



MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



**UNIVERSIDAD MICHOACANA
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL RAMOS"
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS "LUIS VILLORO"
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EXPERIENCIA MUSICAL:
FRAGMENTACIÓN Y ESPECTÁCULO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

PRESENTA:
DIANA KHEYLA ROSAS GARCÍA

Asesor de tesis:
Dr. En Filosofía Víctor Pineda Santoyo

Morelia, Michoacán,
Agosto 2013



MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



Acta de revisión de tesis de maestría

Después de revisar el documento que presenta Diana Kheyla Rosas García para obtener el grado de maestro/a en Filosofía de la Cultura, quienes abajo suscriben, lectores y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

Dr. Eduardo González DiPierro
Lector

Dr. Eduardo Subirats Ruggeberg
Lector

Dr. Víctor Pineda Santoyo
Asesor

Morelia, Michoacán, Agosto 2013.

RESUMEN

La investigación se realizó partir del marco que define a la sociedad industrializada respecto al arte, en este caso la música. La tecnología y la mercantilización abdujo al proceso musical a ser forzosamente consumida. Para ello se sirve la falsificación de lo auténtico por medio de la espectacularización. Esto significa la necesaria fragmentación de lo sonoro con la totalidad de la obra musical y del individuo en relación con la sociedad a la que pertenece. Así es como hombres y mujeres ven mermada la experiencia directa no solo con las artes sino con el mundo y consigo mismo. La digitalización de la realidad provoca la pulverización de la masa. Se estudiaron estos conceptos concluyendo que la música es el reflejo de una sociedad enferma, cuya fragmentación la mantiene en estado de conformismo somnolente y en donde sólo percibe pálidas sombras.

ABSTRACT

This research was based on a framework that defines industrialized society about art, in this case music. The technology and the commercialization abducted the musical process to be necessarily consumed. For it uses the falsification of authenticity by means of the spectacle. This means the necessary fragmentation of the sound with all of the musical and the individual in relation to society to which it belongs. This is how men and women see diminished direct experience not only in the arts but with the world and himself. Digitizing reality causes spraying mass. We studied these concepts concluding that music is a reflection of a sick society, whose fragmentation keeps it in a state of conformity somnolence and where only perceives pale shadows.

Quiero agradecer a todos aquellos que, otorgaron apoyo durante el proceso de titulación.

Especialmente a mis padres y hermanos quienes siempre están presentes en los malabares y contorsiones de mi vida.

A mi asesor Víctor Pineda, por su guía y enseñanzas. A Eduardo González DiPierro por el tiempo invertido y sus comentarios.

A Eduardo Subirats por las enriquecedoras experiencias que hemos compartido.

A mi psicólogo por compartir y esclarecer mis dudas y temores, hasta el momento de su partida.

A la comunidad musical moreliana por compartir conmigo, sus ideas, pensamientos. Por las notas entrelazadas.

ÍNDICE

ÍNDICE DE IMÁGENES	4
INTRODUCCIÓN	6
CAPITULO I	
DEL <i>MOUSIKE</i> A LA FARSA INDUSTRIAL.....	9
Sobre el fin del Arte en su conceptualización.....	18
Acerca del proceso del fenómeno musical.....	27
CAPITULO 2.	
DEL GUSTO MUSICAL: ADAPTACION, ESTEREOTIPOS Y NOVEDAD.....	41
El gusto masificado.	44
Estereotipos y economía musical.	54
La eterna repetición de lo nuevo.....	63
CAPITULO 3.	
LA ESTÉTICA DEL FETICHISMO	79
Estandarización de las formas musicales.....	81
La fetichización musical	90
De la estética fragmentada y su consumo.....	102
CAPITULO 4.	
LA EXISTENCIA ESPECTACULARIZADA.	111
La percepción hiperdigital.	114
Semiótica de lo ilusorio.....	121
La miseria experiencial del espectáculo.	129
CONCLUSIONES.....	138
BIBLIOGRAFÍA	145
ANEXO I GLOSARIO DE TERMINOS MUSICALES.....	150

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Robert Schumann, Sinfonía No. 40 en Re menor, Op. 120. 1851.....	17
Imagen 2 Pablo Picasso, <i>Bull Plate</i> , 1945	25
Imagen 3 Johann Strauss, Fragmento de <i>Radetzky-Marsch</i> , Op. 228, 1848.	49
Imagen 4 Anónimo, <i>Antología de corazón</i> . Partitura medieval, siglo XV	68
Imagen 5 Earle Brown, <i>Four systems</i> , 1954.	69
Imagen 6 Sylvano Bussotti, <i>Siciliano</i> , 1962	70
Imagen 7 Karlheinz Stockhausen, <i>Studie II</i> , 1954.....	71
Imagen 8 Johannes Ockeghem, Canon. Siglo XV	71
Imagen 9 George Crumb, <i>The Magic circle of infinity</i> , 1972	72
Imagen 10 Eugène Bozza, <i>Graphismes</i>	73
Imagen 11 Tomás de Celano, <i>Dies Irae</i> , Siglo XII.....	87
Imagen 12 W. A. Mozart, <i>Réquiem en re menor</i> , KV 626, 1791	88
Imagen 13 Franz Lizst, <i>Totentanz Für pianoforte un Orchester</i> , 1849	89
Imagen 14 J.S. Bach, Fragmento Concierto para oboe en re menor.	94
Imagen 15 Clemente Salviani, Estudio no. 15, Método de Oboe, Vol. 2,1848.....	95

