

LA SUBJETIVA OBJETIVIDAD DEL ACTUAL GUSTO MUSICAL. (¿Jerarquía de valores o caos?)

Ilia Galán, Universidad Carlos III. Madrid

Cuando se compara la música de vanguardia con otras artes es necesario analizar la afirmación de que todo es arte para comprender obras como la de J. Cage, pero hay que estudiar también la distancia del público actual respecto a algunos modos de componer. Se puede contrastar la repetición de las vanguardias y el arte llevado a sus límites formales con la visión clásica de transcendentalidad que lo bello tenía en el pasado, al margen del dogma que impone la originalidad o la novedad. El arte también es una convención, aunque manipulada por el marketing o por valores ajenos a lo estético, y en la actualidad se han asumido como intocables algunos prejuicios románticos, sobre todo en relación al genio. Una investigación detallada sugiere una nueva atención a la objetividad de la obra frente al imperio de la subjetividad, un equilibrio entre ambos términos, porque la música tiene algo de lenguaje, y por lo tanto es aprendible, y necesita algunas reglas o normas que no pueden ser siempre desechadas de un modo completo. La Escuela de Viena ha provocado la pregunta por los umbrales del gusto, los límites del oído humano, la genética que nos predispone hacia unos sonidos u otros: una música natural, en cierto modo. Sin caer en el etnocentrismo cultural, se ve necesario volver a ciertos criterios, aunque elásticos, para juzgar la calidad de las obras, pues pueden compararse sus aspectos sueltos. La tradición es necesaria para entender el texto de los nuevos lenguajes en su contexto. Esto permitiría a los futuros creadores trabajar reutilizando formas anteriores con nuevo espíritu, libres también de la exigencia liberadora de las ya vetustas vanguardias.

La ironía que esboza José Antonio Marina sobre la obra *Paisaje imaginario número 4* de John Cage cuya esencia parece reducirse a la modulación arbitraria, por azar, de doce radios que alternan caprichosamente su volumen y frecuencia, o el tensar de las cuerdas de un piano que como obra mostraba Anna Lockwood hasta que estallaban su sonoridad, o el hacer chocar de un piano con otros objetos de Monte Young, no sólo quiere mostrar que el arte de vanguardia se reduce a juego¹, especial fuente de significaciones cuando se saca de contexto, como el urinario de Duchamp en un museo, fuera de su lugar «natural», sino que señala también la burla de la que, en consecuencia, puede hacerse objeto al no buscar entre sus objetivos otro que el juego en sí de los sonidos, la originalidad llamativa y susceptible de la más feroz de las críticas. Como luego concluye, tales pretendidas obras «geniales» o

¹ J.A. Marina, *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama, 5ª Ed., 1993, V, 2, pp. 138-139.

«extravagantes» podría hacerlas cualquiera que pusiese en ello la atención con vistas a un resultado estético, el espectador tendría tanta importancia como el mismo creador, ya que aquél podría crear —todo es arte— y no sólo al escuchar, sino que al ir a su casa, por ejemplo, podría abrir el grifo del agua y modular una sinfonía líquida, o al golpear con un zapato la mesa sería capaz de sentir la voluptuosidad de una percusión inhabitual, o al ir al retrete tendría la posibilidad de percibir los sonidos desagradables de la excreción para transformarlos en significativos modos de una sonata de sugerencias con instrumentos de viento: *intestino a solo y percusión acuática*. Tales representaciones pueden ayudar a vivir lo cotidiano con nuevas actitudes estéticas, enriquecido, pero por su leve transcendencia —al menos, no es una transcendentalidad entregada con claves conocidas o accesibles para el contemplador si él mismo no impregna la obra con su propio querer mirar y sentir— también son fácilmente desechadas por otras, ya que el contemplador en vez de comprarse un disco se lo hace el mismo, o lo puede hallar en cualquier parte, en un arte pretendidamente universal pero que paradójicamente se reduce a una masturbación sonora. Lo mismo que lo dicho por el gran público, tan distante hoy de ciertas vanguardias, expresa a menudo sobre ciertos modos de pintura, y no sólo sobre la abstracta —parcialmente asimilada— pues desde hace varias décadas mira con desdén ciertas manifestaciones artísticas más bien como un derroche del dinero público —pocas veces privado— o una locura incomprensible, absurda y ridícula motivada por la especulación —en vez de el abstracto valor de la moneda o el papel, sea el lienzo tal o cual— o por el blanqueo de dinero negro, sobre todo cuando se comparan tales obras con aquellas de Mozart o Bach o Velázquez. Pero hablan algunos expertos, y, con desdén a tal supuesta «ciencia» enmudecen los públicos ante semejante casta sacerdotal que consagra su hermetismo significativo y estético. E incluso pasan las gentes sin sorprenderse ante las supuestas sorpresas, sin ofenderse ante lo provocador, sin ser provocados, pues, si no es desde un punto de vista político o de moral democrática y pluralista, en nuestros tiempos, a no ser que como en aquel teatro romano se crucifique en vivo a un esclavo para darle dramatismo y verosimilitud, o se le corte un brazo, entre aplausos, poco ya puede avanzarse sobre lo feo o lo incomprensible (véase cierto minimalismo o las obras figurativas hechas con cadáveres plastinados, entre otras). Escandaloso hoy sería un arte machista, que hiciese daño innecesario a los animales para expresarse «libremente», racista, nazi, etc... Queda también la opción señalada por Eco de adoptar una postura frente a la paradoja propia de la mística del vacío o la del budismo zen, allá donde el sentido deja de tenerlo:

