

Anuario de Filosofía de la Música

2021-2022, páginas 99-138

Hermes Luaces

I.E.S. Pedro de Tolosa de San Martín de Valdeiglesias (Madrid)

Hacia una alternativa al relato de la Música de nuestro tiempo

Resumen:

El objetivo de este texto es analizar y discutir las bases ideológicas de la música occidental desde la Segunda Guerra Mundial. Este análisis se realizará desde las coordenadas de la tradición clásica europea aunque sus conclusiones serán trasladadas, en ocasiones, a otras tradiciones musicales occidentales. La crítica se centrará en poner en evidencia la naturaleza idealista y mítica de estas ideologías. Intentaremos además abordar una aproximación étic a las prácticas y rituales musicales que nos permita plantear algunas hipótesis sobre las dinámicas de su evolución. A continuación, propondremos una línea de acción para superar la narrativa hegemónica en la música actual. Este texto es, en gran medida, una extrapolación al ámbito artístico y musical de las ideas contenidas en los libros *La Fantasía de la Individualidad* de Almudena Hernando y *el Mito de la Cultura* de Gustavo Bueno.

Palabras clave: Música contemporánea, antropología musical, emoción, educación musical, gestión cultural.

Abstract

The purpose of this essay is to analyze and discuss the ideological ground of Western music since the Second World War. This analysis will be carried out from the perspective of the European classical tradition although its conclusions will be transferred, occasionally, to other Western musical traditions. The criticism will focus on highlighting the idealistic and mythical nature of these ideologies. We will also try to develop an ethic approach to its musical practices and rituals in order to establish some hypotheses about the dynamics of their evolution. Then, we will propose a course of action to overcome the hegemonic narrative in current music. This text is, to a large extent, an extrapolation of the ideas exposed in the books *La Fantasía de la Individualidad* by Almudena Hernando and *El Mito de la Cultura* by Gustavo Bueno to the artistic and musical field.

Keywords: Contemporary music, Musical anthropology, emotion, musical education, cultural management.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco
Fernando Torner Feltrer
Francisco Bueno Camejo
Gonzalo Devesa Valera
Héctor Baena Izquierdo
José Luis Pozo Fajarnés
Manuel Real Tresgallo
Marie Lavandera Piñero
Rufino Salguero Rodríguez
Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadela musica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadela musica.es/afm>
anuario@filosofiadela musica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS 03390-2022

Hacia una alternativa al relato de la Música de nuestro tiempo

Hermes Luaces

I.E.S. Pedro de Tolosa de San Martín de Valdeiglesias (Madrid)

Primera Parte: Crítica al Relato Hegemónico de la Tradición Clásica Europea tras la Segunda Guerra Mundial.

«No se puede situar el arte apartado en un rincón y esperar que tenga vitalidad, realidad y sustancia». (Charles Ives)

Todas las sociedades humanas poseen un relato¹ con el que justifican su existencia y sus normas sociales y que utilizan para afirmar su identidad frente a otras sociedades. En la antigüedad estos relatos presentaban un fuerte carácter mítico-religioso. No fue hasta la Ilustración, con el empuje del pensamiento científico, cuando estas narrativas tomaron la apariencia de racionalidad que todavía presentan en nuestros días. El desarrollo en las últimas décadas de enfoques materialistas en la psicología, la filosofía y en las ciencias sociales nos ha permitido comprender que muchas de las ideas que cimientan estos nuevos relatos tampoco poseen una base empírica y no están tan lejos de los mitos como pretenden aparentar. No obstante, continúan sosteniendo nuestros sistemas políticos, jurídicos, sociales, educativos y artísticos. El interés de este texto está enfocado en el ámbito de la música. No

obstante, dado que la música está entrelazada con otras dimensiones sociales, inevitablemente nos adentraremos en ellas, en ocasiones, para arrojar luz sobre las cuestiones tratadas. Nuestro objetivo es analizar y discutir las bases del discurso musical dominante desde la Segunda Guerra Mundial dentro de la tradición clásica europea y plantear una alternativa.

§1. Un intento de exposición del relato *emic*

A continuación enunciaremos, a grandes rasgos, los puntos fundamentales del relato justificativo de las principales corrientes musicales de la tradición clásica dentro del contexto europeo tras la Segunda Guerra Mundial, a las que nos referiremos a partir de ahora como Vanguardias. Este tipo de acuerdos conceptuales surgen en gran medida de forma tácita, por lo que para la siguiente exposición ha sido necesario un trabajo de síntesis de los discursos *emic* de los protagonistas de esta tradición y una

1. Usaremos el término Relato en este texto entendido como el conjunto de respuestas verbales que una sociedad ha codificado en cierta medida con objeto de servir a los individuos de esa sociedad como explicación de su propio funcionamiento. Es decir, usaremos Relato como sinónimo de perspectiva *emic* en la línea del materialismo cultural.

aproximación *etic*² a las prácticas musicales estudiadas. De esta forma, hemos condensado el relato de las Vanguardias en los siguientes puntos:

1. Las músicas de Vanguardia constituyen la única corriente musical que ha sabido recoger el testigo de la tradición clásica europea puesto que son la consecuencia lógica del progreso que esta tradición ha experimentado a lo largo de la historia.

2. Las músicas de Vanguardia son la única respuesta moralmente válida que desde el ámbito musical puede darse a la deriva irracional de la humanidad que culminó de forma terrible en las grandes guerras del s.XX.

3. Las músicas de Vanguardia son el vehículo ideal para desarrollar un pensamiento crítico que proteja a la sociedad de una cultura musical de masas que condesciende con todos los mecanismos de alienación de las sociedades contemporáneas.

§2. Las ideas fuerza del relato de las vanguardias

El relato de las Vanguardias surgió como resultado de la asimilación de las grandes ideas fuerza que la Ilustración y la Revolución Industrial consiguieron extender en todos los ámbitos del pensamiento, a saber: la Individualidad como identidad idónea para las personas, la Razón como base del comportamiento ideal y el Progreso como aspiración máxima para la sociedad. Más allá de que el contenido del relato *emic* de las Vanguardias se corresponda o no con el resumen expuesto más arriba, son estas

tres ideas las que debemos analizar si queremos comprender el pensamiento hegemónico en la música occidental del último siglo.

2.1. Primera idea fuerza: el individuo

El culto al individuo ha sido una constante en el arte occidental desde el Renacimiento y se manifiesta de forma especialmente intensa en los planteamientos artísticos de las Vanguardias. Por un lado, en el imperativo que recae sobre los músicos de estas corrientes de desarrollar una forma de hacer propia³ —con la consecuente exaltación de aquellos que consiguen crear técnicas musicales nuevas— y, por otro lado, en el descuido de la función relacional o social de la música que queda patente en el divorcio producido entre las músicas de Vanguardia y la mayor parte del público. Una confirmación de este último punto, entre tantas otras⁴, es el gráfico 1. En una plataforma como Youtube⁵, cuyo uso sigue un proceso de universalización desde hace décadas, las visitas de los vídeos correspondientes a la música de Vanguardia europea del s.XX sólo constituyen el 1% respecto a la tradición clásica europea de los siglos XVIII y XIX. Por otro lado, la llamada Música Antigua (s.IX-s. XVII) recibe un promedio de visualizaciones 4 veces mayor que las músicas de Vanguardia y, más sorprendente aún, este promedio es 18 veces mayor en el caso de la música tradicional de culturas extraeuropeas (no se incluyen los estilos mayoritarios de origen americano: pop, hip hop, rock, etc.) y del folclore europeo⁶.

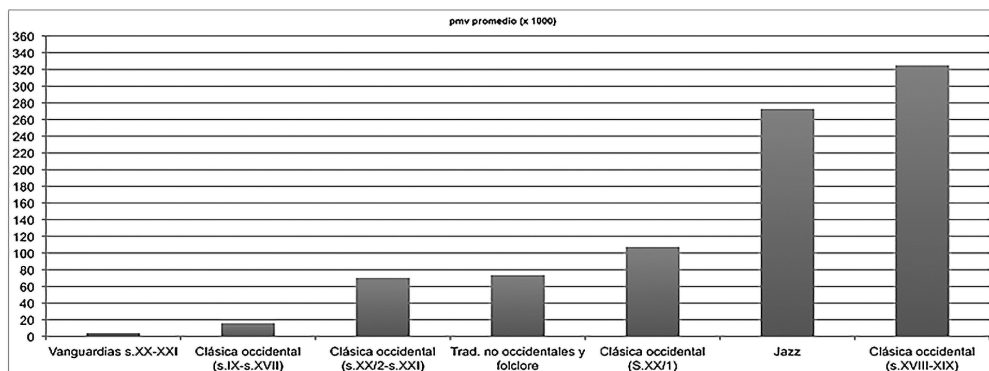
2. Terminología debida a K. Pike. La perspectiva *emic* describe los hechos desde el punto de vista de sus agentes; la perspectiva *etic* describe los hechos desde el punto de vista científico.

3. «Pero si vamos más allá de las apariencias volvemos a encontrar la misma motivación, el mismo tema, el *individuo*». (Boulez, 2001, pág. 451).

4. Sin duda, la principal es el hecho de que apenas existen actividades dentro de la tradición clásica contemporánea cuya supervivencia dependa íntegramente de la contribución económica del público.

5. Pueden consultarse los datos de este estudio y un análisis más detallado en el siguiente enlace: https://docs.google.com/document/d/115RCyQeWln6saHM_k6apfa76rmY9tc-MKuEgBERgcjU/edit?usp=sharing

6. Este comportamiento no puede explicarse atendiendo a factores como el supuesto conservadu-



Gráfica 1: Pmv (promedio mensual de visualizaciones) en miles de un vídeo de youtube agrupado por estilos o tradiciones. Estudio realizado entre el 28 de diciembre de 2018 y el 10 de enero de 2019 de un conjunto de 138 vídeos. Los ítems Clásica occidental s.XX-s.XXI-1 y 2 incluyen las Vanguardias. El ítem Vanguardias incluye ejemplos de música atonal, serialismo, aleatoriedad, estocástica, concreta, electroacústica y derivados.

Como analizaremos más adelante los problemas de la tradición clásica contemporánea no se pueden limitar a su aspecto cuantitativo. Un mayor grado de penetración social por sí solo no será suficiente para superar la profunda crisis en la que lleva sumida esta tradición musical desde hace décadas. Por otra parte, los datos recogidos tampoco nos permiten hacer un juicio de valor de estas músicas puesto que este tampoco puede reducirse a criterios cuantitativos.

a) La fantasía de la individualidad

Para aproximarnos a la cuestión del origen, la evolución y las características del culto al individuo en la sociedad occi-

dental tomaremos como base el trabajo de la arqueóloga Almudena Hernando⁷. En particular, su libro *La Fantasía de la Individualidad* (2012), donde hace un estudio sobre los mecanismos que han configurado la identidad de los seres humanos desde su origen hasta la actualidad. Para A. Hernando, la identidad⁸ social e individual de la sociedad europea⁹ está asentada sobre la creencia en que el individuo puede concebirse al margen de la comunidad. Una creencia cuyos orígenes se remontan muy atrás, a la revolución agrícola. Mientras que en las sociedades iniciales de cazadores-recolectores la identidad, tanto de los hombres como de las mujeres, estaba totalmente ligada a su sentido de pertenencia al grupo y eran

rismo del público (el análisis de los resultados de la tradición de mayor penetración, la música de raíz afroamericana, proyecta una conclusión exactamente opuesta. Hecho totalmente predecible en una sociedad obsesionada con el progreso) ni la mayor exposición del público al repertorio clásico-romántico en las salas de concierto (la comparación con repertorios tan minoritarios en las salas de conciertos como la música antigua y la música clásica extraeuropea anulan este argumento. En cualquier caso, esta última explicación estaría confundiendo la causa con la consecuencia). Por otra parte, el hecho de que las obras de los compositores más recientes estén protegidas por derechos de autor no impide que sus obras se vean representadas en esta plataforma.

7. Almudena Hernando es profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid desde 1992.

8. En este texto, entenderemos la Identidad como el conjunto de respuestas emic (no sólo verbales), relativas a la concepción del individuo de su propia naturaleza y su lugar en el mundo.

9. Aunque, según Hernando, la individualización se ha producido en mayor o menor medida en todas las sociedades que han sufrido la revolución agrícola.

incapaces de concebirse a sí mismos fuera de él, a medida que fueron dominando la agricultura poco a poco los hombres fueron adquiriendo rasgos progresivos de individualidad, en proporción correlativa al número de fenómenos que podían explicar racionalmente y controlar tecnológicamente. A medida que lo hacían, aumentaba la percepción de su diferencia dentro del grupo, y como consecuencia disminuía su identificación con él¹⁰. Sin embargo, en palabras de A. Hernando:

El ser humano no puede desconectarse de su propio grupo, porque en caso de producirse una verdadera autonomía se pondría en evidencia su impotencia real frente al poderoso universo en el que vive. De manera que, a medida que iban definiéndose por esos rasgos de individualidad y, por tanto, de potencia y capacidad de agencia, los hombres que asumían las posiciones de poder actuaban esa necesidad de vínculos a través de estrategias no reconocidas, negadas, que, en consecuencia, quedaban invisibilizadas en el discurso social. (Hernando, 2012, p.147).

Hernando divide esas estrategias no reconocidas en dos categorías: por un lado, el establecimiento de relaciones de género en las que las mujeres eran las encargadas de garantizar el vínculo emocional del grupo y, por otro lado, la sustitución por parte de los hombres con poder de los vínculos con el grupo por los sostenidos con sus pares dentro o fuera del grupo.

Dado que el grado de individualización del ser humano es proporcional a su capacidad de generar explicaciones racionales de los fenómenos naturales y ejercer un control tecnológico sobre ellos no es de extrañar que se sitúe en el Renacimiento un punto de inflexión en este proceso. No obstante, es la Ilus-

tración, a través de la asimilación de los conceptos de individuo y persona, la que nos brinda «una nueva definición del ser humano que lo identifica con el pensamiento abstracto y da por consolidada la existencia de la mente –el *cogito ergo sum* de Descartes–» (Hernando, 2012, p. 91). A partir de este momento, el mito, como discurso legitimador cuya esencia era la ausencia del cambio y que estaba concebido espacialmente (Cielo, Purgatorio, Infierno...), dejó paso a la historia, concebida en clave de tiempo y basada en el cambio constante y el progreso. Mientras que el mito era propio de sociedades con un bajo nivel tecnológico en las que el cambio era un riesgo, durante la Ilustración los hombres con poder llegaron por primera vez a obtener más seguridad en los cambios producidos por la tecnología que en la confianza en las estructuras tradicionales. De esta forma, el concepto de riesgo, que apareció por primera vez en Maquiavelo en el s.XV, se generalizó en el s.XVII paralelamente al de individuo. Según Hernando, la modernidad se levanta así sobre dos categorías complementarias y contradictorias entre sí: por un lado, la objetivación del mundo que se controla tecnológicamente, es decir, el conocimiento científico basado en la razón universal y, por otro, la individualidad como forma de identidad, con su contraparte reflexiva, la subjetividad, en la que se concentra todo un núcleo de emociones reprimidas que no por no ser expresadas dejan de actuar en la relación con el mundo.

b) Conductas asociadas a la fantasía de la individualidad en las vanguardias

Debido a su propia naturaleza, el proceso de individualización de los hombres fue especialmente acentuado dentro de los grupos de poder económico y político, pero también dentro

10. «En ausencia de escritura, cuanto más movilidad tenga una persona o un grupo humano más grande será el mundo para ella y más capacidad de decisión tendrá que demostrar frente a él» (Hernando, 2012, pp. 64-65).

del ámbito académico, tanto científico como artístico. Según A. Hernando:

El mundo académico presenta algunas diferencias respecto a los grupos de poder a los que nos hemos referido (políticos y económicos), dado que su especialidad es, precisamente, el uso del instrumento de la individualidad por excelencia: la razón. (...) después de más de veinte años en la profesión, creo que la fantasía de la individualidad encuentra en este mundo a sus principales representantes. Porque la mayor parte de ellos, aunque actúen otra cosa, creen firmemente que su individualidad sólo se sostiene sobre la base de la diferencia de su pensamiento y el potencial creativo de sus ideas, creen que comparte una sociedad que ve el mundo a través del discurso que ellos producen y que, por tanto, los reconoce y valora. (Hernando, 2012, p.143).

En su libro *The Rest is Noise* (2009), el periodista musical estadounidense Alex Ross asocia la condición de víctimas de la persecución nazi de algunos de los protagonistas de las primeras Vanguardias con el hecho de que fueran considerados como candidatos ideales para liderar en el ámbito artístico el proceso de desnacificación que iniciaron los E.E.U.U. tras el conflicto y ascendidos a los puestos más altos del ámbito académico. La enorme expansión del pensamiento vanguardista dentro de las instituciones oficiales durante la segunda mitad del s. XX puede entenderse también como el fruto de la dialéctica propia de la Guerra Fría en la que Alemania y Francia pugnaban por la hegemonía cultural en Europa y, a su vez, se enfrentaban a los modelos culturales dominantes de los Estados Unidos, que habían apostado firmemente por la música rock y pop para colonizar culturalmente el mundo (especialmente a partir de los años 80), y la Unión Soviética que, irónicamente, se había

refugiado en la tradición clásica europea. No cabe duda de que la estrategia centroeuropea fue exitosa pues, tras la derrota de la U.R.S.S., consiguió extender el relato de que la Vanguardia era la verdadera heredera de la música culta occidental. Un relato que desde entonces ha sido asumido en todo el planeta en virtud de la Globalización. De esta forma, las técnicas y el relato de las Vanguardias europeas forman hoy en día parte del repertorio básico de los estudiantes de composición desde Argentina hasta Corea del Sur.

El repliegue de la tradición clásica hacia el mundo académico tuvo como consecuencia la adopción de muchas de las maneras propias de este ámbito o, quizá, una intensificación de ciertos patrones de comportamiento que ya estaban presentes. Como señala A. Hernando, en el ámbito académico los hombres con poder suelen presentar con frecuencia el tipo de identidad asociada a la Fantasía Individualidad, la Individualidad Dependiente, propia de individuos que se consideran autónomos pero que en realidad dependen absolutamente de vínculos sociales sustitutivos de carácter emocional no reconocidos. Recordemos que estos vínculos sustitutivos se habían dividido en dos categorías: por un lado, los vínculos de género, que suponían la delegación total de la función relacional en las mujeres y, en segundo lugar, la sustitución de los vínculos con el grupo por los vínculos entre pares. No es difícil comprobar cómo estas dos estrategias fueron desarrolladas dentro del ámbito musical académico durante la segunda mitad del s.XX y como todavía hoy están muy presentes. Por una parte, es un hecho que la representación de las mujeres en la composición musical siempre ha sido muy escasa, incluso comparada con el ámbito de la interpretación, y que aquellas que en el pasado lograron alcanzar el gra-

do suficiente de individualización para desarrollar algún tipo de actividad intelectual fueron invisibilizadas. Si bien es cierto que en las últimas décadas han surgido compositoras que han recibido el reconocimiento de las instituciones académicas esto no es suficiente para refutar la hipótesis de A. Hernando. En primer lugar, porque se trata de un hecho muy minoritario. En segundo lugar, porque la integración de las mujeres sólo es posible tras la previa aceptación de los postulados de la academia, del mismo modo en que las mujeres que acceden al poder en otras esferas deben imitar el comportamiento masculino para ganarse el respeto de sus colegas. El creador artístico, al igual que los altos cargos de poder, está sometido a una exigencia social, explícita o tácita, de dedicación plena a su labor profesional. Se justifica, e incluso se espera, que estas personas descuiden sus vínculos personales en aras de su arte. Además, la labor del compositor se enmarca socialmente dentro del ámbito puramente intelectual, muy en especial dentro de las vanguardias que asimilan con frecuencia la composición y la investigación científica. Todos estos aspectos alinean el acto de componer con el estereotipo masculino y alejan a muchas mujeres de esta actividad.

Por otro lado, con respecto a la segunda estrategia explicada por A. Hernando, consistente en la sustitución de los vínculos grupales por los vínculos con los pares dentro y fuera del grupo, podemos encontrar en el mundo musical académico todas las características que definen este comportamiento. El tipo de vínculos a los que se refiere Hernando va más allá de la gremialización de las relaciones sociales propia

de las sociedades industriales y es el que se produce con frecuencia entre los nobles, los grandes empresarios o los artistas y deportistas famosos. Estas personas, en su mayoría hombres, que apenas comparten intereses, preocupaciones e incluso espacios con la sociedad de la que forman parte, mantienen sin embargo estrechos vínculos con otros individuos de su misma condición social o profesional aunque estos se encuentren geográficamente muy alejados. Del mismo modo, los compositores y otros artistas de Vanguardia, cuyo trabajo apenas es conocido y comprendido en las sociedades en las que viven, suplen esta desconexión con una red de vínculos construidos a través de instituciones como los conservatorios, universidades, seminarios, congresos, concursos, asociaciones, exposiciones colectivas, redes sociales virtuales, etc. La existencia de estos vínculos endogámicos se demuestra en el predominio tan aplastante que los postulados de la Vanguardia poseen en el ámbito de las instituciones académicas y en el contraste tan radical que existe entre sus prácticas y las de las músicas mayoritarias en la sociedad

2.2. Segunda idea fuerza: la razón¹¹

La característica más distintiva de las músicas de Vanguardia, especialmente en su primera fase, fue la naturaleza de los criterios utilizados para ordenar los diferentes parámetros musicales. Los compositores de Vanguardia llevaron a cabo un giro copernicano en la epistemología musical¹². Mientras que hasta ese momento los modelos de organización musical (tetracordos, escalas, modos, notación rítmica, intervalos, acordes, armonía tonal, forma sonata...) habían surgido

11. La crítica a la razón se efectúa aquí en tanto a mito moderno. No se pretende denostar la capacidad analítica del ser humano.

12. Como es sabido existen algunos precedentes, el más obvio es el serialismo de la segunda escuela de Viena, pero también otros más lejanos como los juegos combinatorios mozartianos o los motetes isorrítmicos entre otros.

como una forma de sistematizar los hallazgos obtenidos tras décadas o incluso siglos de experimentación, los sistemas musicales propios de los principales movimientos de las Vanguardias (el serialismo integral, la aleatoriedad, los música estocástica, el espectralismo¹³...) se postulaban como un punto de partida sobre el que desarrollar la experiencia musical con el objetivo de apartarse de los códigos musicales del pasado reciente. Como veremos en el próximo apartado una de las razones para abordar este cambio de paradigma tan radical fue el compromiso de la Vanguardia con el concepto de progreso. Sin embargo, este compromiso no explica por sí solo esta decisión puesto que el progreso no implica necesariamente ruptura. Debieron de darse otras circunstancias adicionales. Nuevamente, nos apoyaremos en el trabajo de A. Hernando para arrojar luz sobre las mismas.

Tal como mencionamos en el apartado anterior, la Ilustración constituyó un auténtico hito en el proceso de individualización del ser humano. Según Hernando, este proceso fue producto de un fenómeno progresivo de disociación de la razón y la emoción¹⁴. Así pues, durante este período

La emoción quedó definitivamente negada como componente determinante del comportamiento humano ideal, que de-

bía basarse sólo en la razón en tanto que garante del orden, la emancipación y el progreso: cuanto más usara la razón, más libre sería el ser humano, más emancipado y poderoso. (Hernando, 2012, p.21).

Sin embargo, el mito ilustrado según el cual el individuo debe aspirar a ser esencialmente una voluntad usando un intelecto oculta una realidad que es la siguiente

El sentimiento de pertenencia a un grupo, construido a través de la conexión emocional entre sus miembros, no sólo es imprescindible, sino que constituye la única estrategia irrenunciable de todo ser humano para poder sentir seguridad sobre su capacidad de supervivencia: ésta puede generarse activando exclusivamente mecanismos emocionales, como los mitos de los cazadores-recolectores, sin que existan los racionales; pero no puede generarse a través de mecanismos racionales sin que existan los emocionales. (Hernando, 2012, p.29).

Llegados a este punto, sostenemos la hipótesis de que la música, de la mano de la literatura, fue el medio artístico más importante que encontró la sociedad posterior a la Ilustración y anterior a la revolución de las Vanguardias para canalizar las emociones reprimidas

13. Podría alegarse que la aparición de estos métodos vino precedida de algún tipo de experimentación previa pero lo importante en esta argumentación es que estos métodos no surgen de una sistematización de esas experiencias sino que, en muchos casos, nacieron de procesos científicos destinados a resolver problemas completamente distintos o, en cualquier caso, ajenos a la experimentación previa, puesto que, de hecho, produjeron una música completamente distinta.

14. La expresión disociación razón-emoción, empleada por Hernando, puede ser fácilmente malinterpretada y requiere de una desambiguación. Tal como hemos señalado en el texto, el proceso de individualización de una persona implica su paulatina desconexión emocional respecto al grupo. Esta desconexión es producto de la diferenciación de funciones de la sociedad que conduce a ciertos individuos a realizar actividades que implican un mayor conocimiento y control sobre su entorno y a desarrollar, como consecuencia de esto, la ilusión de que son autónomos. Es en este sentido en el que A. Hernando considera que la razón se ha disociado de la emoción en nuestra cultura. Es decir, lo que se postula es que el uso de ciertos tipos de racionalidad que exigen las actividades desarrolladas por un grupo restringido de individuos les ha otorgado una sensación de poder y un prestigio que les puede llevar a no reconocer que sus vínculos sociales son imprescindibles para generar esa fantasía de autonomía y poder, infravalorando a las personas que se encargan de sostenerlos y, por consiguiente, a las emociones involucradas en ellos. No se defiende la idea de que las personas individualizadas sean incapaces de experimentar emociones en general, o que las personas con una individualidad relacional acusada no «razonen».

que constituyeron la subjetividad moderna. La emoción, proscrita en la vida social, mantenía su presencia de forma ritualizada. Dentro del contexto seguro del rito musical los hombres se permitían experimentar emociones que en su vida cotidiana les estaban vedadas. La música ofrecía la posibilidad de mantener bajo control dicha subjetividad, cosa que no siempre conseguía como muestra el alto nivel de suicidios de los que la concepción romántica de la vida fue en cierta medida responsable. No es de extrañar que dentro de ese contexto Sigmund Freud construyera una psicología humana en torno al concepto de represión y que postulara la existencia de una pulsión de muerte (*Tanathos*) en todas las personas. Hoy sabemos que, en realidad, Freud, víctima de un sesgo etnocéntrico, generalizó erróneamente un tipo de conducta que había llegado a su apoteosis en la sociedad que le tocó vivir pero que no podía en ningún caso considerarse universal. El fracaso del futuro prometedor que proyectaban las ideas del racionalismo ilustrado se tradujo en una alienación de las relaciones personales y en una cosificación destructiva del mundo que el propio Freud recogió en su libro *El Malestar en la Cultura*. Un malestar que llegó a su punto álgido en la Primera y, sobre todo, en la Segunda Guerra Mundial donde se alcanzaron las formas más aberrantes de racionalización. El psicoanálisis diagnosticó la causa de estas tragedias en un desbordamiento de la pulsión de muerte inducido por una excesiva exaltación de las emociones. Esto convirtió a la emoción en el nuevo «pecado original». Carl Jung lo describió así :

Disponemos de algunos puntos de apoyo para comprender que el engaño al que nos conducen los sentimientos ha adquirido proporciones realmente inconvenientes. Pensemos en el papel del

todo catastrófico de los sentimientos populares en tiempos de guerra [...] La sentimentalidad es una superestructura de la brutalidad. Estoy convencido de que somos prisioneros [...] de la sentimentalidad. (Jung, 2007, p. 111)

La especial vinculación de la música y el mundo emocional, su papel activo en el surgimiento de los nacionalismos, el hecho de que Hitler fuera un melómano y la relevancia de la cultura musical alemana provocaron que los músicos se sintieran especialmente interpelados por estas acusaciones de exceso de sentimentalidad. T. Adorno el pensador alemán que más influencia ejerció sobre la Vanguardia afirmó: «(la nueva música) ha asumido para sí toda la oscuridad y la culpa del mundo» (1966). La Vanguardia eliminó deliberadamente el componente emocional de la música y con ello consiguió purgar el horrible pecado de sus antepasados. El escritor checo Milan Kundera lo expresaba, años después, con estas palabras refiriéndose a la música del compositor Iannis Xenakis, uno de los máximos representantes de la Vanguardia de la posguerra:

La música se me ha aparecido como el ruido ensordecedor de las emociones, mientras que el mundo de los ruidos de las composiciones de Xenakis ha pasado a ser la belleza; la belleza libre de la suciedad afectiva, desprovista de la barbarie sentimental. (Kundera, 2008, p. 99)

Sin embargo, el diagnóstico del psicoanálisis erraba. Tal como explicó B.F. Skinner, la emoción por sí sola no es la causa de nuestros comportamientos sino un subproducto de los mismos que puede influir; eso sí, en la probabilidad de que estos se vuelvan a repetir. La importancia de las emociones en el comportamiento humano radica en que aumenta significativamente las po-

sibilidades de nuestros comportamientos cooperativos que de otro modo, debido a la enorme cantidad de energía que requieren y a la frecuente ausencia de un reforzamiento externo a corto plazo, no tendrían lugar. Por tanto, es totalmente absurdo definir la emoción como un problema para la vida humana cuando es lo que la hace posible. El problema surge cuando la sociedad utiliza la música para generar condicionamientos que involucran emociones de odio, rencor y comportamientos violentos, como ocurre con el nacionalismo xenófobo.

Destruir el vínculo emoción y música no es la solución. Este vínculo está tan arraigado en nuestros genes y cumple una función social tan importante que las sociedades no pueden prescindir de él, salvo una pequeña élite que puede permitirse desplazar esa función hacia otro lugar. Lo que debe destruirse son las ideas xenófobas y procurar desarrollar una visión más realista de la naturaleza humana en la que los vínculos emocionales con nuestro grupo no deshumanicen a todo lo que se encuentre fuera del mismo. El sentimentalismo que denunciaron muchos intelectuales del s.XX era, en realidad, el síntoma de una nefasta educación emocional que consistía en obligar a los hombres a ocultar sus sentimientos desde la niñez y a infravalorar la importancia de sus vínculos sociales reales en favor de otros vínculos abstractos e ideológicos para transformarlos así en adultos inmaduros y susceptibles de ser manipulados por cualquiera que les diera la oportunidad de responder emocionalmente a través de la ficción artística, las utopías políticas o la exaltación nacionalista y a

las mujeres en policías intransigentes de una moral construida para fortalecer su propia cárcel. El psicoanálisis confundió la causa con la consecuencia y las Vanguardias, al hacer suyo este error y erradicar las respuestas emocionales del arte, contribuyeron, sin pretenderlo, a perpetuar el mecanismo psicológico, la disociación razón-emoción, que estaba detrás de las desgracias que se pretendían evitar¹⁵.

En resumen, el culto a la razón ha determinado el desarrollo de la sociedad occidental con resultados extremadamente dispares. En el ámbito musical este culto puede explicarse como un intento de despojarse de la connotación negativa que las emociones adquirieron a raíz de la Ilustración, y de forma particularmente intensa tras las guerras mundiales, con el objeto de elevar su status dentro de un mundo académico dominado por la Fantasía de la Individualidad en el que los estereotipos masculinos de utilidad y eficiencia se consideraban incompatibles e inferiores a los estereotipos femeninos de emoción y empatía.

2.3. Tercera idea fuerza: el progreso

Otra característica definitoria de las Vanguardias es su defensa de una concepción de la historia como desarrollo progresivo hacia la perfección social. Según este ideal los nuevos conocimientos dejan obsoletos a los antiguos que se convierten así en tierra quemada o ruinas con las que interactuar desde la distancia. El compromiso de las Vanguardias con esta idea es evidente desde su propia denominación que hace referencia a la parte frontal

15. «“La persistencia de la locura humana pese a los heroicos esfuerzos por iluminarla” con razón puede ser la tragedia de nuestro tiempo, pero si queremos actuar con eficacia, la razón consistirá en un análisis de las contingencias que representan la locura y los usos que puedan hacerse de ellas. Decir que lo irracional es un “amplio espectro de posibilidades humanas que mejoran la vida” es apuntar directamente a los reforzadores. No necesitan ser suprimidos por la razón; por el contrario, deberíamos aprender a usarlos de forma mucho más eficaz.» (Skinner, 1974, p. 145).

de un movimiento que se dirige resueltamente hacia adelante¹⁶. La palabra Vanguardia tiene además cierta connotación militar que no está lejos del espíritu combativo que caracteriza a estas corrientes artísticas. Pero esta relación es mucho más profunda y se traduce en un verdadero culto a la novedad y a los últimos avances de la tecnología.