«Por donde se ha dejado sentir la influencia del zen de manera más sensible y paradójica es en la vanguardia musical de más allá del océano. Nos referimos en particular a John Cage, la figura más discutida de la música norteamericana (...) Cage es el profeta de lo casual (...) Son conocidos sus conciertos, en los que dos ejecutantes, alternando las emisiones de los sonidos con largísimos periodos de silencio, arrancan del piano las más heterodoxas sonoridades pellizcando sus

cuerdas, golpeando sus flancos, y, por último, levantándose y sintonizando una radio en una onda escogida al azar de modo que cualquier aportación sonora (música, palabra o parásitos indiferenciados) pueda insertarse en el hecho interpretado».²

Pero todo ello por razones ajenas al arte, objetarán algunos, y con fundamento, que parte del mérito de tales obras fue abrir campos semánticos, ampliar los medios, las opciones, los caminos a recorrer. Ciertamente, pero no menos cierto es que muchos de éstos, recién nacidos, se han topado con un muro, y el trayecto acabó en vía muerta, en un «no es posible ir más allá» de los cuadros monocromos de Ives Klein; no está mal enfocada la ácida crítica que en la obra *Arte* de Yasmina Reza se hace de un lienzo blanco pintado sobre blanco y con matices imperceptibles, «arte» para neófitos y multinacionales del marketing que alzan y bajan valores como en la bolsa las acciones. Otros caminos, sin embargo, han sido continuados, y hasta se observa cierta tendencia a volver a los instrumentos convencionales tomando rutas estéticas contemporáneas, más en la línea de la escuela de Viena que en la que abrieran Boulez, Stravinsky, Shostakovich o Prokofiev. El uso de instrumentos sofisticados y difícilmente reproducibles limita la interpretación de algunas obras, y en algunos casos la imposibilitan como se ejemplifica en las composiciones expresamente concebidas para una máquina electrónica que ya no se fabrica o aquellas que han quedado obsoletas como singular chatarra, pero a un paso del basurero, si no en el basurero mismo. Algunas de esas piezas no fueron más que un tránsito hacia nuevas posibilidades sonoras que otros adoptarían luego como partes integrantes de obras más sostenibles o sostenidas por el público. Los que cifraron su éxito y su valor únicamente en la novedad o en la sorpresa estética fueron superados por novedades más nuevas, y la sorpresa, cuando se contempla repetida desde el presente reducida a un rincón del pasado pierde buena parte de su fuerza intrínseca. Otros, más duros, juzgan que si el arte se reduce al espectáculo lo convertimos en un circo de variedades, entretenidas, pero sin significación ulterior, sin ese trascender que en la tradición romántica (Schiller, Schelling y Hegel) se juzgaba propio de las grandes obras, las que quedan en la historia marcando a las generaciones venideras con su huella. Así, la *El arte de la fuga* de J.S. Bach concebido como obra didáctica, o la *Las variaciones Goldberg* compuestas para el tal Golberg, quien tocaba para un noble prusiano que tenía problemas de insomnio, con el fin de adormecerle mejor detrás de unas cortinas, habrían ido en sus pretensiones «espirituales» a un más allá de sí mismas, en apertura significativa, pero con unas formas que enlazan pasado, presente y futuro, y no que sólo rompen vínculos para quedarse aisladas, ininteligibles, como incomprensible es una letra o incluso una palabra sin referencia como diría G. Frege, o sin intencionalidad, como diría Husserl, que la vinculara al idioma al que pertenece. Parece difícil negar cierta vinculación entre la función comunicativa o de lenguaje y el arte, aunque difícilmente la estética pueda verse reducida a mero lenguaje. No le

² Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, «El zen y Occidente», p. 260.

falta razón a Innerarity cuando advierte al considerar el arte contemporáneo que:

«Una cosa puede resultar insignificante por exceso o por defecto, porque significa demasiado o porque no significa casi nada. Todo lo que quiere tener algún sentido está amenazado en sus extremos por el énfasis y por la trivialidad».³

Pero no parece lógico reprimir o negar un arte del momento, efímero, como tanto hubo en las representaciones arquitectónicas y dramáticas del barroco y en no pocas artes escénicas o plásticas de la actualidad, como también lo eran las célebres y hoy olvidadas improvisaciones de Beethoven. Al margen de esto, parece que lo muy valorado, lo que gusta mucho o parece muy interesante al margen del gusto merece ser recogido para que se goce o aprehenda nuevamente en otros momentos y también por otros, incluso para las generaciones venideras. Por ello es tomado como un valor añadido a lo estético la perdurabilidad, (los vales de Strauss si no son el colmo de la transcendentalidad al menos han perdurado por su adaptación técnica al objetivo buscado) y, aunque Platón confesara que las cosas bellas son difíciles⁴, intentó unirlo a lo permanente, como cuando le confiesa Sócrates a Hipias que «lo verdaderamente bello lo es de todos los tiempos, lo es siempre», unido al ideal eterno, a lo divino y a lo bueno en sí, de modo que las obras que denominamos clásicas, algunas de Sófocles, Homero, etc., tendrían como mérito añadido la duración en el tiempo, y aun podríamos añadirle, no ya el haber llegado a ser «super-ventas» a lo largo de los siglos sino la capacidad de poder ser grandes obras para culturas sumamente diferentes, de modo que, como es habitual decir, traspasan épocas y naciones, fronteras de idiomas, costumbres, sistemas políticos y religiones porque tocarían lo que nos es común a todos, lo que algunos denominan «esencia humana». Si bien, qué sea realmente clásico, en este sentido, nos plantearía en ocasiones nuevos problemas, como de hecho los suscitó cuando los primeros intérpretes de Beethoven en Japón descubrieron en aquellos tiempos que provocaban carcajadas, más que sentimientos titánicos y trágicos, no así hoy, cuando el lenguaje de la música occidental ha sido asimilado también por los nipones, más todavía que lo que nosotros hemos aceptado de sus músicas clásicas, sus metafísicos sonidos de flauta o la ópera china por poner algún ejemplo. ¿Qué quedará de este siglo XX que ahora se remata en la repetición de pretendidas vanguardias que continúan lo que se hizo hace ochenta años? ¿Quedarán por ejemplo más Stravinsky, Shostakovich, Prokofiev, Rachmaninov, Falla, Ravel y Boulez que Schönberg, Alban Berg o Webern? ¿O terminarán los seguidores de éstos últimos por lograr imponer al gran público «culto» un gusto del que todavía hoy difícilmente participa? Es notable la dicotomía actual entre ciertas vanguardias estéticas, ya viejas, pese a su éxito oficial, y el público que según la «lógica» social le correspondería «por naturaleza». Divergencia que se ha dado también en las artes figurativas, pero que se ha salvado en la

³ Daniel Innerarity «El arte o la vida», *Nuestro Tiempo*, nº529/530, Navarra, julio-agosto 1998.