Es en el s.XIX cuando el filósofo e historiador estadounidense A.O. Lovejoy introduce el concepto de «la gran cadena del ser» según el cual, la historia de la humanidad se entiende como un proceso dinámico de mejora gradual encaminado hacia una hipotética perfección. Este concepto invitó a los pensadores de la época a intentar descubrir la lógica interna de esa cadena del ser con el principal objetivo de encontrar una base para el desarrollo de filosofías políticas y morales. El marco teórico que surgió para explicar esta lógica interna es conocido como el modelo evolucionista (*developmental model*). Este modelo nació en el entorno anglosajón (Reino Unido y E.E.U.U.)¹⁷ y presentó varias formulaciones, todas las cuales coincidían en describir la evolución social como una sucesión de etapas organizadas de manera que las preocupaciones materiales de la humanidad iban siendo reemplazadas progresivamente por otras de orden humanístico. Los desarrollos tecnológicos eran el factor determinante que permitía pasar a una nueva etapa, lo que suponía una participación activa y consciente del ser humano en su propio desarrollo. La función última de este proceso era reemplazar el desorden natural por un orden cultural ideal y armonioso. El modelo evolucionista tuvo una enorme influencia en la configuración de las filosofías políticas y sociales que predominaron en los siglos

XIX y XX y, como es lógico, también en las teorías estéticas. Del mismo modo que las ciencias sociales concibieron una línea lógica para la historia que se puede resumir en bandas-tribus-jefaturas-estados o, alternativamente, salvajismo-barbarie-civilización, la historiografía musical del siglo XX elaboró su propia línea de progreso cuyas etapas más significativas podrían sintetizarse en: monodía-polifonía-tonalidad-atonalidad-dualidad sonido/ruido. Cada una de estas etapas era entendida como una consecuencia necesaria e inevitable de la anterior. Cualquier posición artística que, de una u otra forma, supusiera un paso atrás sería considerada irrelevante y, aún más, reaccionaria.

El concepto de progreso, todavía en la actualidad, constituye el principio más importante de legitimación social de la Vanguardia y el núcleo fundamental de su relato. La fe absoluta en que el camino que ha elegido es el correcto, el único verdaderamente fiel a lógica histórica, el único que ha sabido tomar el pulso de la gran cadena del ser es lo que permite a la Vanguardia sobrellevar la indiferencia y, en muchos casos, la hostilidad del resto de la sociedad y justificar, ante el público y los gestores culturales el hermetismo de sus creaciones. Frente a esta hostilidad, la música de Vanguardia se reivindica a sí misma como la «verdadera» música de su tiempo, la única que contiene el auténtico *Zeitgeist* del presente. El hecho de que la inmensa mayoría de la

población, incluso de los artistas e intelectuales, viva de espaldas a esa música no ha conseguido empañar ni un ápice esta fantasía.

Dentro de las ciencias sociales, el modelo evolucionista fue hegemónico hasta los años 60-70 del siglo XX cuando fue

16. «Si se toma como ejemplo el caso de Occidente, hay que admitir que se *reveló a sí mismo* por la invención de la polifonía [...] que desencadenó un proceso *irreversible* de evolución específica en la tradición europea». [las cursivas son nuestras] (Boulez, p. 20).

17. Maine, Spencer; Tylor; Morgan, Powell, Service y White.

reemplazado por el modelo ecológico (*ecological model*)¹⁸. Este modelo huye del concepto idealista de que la historia está hecha a imagen y semejanza de las aspiraciones del ser humano y retrata las culturas como poblaciones que resuelven colectivamente problemas adaptativos a través de nuevos medios sociales, técnicos, políticos, religiosos y artísticos. El resultado es un sistema que reacciona a los cambios en un componente con modificaciones en otro, a menudo aparentemente no relacionado. El sistema en su conjunto se entiende como una entidad en equilibrio en el que unas partes son reguladas por otras. Este fenómeno, conocido como homeostasis, implica que la aparición de un nuevo comportamiento social, como puede ser una nueva forma de arte, no necesita ser explicada apelando a una supuesta lógica de progreso histórico sin ningún fundamento empírico sino que puede ser mucho mejor entendida como la respuesta a nuevas condiciones económicas, políticas y sociales¹⁹.

a) El Progreso y el mito del Quadrivium

En su célebre libro *El mito de la Cultura* (2012) el filósofo Gustavo Bueno, siguiendo la máxima materialista de que los hechos preceden a las ideas, señala que la razón por la que el concepto de Progreso apareció vinculado a la historia en algunos autores durante la revolución industrial fue su constatación del progreso efectivo en las ciencias, lo que las convirtió paulatinamente en la fuente más importante de legitimación.

En el caso de la música, la búsqueda de prestigio a través de su identificación con las prácticas científicas tuvo unas características e intensidad peculiares. Son varias las razones: por una

parte, la tecnología y la música tienen un vínculo funcional necesario para la fabricación de instrumentos musicales, la construcción de auditorios, el desarrollo de herramientas informáticas de grabación, edición de sonido, partituras, etc. Ahora bien, la evolución de las herramientas tecnológicas aplicadas a la música no implica necesariamente una mejora de la misma. De hecho, en el ámbito musical esta asociación de ideas nunca sería aceptada más allá del ámbito de las Vanguardias. El supuesto progreso en la fabricación de instrumentos sería puesto rápidamente en duda por todos aquellos músicos que prefieren interpretar a los compositores del pasado con los instrumentos de su misma época. Considerar que el serialismo integral o el análisis del espectro sonoro son maneras más eficientes de ordenar los parámetros musicales que la tonalidad funcional o la modalidad sería considerado ridículo por gran parte de los músicos. Podríamos llegar a admitir que existen en la actualidad un mayor número de técnicas a disposición de los músicos. Sin embargo, acumulación no es sinónimo de progreso. Un mayor número de técnicas potenciales no implica que los músicos hayan mejorado la eficacia con la que realizan su función. Sería un completo dislate afirmar que, por ejemplo, la música del s.XIX es mejor o más versátil que la del s.XVIII (y viceversa).

Por otra parte, dentro de la cultura occidental existe una reivindicación tradicional que aboga por una identidad ontológica entre las ciencias y la música que probablemente tiene su origen en las relaciones matemáticas que subyacen en el espectro sonoro que fueron descubiertas y mitificadas

18. Este modelo está emparentado con las teorías neofuncionales de Rappaport y Vayda, con el materialismo cultural de Marvin Harris y la etnoarqueología.

19. «Aunque muchos aspectos estilísticos del arte han evolucionado hacia formas más complejas, otros aspectos tal vez fueran tan complejos entre los cazadores-recolectores de la Edad de Piedra como lo son hoy en día». (Harris, 1995, p. 437).

ya por los pitagóricos. El mito pitagórico sería institucionalizado en el *Quadrivium* medieval pero no llegaría a su apogeo hasta las Vanguardias del s.XX cuando la concepción especulativa y la práctica de la música, que en el *Quadrivium* todavía se diferenciaban, se funden completamente. De esta forma, a partir de esta época muchos músicos — aprovechando la posibilidad de asociar números a cualquier entidad discreta (aunque se ha llegado al absurdo de asociar números naturales a entidades no discretas como las dinámicas) — adoptaron algoritmos matemáticos o, directamente, leyes científicas para ordenar los diferentes parámetros musicales y se esforzaron en dotar a sus partituras de un abigarramiento que pretendía simular la aparente complejidad de los textos científicos. Por supuesto, estos procedimientos debían ir renovándose para que cada generación de compositores pudiera volver a reivindicar su contribución a la cadena de progreso.

La falacia de identificar ciencia y música responde a lo que J.G. Frazier en «La Rama Dorada» denominó «asociación de ideas por semejanza» propia de la magia homeopática. Esta vinculación de la vanguardia con el pensamiento mágico es evidente, e incluso reconocida, en muchos autores²⁰. De esta forma, la desorientación asociada a la ausencia de recurrencias musicales perceptibles propia de muchos compositores de Vanguardia es asimilada frecuentemente a la desorientación que provoca el contacto con el misterio que afrontan tanto las ciencias como las religiones. En un paso más allá, también por asociación homeopática, la propia música se identifica con el misterio mismo.

El carácter mágico de la apropiación de prácticas científicas por parte

de las Vanguardias se desprende claramente al comprobar como su resultado no apela en absoluto a la razón científica del oyente sino que, al contrario, le exige dosis ilimitadas de fe. Del mismo modo que el feligrés deposita su confianza ciegamente en el sacerdote en virtud de sus hábitos, su posición de autoridad, su dominio del latín y su conocimiento de las escrituras, el oyente comprometido con los ideales de las Vanguardias se admira del virtuosismo técnico de los intérpretes, del dominio de la instrumentación del compositor y la complejidad aparente de los sonidos que escucha, y aunque sea incapaz de emocionarse o percibir un orden en la música le basta con intuir que detrás de todo eso se esconde un misterio maravilloso y trascendental.

Aunque la identidad de ciencia y música ha sido alimentada a veces (en un exceso del ámbito de sus conocimientos) por los propios científicos entre los que, por paradójico que resulte, son bastante comunes los planteamientos idealistas que están en la base del mito del *Quadrivium*, desde una perspectiva materialista es imposible llevar el vínculo entre ciencia y música mucho más allá de las intersecciones que hemos trazado. Es absurdo, por tanto, justificar la aparición de la música de Vanguardia atendiendo a una lógica de progreso tecnológico o científico. La música no es una ciencia ni una tecnología. El rotundo éxito de la Vanguardia sólo puede entenderse como un proceso de selección cultural por el cual los protagonistas de estos movimientos se convirtieron en la mejor alternativa para responder a la necesidades de un contexto sociocultural determinado: el mundo académico musical de la Europa de posguerra.

20. «Para mí es una idea importante, la de lo mágico, pero siempre desde un punto de vista de la innovación, de todas esas cosas que son nuevas hoy». (Yáñez, 2015). Nótese como Lachenmann, en un alarde de virtuosismo posmoderno, consigue introducir las palabras mágico e innovación en una misma frase.

b) El Progreso y en mito de la Cultura

Para entender por qué el concepto de progreso penetró con tanta fuerza en la tradición clásica a partir del s.XIX es indispensable ponerlo en relación con el que es probablemente el mayor mito del s.XX, la Cultura. Fue el filósofo Gustavo Bueno el encargado de desentrañar los orígenes y las diferentes caras que tomó este mito en su ya citado libro *El Mito de la Cultura*. En este texto Bueno expone cómo la idea de cultura objetiva —es decir una cultura exterior al ser humano individual en la que de alguna forma este se encuentra contenido, frente a la idea de cultura subjetiva (o subjetual) como aprendizaje— toma forma en la misma época que la idea de Progreso en el contexto alemán a partir de autores como Herder, Fichte, Hegel y, posteriormente, Kant y Marx presentándose al público a través de Otto Von Bismarck y su proyecto «el combate de la cultura» (*Kulturkampf*). Asimismo, Bueno considera que los citados filósofos desarrollan ese mito a través de un proceso, consciente o no, de secularización del mito medieval de la Gracia²¹. No en vano, la *Kulturkampf* iba destinada a acabar con la influencia católica en Alemania. Del mismo modo que la Gracia cristiana es infundida por el Espíritu Santo y eleva a los hombres por encima de los animales, la Cultura se concibe a partir de ese momento como el producto directo del espíritu del pueblo (*Volkgeist*) y posee también un carácter elevante al constituirse como el fin mismo de nuestra especie (y por tanto, del Estado). Así en palabras de Fichte:

Todo animal alcanza lo que tiene que alcanzar en su organización; el hombre es el único que no lo alcanza, precisamente porque su meta es tan alta, tan lejana y tan infinita, y él empezó en nuestra tierra tan bajo, tan tarde, con tantos obstáculos externos e internos... Este comienzo tan

mezquino es precisamente testigo de su infinito progreso. Es que el hombre tiene que conquistar por sí mismo, mediante el ejercicio, este grado de luz y seguridad. (Bueno, 2012).

Como ya se expresa en esta cita, el mito de la Cultura posee frecuentemente (especialmente en su vertiente humanista) un carácter teleológico que la concibe como el único medio capaz de conducir al hombre a su verdadero fin que consiste, para Herder, en librar a la voluntad del despotismo de las pasiones.

Por su parte, Hegel coloca al Arte entre los valores del Espíritu Absoluto, junto con la Religión y la Sabiduría entre otros. Con la progresiva secularización de la sociedad europea, la «Alta Cultura» se convertirá en la mayor salvaguarda de este Espíritu (únicamente accesible a las élites por supuesto). La Cultura se erigirá así en la fuente de todos los valores capaz de dignificar cualquier cosa que abrigue bajo su manto. Los artistas, a partir de ahora, no deberán responder ante la sociedad en la que viven, su única obligación será para con la Cultura. Será un imperativo moral del resto de la humanidad ir en su busca para poder compartir al menos una parte del Espíritu Absoluto (o del Conocimiento, en términos más contemporáneos) que sólo ellos llegan a vislumbrar, y será tarea de los artistas que el resto de la humanidad nunca los alcance, lo que supondría la completa destrucción del mito que les sustenta. Y así hasta hoy.

El materialismo filosófico de Gustavo Bueno y el antropológico de M. Harris, entre otros y desde perspectivas diferentes, han hecho patente la falsedad de estas concepciones espiritualistas del arte y del comportamiento humano. Conceptos como Espíritu, Creación, Humanidad, Naturaleza, Talento, Genio entendidos como ideas previas a los hechos que engloban no tienen ningun-

na consistencia. La cultura definida en función de estos conceptos se convierte en un mito oscurantista que distorsiona la realidad con la intención de justificar lo que de otra manera sería injustificable. Una idea no legitima ni justifica un hecho sino al contrario. Las sonatas de Beethoven no son valiosas por ser Cultura, son las sonatas de Beethoven las que hacen de la cultura algo valioso. El mito de la Cultura entorpece, por tanto, la comprensión de lo que significa este término en realidad. La cultura (objetiva) no es una idea abstracta sino un conjunto de fenómenos reales y efectivos o, en palabras de G. Bueno, una unidad morfodinámica, por tanto en devenir constante, que funciona al modo de los «cristales» de tamaños diversos que se forman en la corriente subjetiva social de la que llegan a ser pautas impersonales, como puedan serlo las montañas y los bosques.

c) El Progreso y el mito del Artista Incomprendido

El mito del Progreso y el de la Cultura han determinado en gran medida la evolución del arte en los últimos siglos. Sin embargo, aunque son dos mitos muy potentes el arte de Vanguardia ha necesitado de un mito adicional, aunque emparentado con los anteriores, para justificar el elevado hermetismo que ha necesitado desarrollar para sobrevivir: El mito del Artista Incomprendido.

Como ocurre con frecuencia, este mito esconde una parte de verdad. Efectivamente, es fácil encontrar ejemplos en la historia en los que el reconocimiento del trabajo de algunos artistas se ha hecho esperar incluso mucho tiempo después de su fallecimiento. No obstante, existen una variedad de causas posibles: en primer lugar, el hecho de que estos artistas hayan vivido en una época anterior al asentamiento del mito de la Cultura, es decir

antes del s.XIX, puesto que es durante este período cuando la figura del artista se eleva al status social más alto, el de héroe o mito. En segundo lugar, que estos artistas hayan pertenecido a algún grupo social marginado: mujeres, minorías étnicas, esclavos, etc. En tercer lugar, que el artista no tuviera las habilidades sociales o la ambición necesaria para hacer visible su trabajo dentro del contexto altamente competitivo del arte. Y por último, que la propuesta estética del artista no encajase dentro del paradigma dominante de su contexto social bien por ser considerada demasiado conservadora o por ser muy rupturista. De todos los ejemplos descritos sólo desde este último puede construirse el caso del Artista Incomprendido. No obstante, estos ejemplos son mucho menos frecuentes de lo que se postula desde las Vanguardias. Dado que el mito del progreso es un pilar de la sociedad occidental, no sólo existe dentro de ella una buena predisposición hacia las novedades en el ámbito del arte sino que estas son, de hecho, un imperativo social mediante el que las nuevas generaciones construyen su identidad frente a las anteriores. Por esta razón, desde el surgimiento del mito de la Cultura son muy escasos los ejemplos en los que la labor de un artista ha sido rechazada a lo largo de toda su vida por la única razón de resultar excesivamente «novedosa». De hecho, los dos casos que habitualmente se esgrimen, Van Gogh y Kafka, no responden a este modelo ya que el retraso de su éxito está relacionado en mayor medida con las decisiones personales de los propios autores que con un rechazo social generalizado. No por casualidad, sus obras gozaron de un éxito y una influencia sin precedentes en cuanto se dieron a conocer al poco tiempo de sus respectivas muertes.

En ocasiones, este argumento se circunscribe a ciertas obras de arte,

frecuentemente de autores muy reconocidos, que aún siendo consideradas obras maestras generan escaso interés más allá del ámbito artístico. Es un hecho fácilmente previsible que el criterio de los especialistas tienda a valorar el virtuosismo artesanal e incluso que se recree en la complejidad y la dificultad de acceso en mayor medida que el criterio de los aficionados. Lo que se olvida a menudo es que estas obras fueron posibles en un contexto de retroalimentación constante entre estos dos ámbitos. Dentro de este contexto estas obras tenían la función de ampliar los límites del paradigma establecido. Eran la excepción y no la norma. Sin embargo, las Vanguardias construyeron un paradigma abiertamente desligado del resto de la sociedad a partir del mito del Artista y la Obra Maestra Incomprendida.

La idea de que el trabajo de algunos artistas se comprende mejor en el futuro, cuando el contexto cultural en el que surgió ha desaparecido, es difícil de justificar pero incluso admitiendo esa posibilidad, el verdadero problema surge cuando se extrae de estos hechos particulares una pauta generalizada y se usa como idea justificante de otros hechos diferentes. Es decir, de la premisa según la cual algunos artistas han gozado de mayor reconocimiento después de muertos no se puede inferir que el trabajo de un artista sea más valioso cuanto más incompreensión genere en su entorno o que la incompreensión social sea un valor que defina a un gran artista. Esta falacia tan extendida dentro del mundo del arte contemporáneo, encuentra su explicación material en el hecho de que sostiene todo un ejército de expertos cuyo trabajo es precisamente bucear dentro de ese contexto de incompreensión para discernir los artistas valiosos de los que no lo son. A la manera de los corredores de bolsa que saben (o dicen saber)

leer las intrincadas fluctuaciones de los mercados para realizar predicciones que generan jugosos beneficios a las élites económicas, los expertos en arte ayudan a sus clientes a descubrir a los Artistas Incomprendidos. Es evidente que tanto los artistas como los expertos tienen buenas razones para no matar a la gallina de los huevos de oro y, por tanto, seguir manteniendo su hermetismo. En el caso de la música, sucede algo muy parecido, aunque el volumen del dinero implicado no sea comparable. Compositores y gestores culturales gozan de cierta estabilidad, prestigio y autonomía en su labor gracias a que, como en la fábula del Rey Desnudo, casi nadie se atreve a reconocer que no entiende los criterios por los que, según ellos, una obra adquiere valor. Cuanto más inalcanzables sean los códigos que manejen más difícil será que el encantamiento se rompa.

§3. La crítica interna y externa a las vanguardias

El arte de Vanguardia ya tiene una dilatada historia. En todo este tiempo han aparecido corrientes de pensamiento críticas que han puesto en tela de juicio algunos de los postulados dominantes en esta tradición y han llegado incluso a modificarlos significativamente. Antes de adentrarnos en la búsqueda de alternativas conviene que nos detengamos a estudiar cuál ha sido la naturaleza de estas críticas y qué propuestas han generado.

3.1. La crítica de izquierdas

El ascenso de los músicos de Vanguardia al mundo académico supuso una relación de connivencia con las élites económicas y políticas que pronto fue atacada desde las posiciones más a la izquierda del espectro político, lo que dio lugar a un arte musical con un ca-

rácter ideológico más explícito. Sin embargo, esta crítica ideológica se abordó fundamentalmente desde el plano conceptual. De esta forma, el arte político puso el acento en las ideas, en el texto, en lo simbólico limitando su impacto emocional a generar una desazón en el espectador que lo forzase a salir de su ignorancia. Nunca se planteó desde estas coordenadas una estrategia seria que abordara la necesidad de recuperar los vínculos relacionales perdidos entre su música y la mayor parte de la sociedad. Y no se hizo porque el arte de Vanguardia nunca asumió ninguna responsabilidad en este hecho. Siempre se cargó la culpa de este distanciamiento sobre los mecanismos de alienación del sistema social sin pararse a reconocer que el arte de Vanguardia también era parte de ese sistema. Lo que no se comprendió desde este tipo de arte — seguimos de nuevo a A. Hernando— es que el ser humano nunca renunciará a los vínculos relacionales que le ofrece la sociedad en la que vive por la vía del razonamiento o de las emociones negativas si no se le ofrece al mismo tiempo unos vínculos emocionales sustitutivos. Por consiguiente, el núcleo de las estructuras del poder hegemónico, la disociación razón-emoción, permaneció inmune a la crítica del llamado arte político²². La izquierda vanguardista siempre pretendió que la montaña se acercara a Mahoma. La fidelidad a sus sesudos postulados estéticos siempre estuvo muy por encima de la voluntad de que su función crítica se extendiera a una porción significativa de la sociedad y fuera retroalimentada por esta. A este

respecto, fueron mucho más efectivos a la hora de crear una conciencia sobre el abuso de poder de las élites y, al mismo tiempo, un sentimiento de comunidad los movimientos surgidos desde la música popular como el folk, el punk o el hip-hop en los que la emoción siempre desempeñó un papel determinante²³.

El ser humano siempre preferirá una forma de arte que cree vínculos emocionales, aunque acuda a los recursos técnicos más básicos, que un arte que ignore las emociones por muy refinado que sea. Esperar lo contrario es desconocer a nuestra propia especie²⁴.

3.2. La crítica conservadora

Los fuertes y desconcertantes cambios introducidos por los músicos de Vanguardia provocaron, como era de esperar, una reacción en ciertos artistas que intentaron recuperar algunas de las cualidades y funciones que entendían que la música había perdido. Sin embargo, la naturaleza de esta reacción presentó a menudo un carácter fundamentalmente restaurador en el que se abogaba por la recuperación de ciertos recursos musicales: la melodía, la consonancia, la repetición, la sintaxis, la conexión con la naturaleza, etc. como si estos elementos por sí solos manifestasen un poder universal y estuvieran dotados de la capacidad de crear vínculos con personas de cualquier cultura. La música es una cualidad humana universal pero la mayor parte de los códigos musicales son producto de un contexto cultural específico. Por tanto, tomar recursos musicales

22. «Sé que Luigi Nono sí creía esto; pero su música era tocada, y la gente decía: “Sí, sí, Hiroshima...”; pero después se volvían para casa, o se iban a un restaurante a comer como si nada.» (Yañez, 2015).

23. Es interesante constatar cómo en la música popular el prestigio y la presencia de la mujer han adquirido unas proporciones mucho más cercanas a las de los hombres. Por supuesto que este fenómeno contiene sus contradicciones, pero éstas no son mayores que las que se dan en el ámbito masculino.

24. Paradójicamente, la postura más coherente a este respecto la tomó el famoso compositor de Vanguardia Karlheinz Stockhausen que reconocía pertenecer a una especie distinta al *Homo sapiens* procedente de la estrella Sirius. No nos atrevemos a asegurar si esta afirmación era un síntoma de locura o una racionalización radical de la experiencia de incompreensión social que debió soportar este compositor.

del pasado, de otras culturas o crear otros nuevos, sólo es efectivo cuando se buscan formas de integrarlos en los códigos musicales del presente en marcha de nuestra cultura.

El conservadurismo musical ha tomado otra forma paradójica en las últimas décadas. Los postulados musicales de las Vanguardias llevan casi un siglo vigentes y esta longevidad ha supuesto la aparición de una importante corriente de pensamiento dentro del seno de la tradición clásica contemporánea que ha asumido los recursos musicales y parte del relato desarrollados por las Vanguardias pero que ha renunciado a su actitud revolucionaria. Esta paulatina disociación de los materiales musicales de las ideologías que los originaron ha tenido como consecuencia la aparición de una suerte de lenguaje musical académico internacional fuertemente tradicionalista que concibe la Vanguardia como un pasado heroico pero distante. Este nuevo *statu quo* de la música académica se arroga la dignidad que en la actualidad supone ser una minoría en una posición divergente del resto de la sociedad (lo cual sólo es cierto en apariencia como hemos explicado anteriormente) y, al mismo tiempo, mantiene una concepción profundamente autocomplaciente y hostil a cualquier crítica interna.

3.3. La crítica del subjetivismo posmoderno²⁵

La posmodernidad, desde la crítica al racionalismo ilustrado, reivindicó la importancia de la emoción en el cono-

25. La posmodernidad es un movimiento muy complejo con corrientes que defienden posturas en no pocos casos contradictorias. De hecho, este texto, en tanto que crítico con la Ilustración y la modernidad podría perfectamente considerarse posmoderno. Por tanto, no pretendemos hacer una enmienda a la totalidad de la posmodernidad sino al que bien podríamos denominar el posmodernismo hegemónico cuya fuente se sitúa en ciertas interpretaciones (tergiversadas en ocasiones) de la obra de algunos filósofos, en su mayor parte franceses (Baudrillard, Deleuze, Lyotard, Althusser, Derrida...), de la segunda mitad del s.XX que se han convertido en moneda común en el ámbito artístico.

26. «Todos damos importancia a nuestras emociones y a nuestra red de apoyo personal privada, pero el problema consiste en que su reconocimiento queda en el ámbito de lo privado, y no pasa al discurso social, porque seguimos considerando (todos, hombres y mujeres) que la emoción pertenece a lo privado, y la razón a lo público, tal y como dicta el discurso patriarcal.» (Hernando, 2012, p.181).

cimiento. Sin embargo, el concepto de emoción que manejaba era el de un fenómeno personal e intransferible. De esta forma, el pensamiento posmoderno contribuyó a exacerbar la importancia que la subjetividad ya presentaba en los planteamientos ilustrados al restar importancia a los hechos y poner el acento en la interpretación subjetiva, que se convertía de este modo en el centro ontológico de la realidad.

Es muy significativo el hecho de que la crítica posmoderna fue rápidamente absorbida por la Vanguardia musical tras unas ligeras fricciones iniciales. Esta integración de la posmodernidad en las Vanguardias fue facilitada por el hecho de que, como explica A. Hernando, la subjetividad no es sino la contraparte de la individualidad. Por tanto, más que una crítica, las Vanguardias encontraron en esta forma de pensamiento una confirmación de sus principales ideas y un escudo intelectual contra las denuncias a la ininteligibilidad de sus estructuras musicales o a su exceso de “racionalidad”. Cualquier compositor podía defender desde esta perspectiva la perfecta construcción, e incluso, el poder emocional de su música y apelar a la intransferibilidad de la subjetividad humana para justificar las dificultades que ese orden y esa emoción encontraban para ser aprehendidos por los demás²⁶.

Sin embargo, esto no supuso en absoluto un abandono del pseudo-racionalismo. Simplemente este se desplazó desde la obra artística al relato que sus-

tentaba la obra²⁷. El artista posmoderno sufre de un fetichismo por el lenguaje que se traduce tanto en el exagerado abigarramiento de su notación musical como en el intenso interés por manifestar verbalmente el significado de su producción, para lo que suele echar mano del intencionadamente oscuro vocabulario de los filósofos posmodernos. De hecho, la música, en tanto que arte autónomo de los sonidos, ha dejado de ser un vehículo adecuado para muchos artistas posmodernos debido a la dificultad de acotar su “significado” y de equipararla así a un texto. Esto ha llevado a estos artistas desencantados con la música a desarrollar formas de expresión en las que el sentido de la experiencia sonora se ve supeditada casi completamente al texto o a lo visual.

Los músicos posmodernos evitan crear estructuras musicales reconocibles que puedan ser consideradas objetivas. Esta falta de referencias anula las expectativas en el oyente y los códigos culturales compartidos y convierte la experiencia musical en un fenómeno muy individualizado, en pura subjetividad. Ninguna interpretación de lo escuchado es susceptible de ser considerada más ajustada a los hechos que otra, excepto la del propio artista (o en su ausencia, el crítico) que hace valer más que nunca la autoridad que le concede el hecho de haber escrito la obra. La forma en la que se experimenta colectivamente este tipo de arte dista muy poco de los fenómenos religiosos dado que el único vínculo que une a los participantes es la fe en el artista. Sin embargo, su intensidad no es comparable dado que en los ritos de la música de Vanguardia se evitan las catarsis emocionales que otorgan su poder de convocatoria a las liturgias religiosas.

La posmodernidad, por tanto, no sólo ha elevado la Fantasía de la Individualidad a su grado más alto sino que ha anulado cualquier posibilidad de crítica real al negar la existencia de un punto de vista objetivo.

3.4. La crítica desde las tradiciones musicales mayoritarias

Hasta el momento, este texto se ha centrado en la evolución reciente de la tradición clásica occidental y su relación con los mecanismos propios de la Fantasía de la Individualidad postulada por A. Hernando. Sin embargo, cometeríamos un error si llegáramos a la conclusión de que la Vanguardia es la única tradición musical que se ha visto influenciada por esta fantasía. De hecho, no es la tradición clásica la responsable de consolidar los valores ideológicos y morales de la mayor parte de nuestra sociedad pues, como hemos señalado, su radio de acción en la actualidad se extiende sólo un poco más allá del ámbito académico. Por el contrario, son otras tradiciones mayoritarias, fundamentalmente las de la música popular de raíz estadounidense, las encargadas de dotar a la Fantasía de la Individualidad del contenido simbólico y emocional que es omnipresente en la realidad contemporánea de gran parte del mundo. Por tanto, sería absurdo que desde estas posiciones se ejerciera una crítica a la tradición clásica europea en este respecto.

Como mencionamos anteriormente, cuando en el seno de las músicas populares han surgido artistas o movimientos musicales que han cuestionado el pensamiento hegemónico, estos han conseguido un mayor calado debido a que han hecho uso de vínculos emocionales creados a lo largo de

27. Un caso extremo es el de la famosa pieza 4'33" del compositor estadounidense John Cage. En esta obra el contenido es reducido a su mínima expresión, de forma que las respuestas conceptuales que genera cobran gran parte del protagonismo.

mucho tiempo sobre amplias comunidades. Sin embargo, también debemos tener en cuenta que la escasa penetración del *logos* en estas músicas ha limitado significativamente su capacidad para ejercer una crítica racional sobre sus propios modelos musicales²⁸. Así que si desde este texto hemos ejercido una severa crítica sobre el estado de la tradición clásica en las últimas décadas ha sido precisamente debido a nuestra confianza en su capacidad para regenerarse y de crear alternativas musicales desde el conocimiento proporcionado por siglos de reflexión y la experiencia de haber transitado por innumerables crisis.

3.5. *La crítica desde el minimalismo musical*

La reacción de mayor calado y repercusión al pensamiento de vanguardia europeo desde dentro de la propia tradición clásica fue el llamado minimalismo musical cuyo centro se situó en E.E.U.U. durante los años 60 desarrollando algunas ramificaciones en otros países. El trabajo de autores como La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, entre otros, renunciaba a algunas de las ideas que dominaban el pensamiento que hemos analizado en este texto. Aunque sus planteamientos podían llegar a ser muy rigurosos, como en el caso de Reich, o servirse de ciertos patrones matemáticos, como en las primeras obras de Philip Glass, lo cierto es que la experiencia musical estaba dirigida hacia la meditación y el trance de un modo similar al que sucede en las prácticas de algunas religiones orientales. Los músicos minimalistas hacían uso de nuevas tecnologías como los sintetizadores, los micrófonos o

las cintas electromagnéticas, sin embargo, su aproximación a las civilizaciones no occidentales y al misticismo oriental les alejaba del culto al progreso que dominaba a sus colegas europeos. Estos compositores no renunciaron a la búsqueda de maneras de trabajar propias pero sus producciones rechazaban el culto al individuo. Su renuncia a los alardes de virtuosismo, sus texturas musicales en las que todos los elementos gozan de un protagonismo similar y el uso de patrones musicales muy predecibles generaban un fuerte sentido de comunidad en los músicos. Por otra parte, los ritos musicales minimalistas huían, hasta cierto punto, de la separación artista-público apostando por experiencias en las que los asistentes pudieran sentirse en comunión con los intérpretes.