⁴ Platón, final del *Hipias Mayor*.

literatura, donde, asumidos los hallazgos de las vanguardias de principios de siglo no se han dedicado los autores a repetir el *Ulises* de Joyce o las poesías automáticas de los surrealistas sino que se han ido digiriendo poco a poco las diversas aportaciones de cada técnica y por ello, de un modo bastante equilibrado, ese caudal de innovaciones posibles ha sido poco a poco asumido, de modo que la literatura sigue contando hoy con un amplio público ávido de novedades accesibles como en su momento lo fueron García Márquez, Vargas Llosa, Borges, Cortázar, Cela o Camus, por ejemplo, y no así la música, con autores de renombre como C. Halffter, Xenakis, Stockhausen y otros apenas escuchados en comparación con el número de los consumidores de música «culta». No es extraño que autores como Luis de Pablo, entre otros, en su momento máximos representantes de la vanguardia tecnológica, abiertos al uso de cualquier soporte sonoro, se hayan buscado un camino de calidades formales, de lenguajes nuevos pero que puedan encajar con una tradición en la cual pueden hacerse legibles, lo mismo que volvió a los instrumentos de uso convencional, entre otras cosas por su disponibilidad. De la misma forma llama la atención que obras del Maestro Rodrigo como *El concierto de Aranjuez* sean tenidas por clásicas por la mayor parte del público culto de varios países y sean sin embargo denostadas por los que no ven en ello novedad ni atrevimiento (tampoco la hubo tanto en J.S. Bach ni en Bécquer que comenzó a ser romántico cuando sus contemporáneos dejaban de serlo), y no vale la excusa de tildarlo de fácil como si el ser amable con el público fuera un insulto y lo bello hubiese por fuerza de ser duro, difícil, horrendo y conienzudo, sólo apto para los iniciados en tal o cual secta estética. Comercial es también en otro plano, y de muy distinto modo, lo elaborado por la música popular: Jimi Hendrix, Bob Marley, The Doors, Rolling Stones o Beatles... Pero no menos comerciales y accesibles fueron en su tiempo, al menos con algunas de sus obras, Vivaldi, Haydn o Mozart, las novelas de A.Dumas padre, o el Quijote y Velázquez. No es posible obligar a una revolución estética cada cinco o diez años, ni es necesario como cuando surgió Wagner negarle mérito a Brahms. Lo bello, la calidad estética, parece no ir vinculada necesariamente al carácter acomodaticio o transformador del creador, pese a los estereotipos románticos. Se hace preciso entonces mirar la historia no sólo con el punto de vista heredado del artista concebido como genio que nos legó principalmente el siglo XIX. Tampoco parece justo reducir el problema a la pura subjetividad como hacen algunos pretendidos seguidores de Kant cuando estableció que lo bello era más una cuestión subjetiva que objetiva⁵, aunque luego tendiera a unir el gusto al placer, hedonismo que en las vanguardias actuales no ha podido mantenerse siempre (las obras que atacan y provocan al espectador, o incluso buscan causarle repugnancia, conmocionar, hacerle responder aunque sea con la violencia y el rechazo, si no con las preguntas). El mismo Kant, no obstante, no va a ser tan reduccionista como luego lo serían sus supuestos continuadores, e incluso

⁵ I. Kant, *Gesammelte Schriften, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* Ak.Ausg., Berlin, 1969, II, 207-208.

intentará escudriñar las diferencias del canto de los pájaros⁶ (no reductible musicalmente a normas, según él) con el de los humanos que, al estar dirigido por reglas y ser menos libre hasta cuando se repite muchas veces y durante largo tiempo. Cabría objetar si no hasta en general casi cualquier destacado sonido, y si no hay cantos que gustan más cuanto más se aprende a adentrarse en su riqueza interna, como pueden ser para el profano algunos *lieder* de Schubert, por ejemplo, hasta que se logra saborearlos. Pero la libertad y la apertura no garantiza en sí mismas la calidad y relevancia de una partitura; lo arbitrario, el azar, no explica mucho, y si bien cierto caos forma parte de la comprensión misma de una armonía, el puro caos es incomprendible, como lo es la pura indeterminación. Establecer un sentido único para determinar lo bello y su calidad —tarea inútil, según los postmodernos, pues no hay criterios firmes para ellos, que en su aplicación a la ética significa igualar la moral del nazi o la del mártir, la del torturador o la del bondadoso— no parece aceptable, y los valores estimados a veces cambian según el tiempo o el lugar, pues no es lo mismo lo estimable en las *Symphonies pour les soupers du roy* de Delalande o en la música sacra donde lo estético marcha también en función de las prescripciones litúrgicas que, por ejemplo, en el sinfonismo o la música de cámara de los románticos, de los cuales dice Ortega:

«Desde Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos personales. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte de la confesión».⁷

Lo cual se impregnó de un pensamiento absolutista, cual era el de Hegel, expresión del yo a través del que se expresaría a su vez el Absoluto o lo infinito, lo divino; si se tomara tal acepción, en rigor, más que juzgar la obra juzgaríamos la vida que se despliega en esa pieza y sin la totalidad no sería explicable... Pero olvidaríamos cierta entidad objetiva y un mínimo de independencia de la música hecha, escrita o interpretada que, sin conocer al autor, ni su biografía, puede contrastarse con el todo de las sensaciones personales, o la totalidad difusa de las otras músicas escuchadas y de las que se ha impregnado el oyente. La forma esperada tendría algo de objetividad en cuanto salió del sujeto y puede ser concebida a su vez como objeto por otros sujetos que tal vez la interioricen. Si no, un adolescente *amateur* que canta mal pero con mucho sentimiento estaría a la altura de un profesional de la ópera, y es que se valora entonces lo exterior, lo dado, no sólo el espíritu que lo impregna. Aunque puede hacerse de obras imperfectas técnicamente grandes obras que logren transmitir

⁶ «Selbst der Gesang der Vögel, den wir unter keine musikalische Regel bringen können, scheint mehr Freiheit und darum mehr für den Geschmack zu enthalten, als selbst ein menschlicher Gesang, der nach allen Regeln der Tonkunst geführt wird: weil man des letztern, wenn er oft und lange zeit wiederholt wird, weit eher überdrüssig wird».

I. Kant, *Gesammelte Schriften, Kritik der Urteilskraft*, Ak. Ausg., Berlin, 1969, V, 22, s. 72-73.

⁷ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente-Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 31.

su interioridad y emocionar a otros pero que por ello no borran sus defectos formales. La cuestión se complica cuando se considera el arte como lo superlativo, según dice Schopenhauer⁸, como la consumación de cuanto existe, lo más perfecto. Pero esta no es una cosmovisión plenamente asumida si no es en un sentido lato, y más después de haber pasado las vanguardias que relegaron al arte a la mera noción de juego, llevando al artista del máximo prestigio que como sacerdote divino tuviera en el romanticismo (véase en Schelling) a su desprestigio actual como moneda de cambio, adorno de los estados, vistosidad, espectáculo de glorias más o menos efímeras en las que invierten las grandes empresas y los países ricos.

Si nos ceñimos al caso de la música, no pocos autores que la han considerado no sólo como la cima en cierto modo de todas las artes, véase el caso de Schopenhauer, también la consideran como expresión del mundo de modo que es un idioma eminentemente universal⁹, a lo que responde Schopenhauer:

«Para convencernos mejor de lo substancial y significativo que sea el idioma de la música no tenemos más que fijarnos en los signos de repetición y en el *da capo*. Estas repeticiones serían insoportables en el lenguaje articulado, pero en la música son convenientes y útiles: entonces para comprenderla bien hay que oírla dos veces».¹⁰

De lo que se infiere que si es lenguaje requiere su aprendizaje. Además, hay muchos sistemas musicales, lo mismo que muchos estilos pictóricos, y no todos son igualmente accesibles a unos y otros, si bien, hay músicas que suenan bien en civilizaciones muy distantes, y sin requerir tal estudio, y viceversa. Si hay lenguaje, hay algunas reglas, quizás en parte prescindibles (no es posible poner en duda la libertad creadora en un siglo como el nuestro), mas las hay, y si se eliminan todas a la vez, por ejemplo, desprovista de sintaxis o tergiversada la semántica, difícilmente será entendida la obra. Asunto que nos lleva al controvertido tema de si la ruptura de la Escuela de Viena con la tonalidad, si el cultivo de la disonancia no sólo rompe con la armonía tradicional en Occidente sino con la sensación que de agrado o desagrado, o mejor, de música o ruido, es «normalmente» capaz el oído humano. No en vano, Adorno prevenía de ciertas falsas rupturas y del lenguaje dogmático que puede implicar no querer ningún lenguaje fijo, por mucho que se pusiera de su lado:

⁸ «wir die Kunst als die höhere Steigerung, die vollkommeneren Entwicklung von allen diesen anzusehn haben, da sie wesentlich eben dasselbe, nur konzentrierter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit leistet, was die sichtbare Welt selbst, und sie daher im vollen Sinne des Wortes die Blüte des Lebens genannt werden mag».

A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung, Sämtliche Werke*, I, Stuttgart/Frankfurt am Main, 1960, Textkrit. Hrsg. Von Wolfgang Frhr. Von Löhneysen, s. 371-372.

⁹ «Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen».

Ibidem, s. 365.

¹⁰ *Ibidem*, p. 368.

«En favor de la supervivencia del concepto de armonía como momento de la obra habla el hecho de que aquellas que se sublevaron contra el ideal matemático de armonía y contra las exigencias simétricas y pretenden la asimetría absoluta, no quedan privadas de toda asimetría.(...) Igualmente la nueva música reverencia a la desaparecida tonalidad a través de su extrema sensibilidad para sus rudimentos; de los primeros tiempos de la atonalidad procede esa irónica expresión de Schönberg sobre la «mancha lunar» del *Pierrot lunaire* que había sido compuesta de acuerdo con las reglas estrictas de la frase, que las consonancias sólo habían sido preparadas y sólo se había permitido su presencia en los malos compases».¹¹

Las músicas de otros continentes que no emplean dicho sistema tonal demuestran que no era posible esa rigidez propia del etnocentrismo cultural occidental. Pero sí que, y siguiendo las teorías de V. Kandinsky desarrolla en *Sobre lo espiritual en el arte*, podemos ver límites no sólo a la percepción sonora (por ejemplo, los ultrasonidos) sino a la capacidad de atención del público —Wagner se excedió claramente en el tamaño de algunas de sus óperas, de manera que algunos ataques al corazón de los entusiasmados wagnerianos en Bayreuth podían interpretarse no sólo por el flujo emocional sino también por el agotamiento— porque no se podría aguantar ininterrumpidamente y sin descansos una obra que durase veinte horas, sin dormir, sin beber ni comer ni ir al servicio, y por lo mismo sería interesante continuar los estudios que con fetos o bebés se han hecho para descubrir su gusto espontáneo —exento de prejuicios culturales—, su predisposición genética, podríamos decir, o la tendencia natural hacia ciertas obras del barroco y su disgusto ante el gusto que sus padres tienen con el *heavy metal* o violentas percusiones, lo mismo que la relación (tristeza-alegría, introspección-exaltación) dada con los usos del modo mayor o del modo menor. La viva y optimista canción infantil del popular *Frère Jacques* que Mahler utiliza en su primera sinfonía se convierte casi en lúgubre con el tono menor. Cuando Kierkegaard intenta analizar el erotismo musical a través de la ópera basada en Don Juan, con *Las etapas eróticas espontáneas o el erotismo musical*, denota que no cualquier música sirve para cualquier cosa, que la sonata de Beethoven *Para Elisa* no incita al combate ni su obertura *Fidelio* suele usarse para adormecer a un bebé, ni *Una noche en el monte pelado* de Mussorgski ayuda al sosiego de un ánimo medroso. Si hubiera una clara relación en los efectos como la hay de hecho en la pintura (no es lo mismo pintar un excremento o un cráneo putrefacto devorado de cucarachas al estilo de los obispos podridos de Valdés Leal que un florero de un bodegón flamenco, y dista mucho según el modo: un hombre torturado como Cristo en la cruz puede ser representado con dulzura, trágica o repugnantemente...) se podría dar un estilo nuevo de vuelta a la natura, no para imitarla externamente, como sostenían algunos seguidores de Winckelmann, sino para contar con los efectos que le son