No obstante, la interesante propuesta del minimalismo de los años 60 no consiguió sobrevivir a los cambios sociales que se produjeron en las décadas sucesivas. Los herederos de esta corriente e incluso, en cierta medida, sus propios fundadores fueron absorbidos paulatinamente por el relato de la tradición clásica europea y, sobre todo, por su poderosa infraestructura. De esta forma, es fácil comprobar que formaciones como la orquesta e instituciones como la ópera y el concierto se han transformado en escenarios habituales para estos músicos. Al mismo tiempo, la asimilación de los conceptos de complejidad, progreso y culto al individuo parece haberse instalado en su ideario. Aunque en algunos casos siguen manteniendo una estrecha relación con la música popular, esta ya no genera la tensión que llegó a constituirse en una de las fuerzas más importantes en la evolución de la música durante las últimas décadas del s. XX. El

28. Esta crítica ha sido mucho más activa, no obstante, en otros ámbitos como el contenido de los textos, la estética de las imágenes, la actitud de los músicos y la repercusión social de las diferentes propuestas artísticas.

minimalismo ha sido asimilado dentro del *mainstream*, es una tonalidad más dentro del color general que domina la música popular.

No obstante, el fracaso del minimalismo en construir un relato alternativo a largo plazo debe enseñarnos que cualesquiera que sean las propuestas musicales que se planteen en el futuro su supervivencia no dependerá únicamente de su naturaleza musical sino, en mayor

medida, de su capacidad para instaurar nuevos rituales y crear un fuerte tejido social entorno a ellos.

En la segunda parte de este ensayo, profundizaremos en el estudio de las condiciones necesarias para abordar estrategias alternativas que permitan a la tradición clásica actual recuperar el pulso de la sociedad en la que vive y tomar una postura verdaderamente crítica y constructiva frente al discurso social hegemónico.

Segunda Parte: hacia una alternativa

§1. La individualidad conectada

En su libro *La Fantasía de la Individualidad*, la arqueóloga A. Hernando apela a la necesidad de superar los dos grandes tipos de identidad social e individual que caracterizan el mundo occidental. Por una parte, la Identidad Relacional —característica de las sociedades cazadoras-recolectoras y que ha sido asumida predominantemente por algunas mujeres en las sociedades modernas— según la cual el individuo es incapaz de concebirse a sí mismo fuera de un grupo y, por otra parte, la Individualidad Dependiente —más frecuente en los hombres, especialmente en aquellos que detentan algún tipo de poder— en la que el individuo vive la fantasía de que es completamente autónomo gracias a que ha delegado el cuidado de su esfera relacional sobre las mujeres y ha desplazado sus vínculos sociales hacia la relación con sus pares. La alternativa que plantea A. Hernando para escapar de esta nociva fantasía es la Individualidad Conectada²⁹. Según la autora este tipo de identidad es el más potente que existe porque:

Permite (y obliga a) desarrollar todas las capacidades y potencialidades de lo humano, tanto relacionadas con la razón como con la emoción. Y así, dotada de todos los instrumentos, permite desarrollar la fuerza suficiente para reconocer la verdad: que el universo nos supera, y que sólo vinculándonos con la comunidad a la que pertenecemos podemos sentirnos fuertes; que no es posible sentir fuerza, ni seguridad, ni poder si estamos solos, que la individualidad es sólo una fantasía. (Hernando, 2012, pág.158).

Es decir, en este tipo de identidad se reconoce la ventaja que el desarrollo de la individualidad ha podido tener en el ser humano al promover la sensación de confianza en las propias capacidades necesarias para obtener una comprensión racional del mundo. Pero se valora también la identidad relacional que parte de la aceptación de que «sólo mediante el reconocimiento de su impotencia esencial puede el ser humano adquirir algo de poder» (Hernando, 2012, p. 155). La Individualidad Conectada concedería la misma importancia a estos dos tipos de identidades

29. El término empleado por A. Hernando es Individualidad Independiente. En este texto, hemos cambiado la palabra Independiente por Conectada por considerar que clarifica el concepto que define.

al no considerarlos excluyentes. Ahora bien, este tipo de identidad tiene un alto precio en la sociedad actual, que consiste en asumir la contradicción como condición inevitable. Un precio que hasta ahora han tenido que pagar sobre todo las mujeres. De hecho, la aparición histórica de la Individualidad Conectada fue un efecto indeseado, en primer lugar, de la necesaria presencia de mujeres en las élites del poder como agentes reproductores, que era corregido frecuentemente con su reclusión en instituciones religiosas y, posteriormente, de la necesidad de las sociedades industriales de incorporar a la mujer a los trabajos especializados por escasez de mano de obra. De esta forma, algunas de estas mujeres tuvieron la oportunidad de desarrollar una conciencia individual que hasta entonces había estado reservada exclusivamente a los hombres. Sin embargo, señala A. Hernando, las mujeres carecían del paraguas emocional que ellas mismas ofrecían a los hombres.

Esto significa que las mujeres individualizadas, especializadas en la razón y la tecnología, se vieron obligadas a reconocer lo que sus compañeros masculinos negaban: que no es posible individualizarse si se abandonan los vínculos con el grupo, la conexión emocional. Que sólo sintiéndola, la vida puede comenzar a ser pensada, porque son los vínculos y no la razón los que la dotan de sentido.³⁰ (Hernando, 2012, p.154).

Esta doble exigencia social en la que se pide a las mujeres (y cada vez más a los hombres), por una parte, que se individualicen para desarrollar sus profesiones con la mayor eficiencia y productividad y, por otra, que no lo hagan

para poder mantener los vínculos emocionales de los que depende la estabilidad de la sociedad genera una contradicción que, no obstante, obedece a la propia contradicción del capitalismo contemporáneo y del orden social dominante y no a una imposibilidad antropológica.

En la segunda parte de este ensayo discutiremos algunas estrategias mediante las cuales un paradigma como el de la Individualidad Conectada puede llegar a extenderse y analizaremos el papel que puede desempeñar la música en este proceso.

1.1. Condiciones y limitaciones para la individualidad conectada

Para que la identidad individual, que en las primeras sociedades humanas se presentaba sólo de forma germinal en algunos hombres, pasase a constituir el paradigma de toda una sociedad debieron producirse una serie de cambios materiales y sociales drásticos en las condiciones de vida de las sociedades cazadoras-recolectoras (aumento de población, transición a la agricultura y la ganadería, creación de jefaturas...). Del mismo modo, la posibilidad de que la Individualidad Conectada se convierta en un nuevo paradigma pasa por una serie de cambios fundamentales en las condiciones económicas y sociales actuales. Por ejemplo, mientras las exigencias del mundo productivo y laboral supediten completamente los intereses individuales al crecimiento económico y sustraigan a las personas el tiempo imprescindible para fortalecer los vínculos sociales resultará imposible que una parte significativa de la población desarrolle este tipo de identidad. No obstante, aunque sabemos que cual-

30. Nos gustaría añadir la hipótesis de que la posibilidad de que la identidad individualizada o la relacional sufran una crisis en un sujeto que le lleve a desarrollar un tipo de individualización consciente al tiempo de la importancia de los vínculos relacionales tiene lugar con mucha probabilidad siempre que la conducta habitual o el aspecto del mismo difiere lo suficiente de la norma social.

quier alternativa cultural que planteemos en este texto es inviable en las condiciones actuales excepto de forma muy parcial, contribuir a lograr escenarios más adecuados para desarrollar nuestra vida es, en último término, el objetivo inherente de cualquier investigación científica³¹.

a) Sobre las estrategias destinadas a generar la individualidad conectada.

Hemos establecido que el desarrollo de la Individualidad Conectada implica reconocer la importancia de los vínculos sociales y al mismo tiempo incentivar el desarrollo de las capacidades de la razón que nos permitan adquirir un control eficiente sobre nuestra relación con el mundo y nuestra organización social. Podríamos asumir en un primer momento que esas dos tareas pueden ser abordadas de forma independiente y, por tanto, con recursos completamente diferentes. De seguir esta línea de pensamiento, plantearíamos una estrategia dividida en dos bloques autónomos consistente, por un lado, en incentivar la participación de las personas en rituales sociales y artísticos destinados a fortalecer únicamente la identidad relacional y, por otro lado, en promover la investigación científica y las actividades culturales altamente individualizadoras. Esta es, de hecho, la estrategia más frecuente que encontramos en las sociedades occidentales. En el ámbito artístico, esta es también la estrategia característica en las Vanguardias. Según esta concepción, la tradición clásica occidental debe ejercer una función netamente individualizadora y, por otra parte, la música popular —cuando se admite la necesidad de su existencia— cumpliría una función netamente relacional, intrínsecamente inferior desde estas coordenadas. Sin embargo,

esta estrategia es precisamente la que perpetúa la disociación de la razón y la emoción en nuestra sociedad y, por tanto, la Fantasía de la Individualidad que pretendemos corregir.

La emoción no está desconectada de las actividades humanas más complejas. Nuestros vínculos afectivos, especialmente los que trascienden el ámbito familiar, y los rituales sociales que los fortalecen están muy condicionados por la actividad intelectual a través de aspectos económicos, políticos, ideológicos e incluso estéticos. Al mismo tiempo, la dirección que toma la investigación científica y tecnológica también está sujeta a demandas emocionales. De esta forma, comprobamos a menudo cómo los recursos que se invierten en determinados campos de investigación no parten de un análisis completamente racional de costos y beneficios sino que dependen en gran medida de factores muy sujetos a la emoción como la opinión pública y las necesidades de reforzamiento a corto plazo de los inversores o de la clase política. Por consiguiente, el desarrollo de la Individualidad Conectada implica abordar la identidad relacional y la identidad individual, la razón y la emoción, de una forma holística.

Para poder plantear estrategias destinadas a cambiar el paradigma social analizaremos, en primer lugar, el mecanismo cultural más importante que usan las sociedades humanas para generar vínculos emocionales y simbólicos entre los individuos: los ritos.

§2. Los ritos musicales

El comportamiento social del ser humano está determinado por una multitud de conductas normadas asumidas colectivamente que nos permiten ajustar

31. «Tenemos que reconocer hasta qué grado no podemos controlar todavía la selección cultural y tenemos que luchar por llegar a controlarla mediante el estudio objetivo de la condición humana y de los procesos que se repiten a lo largo de la historia». (Harris, 1995, p. 498).

nuestro comportamiento individual a las expectativas del resto de los individuos de nuestro entorno social. Dentro de todas estas conductas repetitivas y predecibles hay un buen número de ellas que no tienen ninguna función productiva concreta sino que están destinadas a establecer el marco psicológico necesario para que la colaboración social tenga lugar (yo te extendo la mano, tú me imitas, y la estrechas con la presión que considero adecuada, entonces mi confianza en que cumplas mis expectativas en otras actividades aumenta).

El uso de la música en los rituales, especialmente si tienen un carácter religioso, es un universal antropológico. La música permite sincronizar los movimientos de los individuos que participan en el ritual y ayuda a generar las emociones que actúan como el refuerzo positivo necesario para que el rito perdure y cumpla su función socializadora. Sin embargo, otros aspectos como el espacio, los movimientos de las personas dentro de él, la jerarquía de los mismos y la relación de esta jerarquía con las jerarquías sociales son tan importantes que determinan en gran medida las palabras y las músicas que tienen lugar dentro de él y también el significado que se da a las mismas.

Las sociedades³² configuran sus rituales como microcosmos en los que se reproducen de forma simbólica el tipo de comportamientos que, en la esfera social y productiva, garantizan la pervivencia de las mismas en el tiempo y generan su identidad. Es decir, los rituales sociales y la música que forma parte de ellos no son un mero producto de ciertas psiques humanas imbuidas de una determinada identidad sino que, al contrario, la música y los rituales son estímulos fundamentales para gene-

rar esa identidad. Trasladado al caso que nosotros estamos estudiando esto significa que no podemos considerar la evolución de los ritos y las prácticas musicales en la cultura occidental sólo como un mero corolario del proceso de individualización descrito por A. Hernando. Antes bien, defendemos la idea de que los ritos sociales y musicales han sido mecanismos indispensables para que los comportamientos —y las emociones asociados a ellos— característicos del proceso de individualización se hayan convertido en paradigma.

Por consiguiente, para poder entender mejor cómo se han generado los paradigmas actuales deberemos conocer el proceso por el que se han conformado los rituales característicos de nuestras sociedades.

2.1. La evolución de los ritos musicales hasta la actualidad

Los ritos musicales de las sociedades cazadoras-recolectoras se caracterizan por estar totalmente ligados a su identidad colectiva. Aunque en muchos de ellos participa todo el grupo unido también existen algunas prácticas musicales individuales, normalmente asociadas a la maternidad o a la actividad de los chamanes, que no obstante tienen una enorme importancia en la comunidad. Ahora bien, estos ritos musicales ejercen en realidad una función complementaria, aunque esencial, del principal rito cohesivo de estas sociedades, la conversación (Lee, 1984). El poder de la conversación para crear vínculos radica mucho más en su capacidad de conectar emocionalmente a sus protagonistas que en su función de transmitir información. Esta vinculación emocional se

32. Insistimos, las sociedades, no los artistas individuales por mucho que la historiografía insista en ello, son los que configuran sus ritos. Los artistas pueden hacer propuestas que en ocasiones tienen una gran acogida porque satisfacen las necesidades de la sociedad. Pero un individuo no puede crear por sí solo esas necesidades ni imponer su “voluntad” sobre el conjunto de la sociedad.

realiza a través de la sincronización rítmica de los estímulos y las respuestas de los interlocutores mediante las inflexiones de la voz, las expresiones faciales y los movimientos corporales. Es decir, con procesos que también son característicos de la música y la danza. De hecho, es interesante observar cómo a medida que aumentó la población de estos grupos y la conversación fue perdiendo su poder aglutinador, los rituales colectivos, cuya dimensión emocional solía estar regulada a través de la música y la danza, empezaron a cobrar cada vez más relevancia y a crecer en sofisticación. Al mismo tiempo, el nacimiento de las primeras jefaturas, las jerarquías sociales y la creciente división del trabajo inició un proceso de progresiva separación de los participantes de los ritos en creadores de poder simbólico y receptores de ese poder (sacerdotes/reyes/artistas frente a grey/súbditos/público).

A partir de la Ilustración, a medida que el prestigio de la razón crecía en detrimento de la expresión de las emociones dentro de las élites, los rituales sociales fueron restringiendo cada vez más las manifestaciones afectivas del público y desplazándolas hacia la escena en muchas ocasiones de forma exagerada. En estos rituales las emociones se vieron relegadas paulatinamente al ámbito de lo privado reduciendo su manifestación pública al acto codificado del aplauso posterior a cada pieza. Tras la Segunda Guerra Mundial en el contexto de las Vanguardias, incluso los músicos, de los que tradicionalmente se exigía una profusa manifestación emocional con la que el público pudiera al menos empatizar, debían mostrarse cada vez más eficientes y contenidos. De esta forma, la tradición clásica desarrolló un tipo de ritual excepcional que aleja emocionalmente a las personas en lu-

gar de unirlos. La elevada exigencia de silencio y de restricción de movimientos propia de los mismos es tan difícil de conseguir que cada participante tiende a percibir con frecuencia al resto más como una posible molestia o un verdugo que como un miembro de su misma comunidad. No obstante, no podemos olvidar que ha habido momentos y lugares concretos dentro de la tradición clásica en los que el equilibrio entre lo individual y colectivo, entre razón y emoción, tuvo lugar con un enorme éxito. La tradición madrigalística de las cortes italianas del siglo XVI, la música de cámara de las cortes europeas entre los siglos XVII y XIX son quizá los mejores ejemplos, especialmente si los observamos desde la perspectiva de los propios músicos. Otra cosa es que estas prácticas musicales estuvieran mediadas por relaciones sociales que podían llegar a ser muy opresivas para sus protagonistas.

Por otra parte, la música popular, que se había mantenido bastante alejada de este proceso de individualización con una frontera menos rígida en las jerarquías y una expresión emocional más espontánea, durante la segunda mitad del s. XX sufrió también una fuerte transformación. A medida que sus rituales se convirtieron en eventos masificados de exaltación de la personalidad de ciertos artistas y su vinculación con los intereses comerciales se fue haciendo más fuerte, las comunidades que se habían construido a su alrededor se fueron desactivando.

No obstante, la música popular sigue constituyendo en la actualidad un factor importante en la construcción de la identidad de muchos jóvenes y un mecanismo de transmisión de valores sociales de primer orden³³. Ahora bien, la experiencia musical más extendida en nuestra sociedad está dirigida y diseñada a la medida de cada

33. La adolescencia es el período crítico en el que comienza el proceso de individualización. El niño

individuo —escucha con auriculares y plataformas de *streaming* con listas de reproducción personalizadas— que paulatinamente va perdiendo el contacto con la dimensión social de la música e incluso, como ocurre con los bienes de consumo, con el proceso que la hace posible. A pesar de ello, el poder aglutinador de la música popular parece no haber desaparecido del todo. Fenómenos como el K-pop que congrega a millones de seguidores que ejecutan estrategias coordinadas a través de internet así lo atestiguan. Ahora bien, parece evidente que la polarización entre masificación y aislamiento de los ritos musicales más extendidos en la actualidad y su excesiva dependencia de los intereses económicos de grandes corporaciones empresariales no permite crear comunidades con una conexión plena capaz de articular una respuesta coordinada a los retos que plantea el mundo contemporáneo y conduce más bien al contacto superficial y la alienación de sus participantes. Todavía es una incógnita la medida en que las redes sociales virtuales puedan ayudar a solventar este problema.

El caso del Jazz merece un análisis por separado. El Jazz llegó a ser, a principios del s.XX, la corriente principal dentro de la música popular estadounidense. Pero el enorme éxito de su vástago, el rock, lo convirtió en una tradición minoritaria con un desarrollo independiente que, sin embargo, nunca ha perdido el contacto con la música popular. En los ritos musicales del Jazz la espontaneidad es una condición *sine qua non* pero, al mismo tiempo, esta tradición requie-

re de un alto grado de especialización y ha generado corrientes firmemente comprometidas con la innovación. La capacidad del Jazz para conciliar espontaneidad y control, tradición e innovación es una cualidad que deberemos tener muy en cuenta en nuestro estudio. No obstante, al igual que en la tradición clásica, el genio individual es también la idea fuerza sobre la que giran sus ritos (y su historiografía). Además, el hecho de que la improvisación sea su seña de identidad los convierte en potentes generadores del mito de la libertad absoluta, que es el hermano siamés del mito de la individualidad. La idea de que la creatividad artística mana de una fuente inefable y misteriosa situada en el interior del individuo, tan frecuente en el imaginario del jazz, es la esencia misma de la Fantasía de la Individualidad³⁴.

En resumen, los ritos musicales actuales han perdido gran parte de su poder relacional. El modo en el que la sociedad afronta la experiencia musical en la actualidad es en buena medida responsable de la consolidación de la Fantasía de la Individualidad. En las sociedades industriales la música se ha convertido en una potente herramienta para generar una subjetividad personal cada vez más desconectada del resto del mundo. Al mismo tiempo, el número de personas que afirman vivir ajenas a la música y la danza en Occidente es muy elevado si lo comparamos con otras sociedades con una mayor identidad relacional³⁵. Precisamente, son aquellas minorías sociales que han conservado un fuerte sentido de comunidad, como la población afroamericana de los Estados Unidos o

que se adentra en el mundo de los adultos por primera vez busca frecuentemente en los ritos sociales, y la música asociada a los mismos, los vínculos relacionales con el resto de la sociedad que antes obtenía casi exclusivamente de su familia.

34. No es casualidad que el jazz se haya originado en un país que ha hecho del mito de la libertad individual su bandera.

35. «En todas las sociedades se interpreta música y es normal, que de un modo u otro, participen en ella todos sus miembros; en realidad, el Occidente moderno es una sociedad inhabitual, por cuan-

los gitanos en España, entre otras, las únicas que han mantenido sus rituales sociales, como defensa frente a un entorno hostil, con la vitalidad suficiente como para alimentar e impedir el total anquilosamiento de la actividad musical de una sociedad que, paradójicamente, las considera inferiores.

En todos los casos que hemos abordado los rituales musicales surgen como respuesta a la necesidad de los grupos sociales de generar una vinculación emocional entre sus individuos, pero también de estos con la interpretación *emic* del mundo que los cohesionan. Por esa razón es necesario que nos detengamos a analizar el modo en el que se relacionan los ritos propios de los Estados actuales con las ideologías que ayudan a sostener.

2.2. La dialéctica de los Estados modernos y el mito de la Cultura

Tal como expone el filósofo Gustavo Bueno en su libro *El Mito de la Cultura*, los Estados modernos generaron a finales del s. XVIII el mito de la identidad nacional como su principal relato cohesivo. Según este mito, la forma en la que se expresan las identidades nacionales son las producciones culturales, que desde las coordenadas nacionalistas se entienden como surgidas directamente del Espíritu del Pueblo (*Volkgeist*). Este hecho ha dado lugar a que los Estados modernos hayan asumido como un deber el fomento de la cultura. Deber que aparece recogido en muchas constituciones nacionales, entre ellas la española. He aquí el origen de los Ministerios de Cultura, que son por otra parte, en un sentido práctico (circunscrito en palabras de Bueno) del término, los que determinan qué es cultura.

to son muchas las personas que no participan de forma activa en la música e incluso pueden considerarse a sí mismas como ajenas a ella.» (Mithen, 2007, p. 11).

36. «Orwell ya advirtió que, en el período de entreguerras, los Juegos Olímpicos del 36, o el Tour de Francia, o la Copa Mundial, cobraron un sesgo francamente nacionalista, que contribuyó a la definitiva cristalización contemporánea de los Estados nacionales.» (Bueno, 2012).

No obstante, los ritos relacionales por excelencia de los Estados modernos son los espectáculos deportivos, los cuales fueron de hecho decisivos en su constitución³⁶. No por casualidad, la administración de todas las actividades relacionadas con estos espectáculos suele corresponder a los ministerios de Cultura. En los ritos deportivos se produce un choque simbólico de las identidades nacionales de diferentes Estados, o de las diferentes identidades regionales de cada Estado. Es muy probable que la misión de estos ritos fuese en un principio servir como sucedáneo al rito de mayor fuerza vinculante de los Estados: la guerra.

Aunque en los ritos deportivos el papel de la música y la danza, por primitivas que éstas sean, no debe desdeñarse, los Estados modernos dedican también muchos recursos a la promoción de las actividades musicales propiamente dichas, aunque con notables diferencias entre unos y otros. Aquellos Estados cuya identidad nacional se construyó en el pasado sobre la base de importantes producciones musicales dedican una mayor cantidad de recursos a mantener vivo este patrimonio que aquellos cuya identidad nacional descansa sobre otras artes o contenidos de la cultura. Por otra parte, aquellos Estados que mantienen proyectos imperialistas, aunque sea de forma residual, y aquellos territorios que están en vías de construir un Estado apuestan más abiertamente por la creación de nuevas formas artísticas que les permitan, bien mantener su influencia cultural en terceros países, o bien construir su propia identidad nacional y proyectarla hacia el futuro. Mientras tanto, en los países en los que no se cumplen estas condiciones la apuesta por las nuevas

producciones musicales es más tímida y está motivada principalmente por la imitación del modelo de los Estados hegemónicos.

Tal como señala Gustavo Bueno, la dialéctica de los Estados sigue siendo el motor del devenir histórico del mundo y, por tanto, también del arte. Es precisamente el trasvase de prácticas e ideas fruto de la misma el que está detrás de los mayores logros artísticos de los Estados y no la materialización de un supuesto Espíritu Nacional³⁷. No obstante, el hecho de que ciertas prácticas artísticas estén muy extendidas no implica que su desarrollo esté determinado en la misma medida por la contribución de todos los Estados en las que aparecen ni que sean asumidas como propias por dichas sociedades. El trasvase de prácticas culturales sólo trasciende la mera colonización cuando estas se integran en el tejido social y adquieren un nuevo significado, cuando se convierten, en suma, en otra cosa distinta a la práctica original. La forma de afrontar la confluencia de las diferentes tradiciones culturales que se dan cita en el mundo contemporáneo, y que defenderemos más adelante, debe tener en cuenta este tipo de dinámicas. En palabras de Gustavo Bueno:

Sin duda, se actúa siempre desde un Estado o desde una Nación; pero es sólo un mito decir que el camino hacia la universalidad pasa necesariamente por el regreso «hacia las esencias nacionales íntimas». El único camino es, desde la propia situación, sin duda, mantenerse en el terreno y en las formas de la cultura cosmopolita, tratar de dominar, controlar y reabsorber, si es posible, las formas, contenidos e instrumentos universales a fin de construir con ellos. (op. cit.).

El hecho de que los Estados, o los Imperios, sigan representando el motor fundamental en el desarrollo de las prácticas culturales nos informa de que cualquier estrategia de cambio debe suponer una intervención desde y sobre sus propias instituciones. No obstante, es poco realista esperar que las iniciativas necesarias para destruir el mito de la Cultura surjan desde la propia administración del Estado, puesto que, como hemos visto, es uno de sus pilares ideológicos. La posibilidad de que la cultura deje de ser utilizada como el moderno opio del pueblo para ser un mecanismo vertebrador de la convivencia y la colaboración social y un medio para desarrollar todas las potencialidades humanas tiene más posibilidades de nacer de la acción de los propios artistas y de las personas dedicadas a la trasmisión de la cultura. De esta manera, cualquier tentativa de cambio pasa por una intervención colectiva de estos grupos sobre aquellas instituciones estatales en las que mayor margen de influencia puedan ejercer. En el caso de la música estas instituciones son fundamentalmente la composición, la interpretación, la musicología, la gestión cultural y la educación.

A continuación, abordaremos algunas estrategias para intervenir en estas instituciones. En especial en la Educación, pues de todas ellas es la más poderosa al comprometer a un sector más amplio de la sociedad y poseer una mayor capacidad de influir directamente sobre las otras.

§3. La educación musical

Los sistemas educativos forman una parte fundamental de la estructura de los Estados modernos. Su función pri-

37. «¿Cómo podría explicarse el arte de Goya a partir de un «Genio nacional», español o aragonés, actuando al margen de Tiepolo, de Mengs o de Rembrandt? ¿Cómo podría explicarse el arte de Bach, a partir del «Genio nacional» alemán o turingio, actuando al margen de Couperin, Vivaldi o Albinoni?» (op. cit.).

mordial es transmitir los comportamientos, conocimientos y valores sobre los que se sostienen y son, por tanto, los principales transmisores del mito de la Cultura. Sin embargo y en primer lugar, a diferencia de los ministerios de Cultura y las grandes instituciones musicales como los teatros de ópera, orquestas, discográficas, festivales, etc. las funciones propias de los sistemas educativos son ejercidas por un ingente número de personas entre las que es mucho más probable encontrar un pensamiento crítico, o simplemente divergente, respecto a este mito. En segundo lugar, el potencial transformador de las herramientas que utiliza la educación —o al menos, que están a su disposición—, la razón y la imaginación, desbordan la capacidad de control de cualquier Estado. De ahí su lucha constante por delimitar y constreñir este poder de cuyo peligro es absolutamente consciente. Y en tercer lugar, los sistemas educativos trabajan preferentemente en un rango de edad, la infancia y la adolescencia, en el que la sociedad concede una tregua a los individuos, al menos hasta cierto punto³⁸, para desarrollar sus capacidades más allá de las exigencias productivas. Un período en el que además somos más proclives a aceptar la posibilidad de realidades alternativas y estamos mejor predisuestos a la colaboración, dado que la identidad relacional no ha sido todavía ocultada completamente por la Fantasía de la Individualidad.

Por estas razones, consideramos que es dentro de este contexto donde más posibilidades tiene de prosperar cualquier estrategia de cambio en el ámbito de la cultura. Un cambio que, como hemos señalado anteriormente, no sólo debe afectar al contenido sino ante todo a la estructura y la dimensión social de los ritos.

3.1. *Hacia un nuevo paradigma de y desde la educación*

Tal como señala Bueno, los ritos culturales occidentales son ritos de escenario:

La liturgia (cultural) [...] mantiene además una estrechísima vinculación con la liturgia religiosa, a través de la cual los sacerdotes, oficiando en el altar, ofrecían, a un público que llenaba los bancos de la Iglesia o que permanecía en pie, el milagro de la transubstanciación. El altar es ahora el escenario: la cultura selecta de nuestra época es, considerada desde un punto de vista planetario, sobre todo una cultura de escenario (el propio campo de fútbol sigue siendo también un escenario). En el escenario los actores desempeñan el papel de sacerdotes ante el público de los nuevos templos, las salas de conciertos, las salas de teatro, las de rock, las de cine, y sobre todo la «sala dispersa» por los cientos de millones de «plateas» de las diversas ciudades, a saber, las casas particulares que, en lugar de una cruz tienen en su tejado una antena de televisión, y en las que la ceremonia del rezo del rosario en familia ha sido transformada, en virtud de una suerte de pseudomórfosis, en la ceremonia de ver la televisión en familia. (Bueno, 2012).

Este escenario sirve, casi siempre, para enmarcar y enaltecer a un individuo, bien en solitario o bien liderando a un grupo, que se sitúa frente a un público cuya única función consiste en escuchar y jalear su actividad. Si no cambiamos este modelo, de poco servirá que experimentemos con nuevas formas de interpretar a los clásicos, puestas en escena espectaculares o con actitudes más cercanas de los intérpretes. La música seguirá siendo parte del mito de la Cultura y un mecanismo fundamental

38. El desarrollo de currículos exageradamente amplios es, de hecho, una de las principales herramientas que utilizan las administraciones educativas para limitar la posibilidad del pensamiento crítico, que necesita de cierto tiempo y calma para desarrollarse.

en la difusión de la Fantasía de la Individualidad. Se hace necesario, por tanto, abordar estrategias alternativas por muy alejadas que se encuentren de la realidad actual y aunque sólo puedan ser posibles a una escala muy pequeña en este momento.

Para imaginar un ritual compatible con la Individualidad Conectada utilizaremos como puntos de referencia, puesto que nada surge *ex nihilo*, los modelos de rituales estudiados más arriba. Si tomamos los rituales de la sociedades cazadoras-recolectoras como modelo en el que se fortalecen los vínculos comunitarios y, como polo opuesto, los rituales profundamente individualizadores de la actualidad podríamos aventurar que un ritual compatible con el desarrollo de la Individualidad Conectada debería presentar, por una parte, un alto grado de especialización, necesaria para maximizar las posibilidades de la razón y enfatizar las diferencias individuales y, por otra parte, un número de participantes reducido y activo que tenga la posibilidad de responder emocionalmente con un alto grado de espontaneidad y en el que cada individuo pueda sentirse vinculado al colectivo sin sentirse anulado por el mismo. Por esta razón, es posible que no exista un ritual con más capacidad de equilibrar los intereses individuales y los colectivos que el que realizan los pequeños coros y las pequeñas agrupaciones musicales que se reúnen periódicamente y que han recibido una formación musical especializada. Cualquiera que haya participado en una actividad de estas características ha tomado conciencia del perfecto equilibrio que es posible conseguir entre lo individual y lo colectivo, entre lo emocional y lo analítico, dentro de ellas. Al contrario que las actividades deportivas colectivas que deben luchar constantemente para que la

ira, el odio y el orgullo —emociones segregadoras por antonomasia— no se desborden, la práctica musical en pequeños grupos no sujetos a un contexto competitivo tiene una capacidad para generar vínculos que se remonta a los orígenes de nuestra especie. Una sociedad que aspire al desarrollo pleno de sus miembros, a la expansión de la Individualidad Conectada, debería fomentar al máximo el desarrollo de estas prácticas.

En una sociedad que ha abandonado casi completamente los rituales musicales participativos, los sistemas educativos ofrecen la única oportunidad a la mayoría de la población de hacer música y compartirla con los demás. El gran reto y la mayor aventura que puede afrontar la tradición clásica europea actualmente es la creación de una red de pequeñas agrupaciones musicales profesionales y, sobre todo, no profesionales que devuelvan a la música su función de propiciar la colaboración humana y la empatía entre los individuos. Existen en la actualidad los medios materiales y humanos para hacerlo pero la enseñanza profesional está demasiado enfocada en formar solistas y músicos de orquesta, un objetivo que además de poco ajustado a la realidad laboral actual crea un vacío enorme entre el mundo profesional y el resto de la sociedad. Por otro lado, la enseñanza destinada a los no profesionales no dispone de un sistema de formación del profesorado específico por lo que asume frecuentemente los mismos vicios que la enseñanza profesional. Las escuelas de música y la enseñanza general deberían ayudar a destruir la concepción tradicional de la actividad musical (la música y la creatividad como don de unos pocos privilegiados y la Cultura como esencia que sólo podemos recibir a través de esos elegidos) y convertirla en algo real y efectivo que adquiera valor a través de

la repercusión sobre la comunidad, y los individuos que la conforman, de sus prácticas y rituales sociales.