¹¹ Theodor Werner Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, 7, Frankfurt am Main, 1970, Suhrkamp, hrg. Von Rolf Tiedemann, «Stimmigkeit und Sinn» («Harmoniebegriff und Ideologie der Geschlossenheit») s. 237.

propios a cada forma a la hora de utilizarla. Parece ser, no obstante, que los criterios, de haberlos, deberían en cualquier caso ser móviles, no fijos, si se los quiere tomar como relevantes para el juicio y discriminación, es decir, para la selección, de qué obras merecen más que otras un premio, un puesto en un museo o una grabación; cuáles, por mucho que todo pueda ser considerado como arte, destacan y merecen enseñarse, apoyar su exhibición y cuales son más comunes o menos relevantes. Si no hubiese criterios, los museos, las salas de conciertos, los libros de historia del arte serían abusos de la convención, pura arbitrariedad, moda o puro azar, si no mero interés de grupos, pero en definitiva, nada que mereciera en sí el puesto que tienen unas obras y no tienen otras.

Antiguamente se pretendió en diversas épocas un canon, una medida del buen gusto, quizá más desarrollada en los periodos que miraron a la Grecia clásica y a Roma, el Renacimiento junto con el neoclasicismo, con unas unidades para el teatro, unas estrofas férreas para la poesía, un desarrollo concreto de sólo dos modos y la tonalidad en la música que se rompe al seguir hasta sus extremos las consecuencias ideológicas del romanticismo a finales del siglo XIX y principios del XX. Que el gusto puede y debe ser educado pocos lo dudan, lo que ya no es tan claro es con qué criterios, pues no está falto de discusión establecer qué es el buen gusto y qué no como lo tenían en la época de La Rochefoucauld¹².

Pero, ¿es mejor Mozart que Bach o Beethoven que Mozart, o Wagner que Beethoven? La pregunta resulta en muchos sentidos ridícula; son diferentes, aunque todos ellos muy interesantes, evidentemente ricos en forma y contenido, y el puesto en el que son situados por sus contempladores no se lo pueden ceder, científicamente casi, al canto borracho entonado por dos principiantes que celebran su primer curso aprobado en el Conservatorio. La tendencia actual es, sin embargo, la equiparación de todo con todo y la nulidad de criterios, al estilo de lo que explica Croce:

«La solicitud de mantener en su trono la idea de la poesía se traduce en el deseo legítimo que debe buscarse en el fondo del problema, absurdo y constantemente renovado, de una gradación a escala de las obras de arte. Absurdo, porque es evidente que dos obras de arte o de poesía son dos mundos, completos en sí mismos, que no sufren comparación ni medida; son dos calidades que no pueden reducirse a cantidad en ningún respecto».¹³

Pero después de varias décadas de estruendo y ruido, de falsa igualación, de obviar que hay comparaciones parciales que sí son posibles entre unas obras y otras, rechinan las reclamaciones que buscan una cierta calidad formal al menos, cierto lenguaje accesible, comunicación, sentido, cuando no sentimientos en una pieza

¹² «Il y a des gens qui ont le goût faux en tout; d'autres ne l'ont faux qu'en de certaines choses, et ils l'ont droit et juste dans ce qui est de leur portée».

La Rochefoucauld, *Reflexions diverses*, Paris, Booking International, 1994, X. «Des goûts», p. 146.

¹³ Benedetto Croce, *Breviario de estética*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, Apéndice, II, p. 136.

musical (y no la desidia y la frialdad con la que tan a menudo se aplaude —pura convención— lo que sea, porque sorpresas ya no parece haberlas apenas; desdén tan solo, quizás); una cierta distinción entre valores, un criterio más o menos jerárquico aunque móvil y elástico es demandado en muchos medios sobre todo por los vanguardistas hijos de las vanguardias, más enérgicamente en sus nietos que ya poco pueden romper pues todo lo destruyeron sus antecesores, de modo que no les queda más que ensayar reconstrucciones... Y es que, en palabras de Garay:

«Ni la libertad ni el arte existen si se les quita la historia o la tradición».¹⁴

En la historia, es decir, en el contexto, en la relación, en el nexo, el texto adquiere su significación total, ante esa vislumbrada totalidad de la que sólo captamos parte, pues aunque los infinitos puntos de vista se nos escapen en su mayor parte, las líneas más remarcables para nosotros en cuanto humanos nos pueden resultar aceptablemente comprensibles. Que no haya facilidad de distinguir calidades es otra cuestión (Lenin al intentar reducir la calidad a cantidad, léase su obra filosófica *Materialismo y empiriocriticismo*, como Anaxímenes, tuvo muchos problemas a la hora de abordar el arte desde criterios políticos, labor que culminaría posteriormente, después de Stalin, con el aplastamiento de numerosos artistas, si bien ha sido una constante en los pensadores sociales: Proudhon también veía el arte como una mera función de servicio social en su *Du principe de l'art et de sa destination sociale*).