Un panorama musical que involucre a la mayor parte de la población en torno a pequeñas asociaciones interconectadas y en el que la frontera entre el ámbito *amateur* y el profesional se difumine es una realidad muy lejana de la actual. Su realización depende de cambios muy profundos en la sociedad que desbordan al ámbito musical. Cambios que tardarán mucho en producirse si es que lo hacen algún día. Por tanto, no podemos dejar de abordar el problema también desde las jerarquías vigentes compositor-intérprete-público y culto-popular, aunque defendamos la necesidad de superarlas.

§4. Las jerarquías musicales

4.1. El público y la democracia

Desde que la práctica profesional de la música se asentó durante el Renacimiento como un servicio a las élites económicas y políticas la función social de los músicos siempre caminó en paralelo al poder de las mismas. No obstante, el advenimiento de las democracias, en las que el poder se desplazó —de forma más simbólica que efectiva— hacia el pueblo provocó que el prestigio y los recursos dedicados a la música se trasladaran en la misma dirección. De esta forma, los protagonistas de la música popular —aunque este término perdió hace tiempo su sentido por la razón que acabamos de mencionar³⁹— terminaron adquiriendo una consideración similar, en cierta medida, a la que se ostentaba desde la tradición clásica en épocas anteriores y generando ella misma su propia éli-

te económica. A partir de entonces, la aristocracia residual y la alta burguesía pudieron presumir de compartir sus gustos musicales con la clase trabajadora liberándose así de la etiqueta de elitistas tan menospreciada en las democracias. Esta pérdida de recursos y prestigio social abocó a la tradición clásica a replegarse sobre sí misma y buscar refugio en los ministerios de Cultura de los Estados y el mundo académico. De esta forma, la nueva música académica se vio empujada a desarrollar un hermetismo gremial para reivindicar la superioridad de sus criterios frente al de los legos en un proceso de mimetización con las ciencias naturales que ya hemos tratado anteriormente. A consecuencia de esta estrategia defensiva se produjo la casi completa disociación entre el ya menguado público interesado en la tradición clásica y las nuevas generaciones de compositores.

4.2. La concepción antropológica en el arte contemporáneo

La desconexión de la sociedad de la tradición clásica contemporánea ha sido muy problemática y esto ha llevado a sus protagonistas a generar ciertas racionalizaciones para afrontar las críticas que van desde la orgullosa aceptación hasta una total negación. Respecto a este último caso, aquellos que sostienen que existe un sector significativo de la sociedad interesado en las nuevas producciones procedentes de las vanguardias artísticas suelen aferrarse a la capacidad de ciertos eventos de música académica para congrega a algunos miles de personas. Hemos aportado argumentos suficientes en la primera parte de este texto para poder afirmar que

39. De hecho, no nos parece exagerado afirmar que en la actualidad la música popular, en cuanto música nacida del pueblo, sólo sobrevive de una forma muy residual. La creación musical actual está concentrada casi exclusivamente en el ámbito profesional. La llamada música pop está protagonizada por músicos que dedican tanto tiempo a su actividad como los de cualquier otra tradición musical profesional.

los problemas de la tradición clásica contemporánea no se pueden abordar desde un plano meramente cuantitativo. Aún así, es difícil engañarse sobre su nivel de seguimiento. Vivimos en un mundo en el que los datos sobre el comportamiento humano son más accesibles que nunca. Internet nos ha dado la medida de cuál es el interés que genera la música académica o de Vanguardia. Las distintas plataformas de *streaming* (nosotros nos hemos detenido en la más popular), la prensa, la televisión, el cine y la literatura actuales, nos dan buena cuenta de su alejamiento no sólo respecto del conjunto de la sociedad sino de las propias élites culturales y del público de la tradición clásica.

Respecto a la postura que acepta, con orgullo más o menos disimulado, el carácter minoritario del arte contemporáneo cabe distinguir varios matices. Existe, por una parte, un sector que lo asume con cierta resignación, como una consecuencia natural de una supuesta dispersión de los gustos musicales, y reclama la protección del Estado en tanto que minoría en peligro de extinción. Esta corriente ha encontrado cobijo intelectual en el discurso posmoderno que defiende el fin de los grandes relatos y postula que la verdadera dignidad del ser humano se encuentra siempre en las minorías. No obstante, ni los grandes relatos se han acabado -la globalización, por ejemplo, habría sido imposible sin la ayuda de grandes narrativas- ni las vanguardias son ajenas a ellos. Al contrario, como analizamos en la primera parte de este ensayo, se han convertido en sus más fervientes adalides artísticos, aún cuando sus protagonistas no siempre son conscientes de ello. En cualquier caso, colocarse voluntariamente en el papel de una especie en vías de extinción que debe ser protegida por el mero hecho de salvaguardar la diversi-

dad cultural de la sociedad es asumir la derrota total. Una tradición milenaria que ha llegado a crear algunas de las experiencias musicales más intensas y significativas de la historia occidental debería aspirar a algo más. Por otra parte, una opinión bastante extendida sostiene que la desconexión del público respecto a la música más reciente de la tradición clásica se debe al predominio de una actitud demasiado conservadora en la sociedad, que a veces se achaca a causas culturales y otras a la propia naturaleza humana. Desde el punto de vista cultural, sucede justo al contrario. Vivimos en un mundo que rinde culto a la novedad y en el que cada generación busca su identidad distinguiéndose de la anterior. Lo nuevo y lo moderno tienen una clara ventaja en las sociedades contemporáneas y así se refleja en las tendencias musicales de las tradiciones hegemónicas. Pero además, el hecho es que el gusto por las novedades no parece ser monopolio de las sociedades industriales. Antropólogos como Richard B. Lee (1984) y John Blacking (1995) observaron como en las sociedades cazadoras-recolectoras las innovaciones se recibían con entusiasmo cuando se demostraban exitosas. Habrá que buscar otras causas para explicar la preferencia de gran parte del público por las producciones de cualquier período anterior a la Segunda Guerra Mundial en la tradición clásica.

Por último, desde otros sectores se argumenta la necesidad de una élite artística que, del mismo modo que en otras disciplinas, lleve a las artes a un grado de desarrollo que sólo es posible mediante la especialización. Efectivamente, como defenderemos más adelante, la existencia de una élite artística no es el problema. El problema radica en el modo en el que esa élite está ejerciendo su función social. En el hecho de que lejos de espolear la implicación de la sociedad con el

arte y de ofrecer alternativas críticas a las prácticas sociales e ideologías dominantes, el arte contemporáneo se ha constituido en la quintaesencia de esas prácticas e ideologías y ha rechazado con desdén cualquier intento de establecer una relación dialéctica con el público. Hasta el punto en que la misantropía se ha convertido en su actitud más característica.

a) La misantropía en el arte contemporáneo

La misantropía es una emoción claramente asociada a la Fantasía de la Individualidad. Se basa en una falacia por la que primero se define al ser humano en función de criterios arbitrarios sin ninguna base empírica, como el de ser una entidad dotada de voluntad propia movida principalmente por la razón, para después despreciarlo por no ajustarse a los mismos. El misántropo es víctima del mito que separa Cultura y Naturaleza y, de hecho, aspira a que su idea de Cultura reemplace completamente a la Naturaleza. El empeño de la realidad en frustrar sus aspiraciones se convierte en rencor hacia su propia especie, de la que el misántropo parece no formar parte.

En este sentido, son absurdos los intentos de presentar la música de la tradición clásica como una suerte de música ideal y definitiva para la humanidad en tanto que su componente racional y reflexivo es más explícito. Las funciones evolutivas fundamentales de la música relacionadas con la cohesión social, la selección sexual, la manipulación de las emociones y la persecución de estados alterados de la conciencia siempre predominarán sobre cualesquiera otras. La labor del *logos* propio de la tradición clásica no debe ser reemplazar a las funciones musicales básicas sino actuar sobre ellas de un modo crítico. En general, cuando desde el mundo del arte contemporáneo se recrimina a la

sociedad por preferir ciertas manifestaciones artísticas en lugar de las que se les ofrecen desde este ámbito se extiende una concepción del ser humano que coloca a unos pocos individuos a una altura ética mayor que los demás únicamente en virtud de sus gustos estéticos y que da a entender que es decisión libre y premeditada de la mayor parte de la población renunciar a los frutos más valiosos de la Cultura y contribuir, por tanto, a la degradación de la Humanidad. Esta actitud, además de infundada, como analizaremos a continuación, no hace más que dividir a las sociedades y ayudar a consolidar los mecanismos segregadores puestos en marcha por la Fantasía de la Individualidad y su manifestación ideológica más reciente, el Neoliberalismo.

4.3. Sobre la supuesta universalidad de algunos criterios estéticos

El valor social de una forma de arte no puede determinarse desde los criterios de un determinado gremio. La idea, frecuentemente defendida desde la tradición clásica, de que existen criterios objetivos y universales para evaluar la calidad de una música similares a los que existen en las ciencias naturales sólo puede ser explicada desde un etnocentrismo destinado a consolidar una posición de privilegio. Es necesario insistir en la naturaleza intrínsecamente social de la música y la inexistencia de una realidad «más allá de la música» con la que se pueda establecer una refutación experimental. De hecho, si existe algo que se acerque a un parámetro objetivo con el que evaluar el valor de una forma de arte el mejor candidato sería su grado de penetración social. Pero no es difícil darse cuenta de lo problemático que resultaría tomarlo como una medida objetiva dada su enorme volubilidad en el tiempo. En conclusión, este tipo

de disquisiciones no conduce a ninguna parte. No podemos afirmar la superioridad estética, y mucho menos ética, de una obra de arte fuera de todo contexto. Debemos asumir que el valor del arte es una magnitud que siempre estará situada en el plano *emic*, lo que — conviene recordarlo — no es sinónimo de caprichoso o irrelevante ni supone alinearse con el subjetivismo posmoderno puesto que los criterios *emic* no son individuales sino que son comparados por toda una comunidad.

4.4. *Sobre las élites artísticas mantenidas por los Estados.*

Existen, como adelantábamos, buenas razones para defender la necesidad de élites artísticas sostenidas, al menos hasta cierto punto, por el Estado sin necesidad de apelar a una supuesta superioridad estética y moral de las mismas. La necesidad de una élite radica en que sólo desde la dedicación especializada es posible ejercer una función crítica sobre el complejo universo musical de las sociedades contemporáneas. Esta función crítica es fundamental no sólo para que el arte no se vea constreñido a la dictadura del gusto, aunque este sea compartido por la mayoría, sino para el adecuado funcionamiento del Estado. Existe una tendencia en las sociedades capitalistas a imponer una concepción de la música como mero entretenimiento y a tratar de ocultar su enorme poder al presentarla como un objeto de consumo más completamente inocuo desde el punto de vista ideológico y social. En el mejor de los casos se nos intenta convencer de su conveniencia para mejorar ciertas habilidades que se consideran más útiles (p.ej.: la música mejora las habilidades matemáticas). Sin embargo, la capacidad de la música, y el arte en general, para transmitir los hábitos y valores que definen a un grupo social y su importancia como

elemento vertebrador de los ritos que cohesionan a las sociedades está fuera de toda duda para cualquier científico que haya abordado el tema.

La función crítica sobre las prácticas musicales debería llevarse a cabo desde cualquier ámbito y tradición musical. No obstante, es importante señalar que la tradición clásica parte de una posición especialmente adecuada debido a que la reflexión y el cuestionamiento de sus principios son una constante en toda su historia. Ahora bien, confiar únicamente en la “buena fe” de los artistas y en la predisposición de los músicos de la tradición clásica para la reflexión sería caer en un voluntarismo demasiado ingenuo. No olvidemos que para muchos músicos poner en tela de juicio el relato hegemónico supone sacrificar una posición de privilegio en aras de una perspectiva quizá más estimulante pero impredecible e inquietante. Cualquier cambio en el arte sostenido desde el Estado no será posible sin un modelo de gestión cultural diferente que aporte los estímulos necesarios para que los artistas asuman el riesgo de una transición a otro paradigma cultural. Un modelo de gestión que facilite una relación verdaderamente activa de los músicos y el resto de la sociedad y que ponga en marcha los procesos de selección cultural propios de cualquier grupo humano cohesionado. Una gestión que, por tanto, no parta del supuesto de que las artes deben ser protegidas de la desconsideración del público sino que trabaje para que tanto el público como los artistas se tengan en cuenta, que se aleje de los grandes gestos, espectaculares pero de corto recorrido, y trabaje por el desarrollo y fortalecimiento a largo plazo de un tejido cultural propio dentro del Estado. Un tejido cultural vivo y no meramente museístico. Una gestión que, no obstante, no pretenda erigirse en el más elevado juez estético de la sociedad sino

en apoyo de las iniciativas artísticas ya existentes en la misma y en facilitador de otras nuevas.

Quizá haya quienes invoquen la conveniencia de la mítica “mano invisible” del mercado capitalista para lograr este tipo de gestión pero esto sería irresponsable e inefectivo. No hay ninguna razón para pensar que los intereses económicos de la industria musical corran paralelos a los de los Estados. Ahora bien, comprender que el Estado debe tener un papel en la gestión cultural no significa, insistimos, que la administración deba arrogarse el derecho a elegir qué música es buena y cuál no lo es, qué compositores deben programarse y cuáles no. La función del Estado en esta materia debe estar dirigida a hacer posible una actividad cultural creada en el Estado pero no desde el Estado. Una actividad que, por tanto, surge dentro de la propia sociedad pero que en muchos casos es incompatible con las dinámicas económicas vigentes y necesita de un apoyo económico para su desarrollo. Por supuesto, en un contexto de recursos limitados en algún momento es necesario realizar una selección pero ésta no debería quedar en manos de una élite administrativa, inevitablemente sesgada, sino de los protagonistas de la actividad musical, los propios músicos. Los músicos en la tradición clásica son la correa de transmisión entre los compositores y el público y, por tanto, los más interesados en que la relación entre ambos funcione y los más indicados para evaluar el éxito de las propuestas artísticas.

No obstante, es aquí donde aparecen las verdaderas dificultades. El desarrollo de este tipo de gestión requiere de un consenso muy difícil de lograr en las democracias actuales. El pensamiento a corto plazo y la escasa preocupación de los políticos por los problemas de la *polis* que promueven los breves ciclos

electorales y un sistema de partidos que facilita la corrupción y el enajenamiento de sus miembros son difícilmente compatibles con los tiempos y el sentido de comunidad que requieren el tipo de gestión que defendemos.

Sin embargo, los artistas, además de caer en una clara hipocresía, se harían un flaco favor a sí mismos si se limitaran a responsabilizar a sus representantes políticos de la ausencia de este consenso y redujeran su contribución a la queja sin asumir la tarea que les corresponde. Los artistas de la tradición clásica actual tienen por delante el enorme reto (un reto de una dificultad incomparablemente mayor que el que tuvieron que afrontar las vanguardias) de crear nuevas experiencias, nuevos ritos, nuevas formas de hacer y de vivir la música que se hagan imprescindibles para la sociedad y que generen la fuerza social necesaria para forzar un cambio de gestión de las artes en los Estados.

Una vez dicho esto, es importante recordar que en una sociedad sensible a los derechos individuales, los artistas deben tener la posibilidad de elegir cómo quieren ejercer su función social e incluso la opción de no ejercer ninguna. Ahora bien, respecto a este último caso, una cosa es velar por un derecho individual y otra muy distinta es tomar esa actitud como paradigma del arte y, aún más, del arte promovido por el Estado. Si realmente defendemos la idea de que la opinión de la sociedad es irrelevante y nuestra función social nula deberíamos ser coherentes y preguntarnos hasta qué punto estamos legitimados a utilizar sus recursos para la realización de nuestro arte, y contestar con honestidad a esa cuestión sin echar mano de ninguno de los mitos expuestos en la primera parte de este ensayo. Umberto Eco en su ensayo *Apocalípticos e Integrados* lo expresó de forma contundente:

... es preciso prestar atención a un problema: pueden proyectarse empresas de este tipo sólo si se cree que es posible una “cultura democrática”, es decir, si no se abriga la secreta persuasión de que la cultura es un hecho aristocrático, y de que ante la república de los hombres cultos se yerguen las masas, incorregibles e irrecurables, para las cuales, como mucho, se puede preparar una subcultura (la cultura de masas), para criticar luego sus modos y efectos. (Eco, 1968, p. 397).

Esto nos lleva inevitablemente a la pregunta de cómo debe ser la relación entre la tradición clásica y la tradición hegemónica o popular. Para analizar esta relación deberemos abordar por fin un tema fundamental que ha estado sobrevolando este texto desde el principio: la emoción.

§5. La emociones y la Música

Los estudios del comportamiento humano revelan que ciertas emociones aumentan considerablemente las probabilidades de que las personas se involucren en actividades cooperativas y que este proceso se retroalimenta. La importancia evolutiva de la cooperación social en el ser humano ha provocado un enorme desarrollo de nuestra capacidad como especie para experimentar y manifestar emociones. La antropología y la neurociencia recientes coinciden en que la principal, aunque no la única, función evolutiva de la música consiste en favorecer distintos modos de cooperación social, lo que explica su universalidad y la enorme cantidad de recursos cerebrales y corporales que pone en marcha. La amplia e intensa gama de emociones que la música puede inducir en las personas funciona como el reforzador necesario para que una comunidad invierta la considerable cantidad de tiempo y energía que re-

quiere la práctica musical. Ahora bien, no es la emoción por sí misma la que crea vínculos sociales, como si de una poción mágica se tratase, sino la capacidad que algunas actividades (no sólo la música) poseen para sincronizar la actividad y la respuesta emocional de un grupo de personas. Desde un punto de vista evolutivo lo importante no es tanto experimentar una emoción sino experimentarla con los demás.

La relación de la música y la emoción presenta, por tanto, una dimensión social y cultural que no es posible dejar de lado. De esta forma, podemos afirmar que las conductas relacionadas con la música, y las emociones asociadas a estas conductas, no dependen exclusivamente de las características personales de cada individuo, tal como se defiende frecuentemente desde ciertas posiciones posmodernas, sino en mucha mayor medida del contexto social en el que ha crecido. Por tanto, estas conductas presentarán ciertos patrones previsibles compartidos por una mayoría de los individuos inmersos dentro de un determinado contexto.

Estudios en neuropsicología musical como los realizados por D. Levitin (2006) apuntan a que la capacidad de la música para suscitar emociones depende en gran medida de un sutil juego de expectativas entre el oyente y la música. Aunque algunas de las reglas de este juego parecen gozar de cierta universalidad, como la presencia de la repetición, lo cierto es que varían mucho de una cultura a otra. La capacidad del ser humano de interiorizar nuevas reglas o “códigos” (contingencias de reforzamiento en términos conductistas) musicales y la naturaleza de las mismas ha sido motivo de un encarnizado debate durante el último siglo. En este debate, las Vanguardias artísticas tomaron partido por la postura que defiende la ilimitada plasticidad del comportamiento humano que,

desde esta perspectiva, puede ser modificado a voluntad durante cualquier etapa de nuestras vidas. Sobre esta base, los códigos musicales podrían presentar una estructura de una variedad literalmente infinita. Sin embargo, las ciencias cada vez nos aportan más pruebas de que la maleabilidad del comportamiento humano tiene límites. La definición de esos límites todavía está lejos de completarse y esta ambigüedad es el origen de casi todos los grandes debates que polarizan la sociedad actual. No obstante, en el caso de la música paulatinamente se van alcanzando algunas certezas. Por ejemplo, cada vez está más claro que existe un cierto límite de edad a partir del cuál a un individuo le resulta muy difícil, y en cierto momento imposible, responder a códigos musicales nuevos con la misma intensidad con la que reacciona a los que aprendió durante su niñez y adolescencia⁴⁰. De la misma forma que a una persona a partir de una determinada etapa de su desarrollo le resulta imposible asimilar una nueva lengua al mismo nivel que su lengua materna.

Este descubrimiento tiene consecuencias fundamentales para nuestro estudio porque nos confronta con el hecho de que toda evolución musical que no pretenda desconectarse de la sociedad de la que forma parte debe partir de un sustrato previo. Es decir, aunque nuestros gustos musicales, como individuos o como sociedad, puedan evolucionar a lo largo de nuestra vida o nuestra historia siempre lo hacen sobre la base de los códigos musicales que como individuos o como grupo fueron hegemónicos en una etapa previa a nuestra edad adulta.

En el contexto occidental actual y tras la aplastante victoria de los E.E.U.U. en la batalla cultural de la Guerra Fría, los códigos musicales comunes provienen principalmente de las tradiciones populares originadas en este país y también, aunque en menor medida, de otras tradiciones populares y de la propia tradición clásica, que no sólo consiguió sobrevivir a esta batalla sino que incluso logró expandir su círculo de influencia más allá de las élites asociadas a sus rituales a través de los medios de comunicación de masas como la radio, la televisión y, en especial, el cine. Como resultado, nos encontramos en un momento histórico en el que la música popular presenta una variedad y riqueza de recursos sin parangón en la historia de la música occidental. La nueva etapa de la tradición musical europea debe de nacer necesariamente de este rico sustrato si quiere volver a ser un agente vivo y con verdadera capacidad de transformación. Obviamente, esto no quiere decir que tenga que abandonar ni la referencia a su repertorio histórico, incluyendo a las músicas de Vanguardia, ni las características que definen su tradición. Al contrario, precisamente una de las lecciones más importantes que debemos aprender de la tradición clásica del pasado es su capacidad para establecer una conversación constante con la música popular sin abandonar sus postulados. Una conversación en la que la tradición clásica ha inventado sus propios rituales y sus propias formas de hacer sin por ello cortar los vínculos con otras formas de hacer música hasta el punto de que, en algunos casos, no era fácil trazar una frontera clara entre unas y otras. No obstante, debemos de ser

40. «Durante ese período (la infancia) se están formando conexiones neuronales más rápidamente que en cualquier otro período de nuestra vida, y durante los años del período medio de la infancia el cerebro empieza a podar esas conexiones, reteniendo sólo las más importantes y las utilizadas más a menudo. Esto se convierte en la base de nuestra comprensión de la música, y en último término en la base de lo que nos gusta en música, qué música nos conmueve y cómo nos conmueve.» (Levitin, 2006, p. 118).

cautelosos con esta metáfora por que puede ser malinterpretada fácilmente. La frontera de la que hablamos es interna y no externa. La alternativa que los argumentos expuestos en este texto nos obliga a plantear consiste precisamente en dejar de concebir lo popular o hegemónico y lo culto o clásico como dos mundos separados entre los que se puedan encontrar esporádicos puntos de contacto. De lo contrario, sólo estaríamos perpetuando la disociación razón-emoción cuyos nocivos efectos hemos denunciado. La función de la tradición clásica debe ser englobar a la música hegemónica de la sociedad de la que forma parte de modo que esta exista en su seno como una posibilidad. Una posibilidad que podrá hacerse patente de forma más o menos explícita, gracias a una serie de códigos musicales compartidos, y no como un mero recurso exótico, o como concesión paternalista procedente de una élite que pretende evidenciar así la distancia insalvable que los separa del vulgo.

Conviene observar que en la actualidad la situación es exactamente la contraria. La tradición clásica ha sido englobada por la música popular hegemónica. Desde la perspectiva de la música hegemónica la tradición clásica es simplemente un «estilo» más, una serie de estereotipos a los que acudir cuando se busca una pátina de sofisticación.

Conviene, por otra parte, insistir en que el territorio del que hablamos no es meramente conceptual. De poco sirve que reivindicemos una integración de la música popular y la tradición clásica si ésta permanece en el plano ideológico, en el plano de las narrativas. Son los códigos musicales y sociales, responsables de los vínculos emocionales los

que deben ser compartidos⁴¹. En resumen, la tradición clásica necesita asumir que ninguna forma de arte puede estar verdaderamente viva sino corre el riesgo de ser vulgar.

Nuestra propuesta será quizá señalada por algunos como el fin de la tradición clásica. Sin embargo, esta tradición no va a desaparecer por su integración con otras tradiciones. La historia nos muestra la enorme capacidad de la música clásica occidental para absorber una variedad inusitada de aproximaciones al fenómeno musical, en gran medida gracias a que su factor más definitorio no es la naturaleza de los materiales musicales que utiliza sino la forma en la que el *logos* se proyecta sobre los mismos. Lo que es seguro es que la tradición clásica se convertirá por esta vía en algo diferente de lo que es hoy en día y eso siempre asusta a los guardadores de esencias. Pero las tradiciones empiezan a morir precisamente cuando sus protagonistas se preocupan más por conservarlas puras que por mantenerlas vivas.

§6. Epílogo: contra los Puritanismos y en Defensa de la Música.

No cabe duda de que el relato de la música de vanguardia ha sido muy eficaz a la hora de asegurar la continuidad durante décadas de la tradición clásica y quizá, aunque sólo sea por eso, podría argumentarse que es mejor no desmontarlo y que este texto sólo puede contribuir a minar la posición de la tradición clásica contemporánea. Pero cometeríamos un grave error. El error de no reconocer la extrema fragilidad en la que se encuentra esta tradición en nuestros días. No podemos sentar-

41. «Introducir la conciencia del valor de las emociones en el discurso de verdad-poder que nos rige resulta impensable para la mayor parte de quienes ahora ocupan posiciones elevadas en él. De hecho, supondría una transformación tan profunda de las bases sobre las que se asienta nuestro sistema, que significaría una modificación de los ritmos y las prioridades que lo definen. Rebajaría, por ejemplo, la aceleración a la que nos vemos crecientemente sometidos.» (Hernando, 2012)

nos tranquilamente y cruzar los dedos para que todo siga igual que hasta ahora mientras hay signos evidentes de que la estructura de protección que se ha construido se está desmoronando. Existen buenas razones para buscar una alternativa a la relación actual de la tradición clásica con la sociedad y la primera es, precisamente, la supervivencia. La principal amenaza que se cierne sobre la tradición clásica procede de la evidente incompatibilidad entre su relato y el relato de las democracias en el que prima el criterio de la mayoría. Esta incompatibilidad ha ido creciendo a medida que las democracias han ido asentándose y su narrativa se ha fortalecido hasta alcanzar el extremo de un fundamentalismo que está presente en no pocos discursos políticos actuales según los cuales la opinión de la mayoría “libre” justifica prácticamente cualquier cosa. Es muy probable que el mito de la Cultura no resista el avance de la sociedad del espectáculo que propugna este fundamentalismo democrático.

En el presente texto hemos vertido una dura crítica hacia las ideologías que dominan la tradición clásica contemporánea. Sin embargo, conviene precisar que esta crítica no está dirigida hacia las músicas que se han producido y se siguen produciendo bajo la influencia de los mitos analizados en este texto. El trabajo de los artistas desborda muy frecuentemente los límites que sus propios relatos han establecido. El error de anteponer las ideas a los hechos sólo puede conducirnos a la tiranía del puritanismo que, no por casualidad, acecha en cada esquina del mundo contemporáneo. Por tanto, sería una grave malinterpretación de este escrito concluir que determinadas formas de hacer música deben desaparecer o utilizar nuestros argumentos para atacar el trabajo de ciertos artistas. Es el paradigma he-

gemónico, el marco conceptual de la tradición clásica contemporánea y las instituciones que lo sostienen el que se pone en cuestión. Un paradigma que ha tomado como bandera algunos de los mitos más nocivos de nuestra sociedad y que contribuye a legitimar ciertos desequilibrios de poder que lastran nuestra convivencia y nuestra relación con el entorno.

A la concepción idealista de la realidad que impera en la música académica, y que hemos denunciado, hemos querido contraponer un enfoque materialista. Esto significa que la alternativa que prometía el título de este ensayo no podía consistir meramente en un nuevo relato sino también en unas nuevas prácticas que, de hecho, no necesiten de narrativa alguna para justificarse ante la sociedad. De esta forma, hemos querido poner de relieve que el problema que abordamos trasciende ampliamente el ámbito de la composición o la interpretación musicales. En palabras del antropólogo musical John Blacking:

Así, si un compositor quiere producir una música relevante para sus contemporáneos, su principal problema no es realmente de naturaleza musical, aunque pueda parecerle que es así: es un problema de actitud hacia la sociedad y la cultura contemporáneas en relación con el problema humano básico de aprender a ser humano. (Blacking, 1995, p. 101).

El propósito de nuestra crítica se ha dirigido, por tanto, a reorientar la función social que la tradición clásica ejerce en nuestros días para que deje de ser un adalid de los ideales de progreso material e individualismo, y un defensor de las élites económicas y políticas que se sustentan en ellos, y pueda convertirse algún día en un mecanismo vertebrador de la convivencia y en la facilitadora de una relación más sana entre el individuo y su comunidad.

Si las Vanguardias oscilan entre el racionalismo heredero de la Ilustración, que pone en el centro al artista-creador, y el subjetivismo posmoderno, que pone en el centro al receptor, nosotros hemos abogado por incluir a todos los actores que intervienen en la actividad musical y al contexto en el que se desarrolla. Esto nos ha llevado a confrontarnos con la realidad de que las dinámicas artísticas no se desarrollan de forma independiente al resto de las dinámicas sociales sino que, al contrario, están fuertemente condicionadas por factores económicos, laborales, políticos, etc. Factores todos ellos cuya evolución escapa al control no sólo de los artistas, sino, tal como nos enseña la antropología cultural, del ser humano en su conjunto⁴². No obstante, aunque somos conscientes de que la alternativa que hemos planteado es inviable en el contexto social actual de Occidente la necesidad de ensayarla ha tenido el propósito ante todo de demostrar que es posible concebir una narrativa coherente distinta a la actual, que se postula

a sí misma como inexorable, y bosquejar un camino para llevarla a la práctica aunque sea a pequeña escala. Sean cuales sean las nuevas narrativas que nos depare el futuro es previsible que vengan acompañadas de nuevos mitos y creencias falaces.

El ser humano nunca ha podido desprenderse de ellas. La utopía de una sociedad en la que el discurso *emic* coincida con el *etic* no se vislumbra en un horizonte cercano. Por tanto, los seres humanos deberemos seguir lidiando con nuestros mitos y la música que ayuda a estos mitos a consolidarse deberá aprender a desactivarlos. Insistimos, no con nuevos relatos sino con sus propias prácticas y rituales. Gustav Mahler supo formularlo con meridiana claridad, abandonando por un instante el espiritualismo que le caracterizaba: «Es curioso, pero cuando estoy haciendo música, todas las respuestas que busco en la vida, parecen estar ahí. O, mejor dicho, cuando estoy haciendo música, no hay preguntas y no hay necesidad de respuestas».

42. «Todos los pasos importantes en la evolución cultural tuvieron lugar sin que nadie comprendiera conscientemente lo que estaba pasando (...) El siglo XX parece una verdadera cornucopia de cambios inintencionados, indeseables e inesperados.» (Harris, 1995, p. 489)

Bibliografía

- Adorno, T. (1966). *Philosophie der neuen Musik*. Trad. por Alberto Luis. Buenos Aires: Ed. Sur.
- Blacking, J. (1973). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Ed.
- Boulez, P. (1962). *Puntos de Referencia. Maestría y Oficio*. Madrid: Ed. Gedisa.
- Bueno, G. (2012). *El mito de la Cultura*. Oviedo: Ed. Pentalfa.
- Harris, M. (1995). *Antropología Cultural*. Madrid: Alianza Editorial Bolsillo.
- . (1995). *Nuestra Especie*. Trad. Gonzalo Gil, Joaquín Calvo, Isabel Heimann. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernando, A. (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Buenos Aires: Ed. Katz.
- Jung, C. (2007). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Trad. por Cristina García Ohlrich. Madrid: Ed. Trotta.
- Kundera, M. (2008). *Un Encuentro. El rechazo integral de la herencia*. Barcelona: Ed. Tusquets.
- Lee, R.B. (1984). *The Dobe !Kung*. Nueva York: Ed. CBS College Publishing.
- Levitin, D. (2006). *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona: Ed. RBA.
- Mithen, S. (2007). *Los Neardentales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Trad. por Gonzalo G. Djembé. Ed. Crítica.
- Peirce, C. (s.f.). *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. Eds. Peirce Edition Project. Bloomington I.N: Indiana University Press.
- Ross, A. (2009). *El Ruido Eterno*. Trad. por Luis Gago. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- Skinner, B.F. (1974). *About Behaviorism*. Nueva York: Vintage Books random House.
- Yáñez, P. (2015). *Entrevista de Paco Yáñez a Helmut Lachenmann. I/IV*. Revista *Mundo clásico*.