Lo que para Goethe no era más que un esbozo:

«La música en su verdadero sentido tiene menos necesidad de la novedad, o, mejor dicho, cuanto más vieja es, cuanto más acostumbrados estamos a ella, tanto más eficazmente actúa en nosotros»¹⁵,

para Nietzsche, el rompedor, ya adquiere forma contundente: aunque se pueda y hasta se deba, si no se quiere ser un esclavo, construir sobre la nada, es necesario contar con la naturaleza, que, en el caso del arte, impone la convención, porque no toda convención merece *a priori* ser desechada, pues sin un mínimo de convención ni siquiera habría lenguaje:

«La convención artística.- Tres cuartas partes de Homero es convencional, y lo mismo ocurre con casi todos los artistas griegos, que no tenían ninguna necesidad del furor por la originalidad de los modernos. Les faltaba todo miedo a lo convencional; se comunicaban con el público, pues los convencionalismos constituyen un procedimiento para ser entendido por el oyente, lenguaje común laboriosamente aprendido, por el cual el artista puede realmente comunicarse.

¹⁴ Jesús de Garay, *Diferencia y libertad*, Madrid, Rialp, 1992, VI, p. 298.

¹⁵ J.W. Goethe, *Máximas y reflexiones*, «Consideraciones en el sentido del viajero» («Arte, Ética, Naturaleza»), n° 485.

Sobre todo cuando, como los poetas y los músicos griegos, se pretende salir victorioso de *inmediato* con la obra de arte —por estar acostumbrado a luchar en público con uno o dos contrincantes—, asimismo es la primera condición para ser *entendido al momento*, lo cual sólo es posible mediante la convención. Lo que el artista inventa más allá de la convención, lo añade de sus “libres pedazos”, corriendo, todo lo más, el peligro de *haber creado* una nueva convención. Generalmente se mira con extrañeza lo original, a veces incluso se lo adora, pero pocas veces es entendido. Eludir obstinadamente la convención significa: no querer ser entendido. ¿A qué viene, entonces, esa manía de originalidad de los tiempos modernos?». ¹⁶

El filósofo del martillo, descontrolado en sus pasiones cuando zahiere a Bach o a Schumann con sus críticas más bien personales que formales, pensador y músico, creador de poemas y *lieder* (la vinculación de Adorno con la Escuela de Viena, con su radical defensa del dodecafonismo y de Schönberg quizá tengan más que ver con su biografía musical que con la meramente filosófica), estimaba que la cumbre de lo humano también estaba en la creación estética, en su autocreación vital, radical, novedosa, por encima de la moral o de las guerras —minucias de la historia, diría, ¿o acaso no fue tan terrible Gengis Kahn o Tiberio o Calígula o algunos reyezuelos aztecas como Hitler o Stalin?—; las formas parecen reciclarse con un espíritu nuevo, libre hasta de tener que liberarse, libre para aceptar lo que quiera del pasado, para hacerlo presente otra vez o incluso imponérselo al futuro, más que con formas nuevas que muchas veces no son sino antiguos olvidos. Muchos pretendieron la muerte del arte o de la historia pero las obras destruyen con su brotar a las palabras ya muertas de los que tal vez hubieran querido ser epígonos y poner en una narración que no es enteramente suya el punto final.

Ilia Galán
Dpto. de Humanidades y Comunicación
c/ Madrid, 126
28903 Getafe

¹⁶ F. Nietzsche, *Werke*, IV, *Menschliches, Allzumenschliches*, «Der Wanderer und sein Schatten», Leipzig, Alfred Kröner Verlag, 1922, 122, s. 262-263.