Para Sué, mi faro.
Mi motor inmóvil.

INTRODUCCIÓN

El proceso de modernización que ha vivido el ser humano es apremiante. Confluyen fenómenos cuyas consecuencias son de características sin precedente alguno. En el siglo XX guerras, revoluciones sociales y sumado a esto, es desarrollo de nuevas tecnologías, transformaciones económicas y culturales generan condiciones especiales de desarrollo del individuo y condiciones especiales de la psique de este. Es decir que se genera una crisis generalizada pues abarca todo aspecto de la vida social. De aquí que me parezca completamente necesario y pertinente iniciar con un análisis de la situación moderna musical que aqueja a la humanidad. Si bien ya se ha dicho bastante acerca del tema modernidad-modernización, es imposible dejar fuera las características y fenómenos que lo definen como un proceso retrógrado de civilización. El asunto es pues, que a finales del siglo XIX y el siglo XX, debe considerarse como un periodo de transición global en donde lo económico, social y artístico se encuentran más unidos que nunca o al menos, la disolución de las fronteras entre un aspecto y otro así parece indicarlo. Y no es para menos, si se piensa que como envoltorio de todo esto se encuentra el sistema económico

capitalista, el cual funciona como catalizador negativo de bienes tanto materiales como espirituales volviéndolos degradantes de la psique del individuo.

Este viaje empieza con un análisis de lo que el fenómeno musical implica, las partes concatenadas para realizar el todo del fenómeno en relación con lo social y económico. Es desde este aspecto que se estudian los progresos artísticos y la revolución estética del siglo XX, con las vanguardias y su reflejo de la condición humana en la emergente modernidad. Los desarrollos tecnológicos a su vez, provocan cambios en la percepción del objeto artístico y de su concepción y creación, determinando la existencia humana y su entorno. La creciente industrialización pues, provoca una metamorfosis cultural, humana y creacional sin precedentes, como lo es la espectacularización del entorno, del mundo. La originalidad en la falta de originalidad como precepto de lo artístico y como *continuum* de la serialización de la música y sus elementos van en contra del mismo proyecto modernidad: las categorías de igualdad y libertad son sólo comprensibles desde su propia diferenciación y particularización que se vuelca contra el sujeto. Es decir no se logra una superación de los preceptos de esta etapa industrial, no hay pues una nueva etapa que designar como implícitamente lo propone el término de postmoderno desde su composición etimológica. Habría que considerar la postmodernidad, como una condición dominada por la tecnología y bajo el régimen del capitalismo cuyos alcances son globales, en el amplio sentido de la palabra. Es así que este texto pretende analizar tales condiciones que van de la mano con la fragmentación del carácter dialéctico de lo

humano y del arte, para desembocar en una realidad donde la ficción puede ser tan real como el individuo se lo proponga.

CAPITULO I.

DEL *MOUSIKE* A LA FARSA INDUSTRIAL.

Es innegable el hecho que la música, en tanto que bien cultural es parte de la sociedad. Es decir es una manifestación característica del ser humano que ha estado presente desde que el hombre tiene consciencia de sí. Es un fenómeno complejo y diverso que ha mostrado numerosas y muy distintas formas y estilos, y ha desempeñado variadas funciones hasta abarcar casi todos los ámbitos de la vida del ser humano. No se habla entonces de una relación entre estas esferas sociales sino de la función que juega el devenir musical dentro de esta.

El arte ha sido considerado como manifestación simbólica de la humanidad, como expresión sentimental desde la antigüedad. Ya desde los griegos se puede observar en donde la música tenía relación estrecha con la filosofía, religión, poesía y la pedagogía. Abarcaba una variedad de temas importantes: los efectos de la música sobre el alma y el cuerpo (doctrina del carácter), las fuentes de la creatividad artística, la forma de juzgar

adecuadamente la música, el valor de la música para promover la buena ciudadanía y desarrollar los intereses del estado. Platón, Aristóteles y otros filósofos tuvieron mucho que decir sobre la música. Así el Drama, del griego *dromenon* (acción), se encuentra ligada al concepto religioso de acción, acción ritual. Un momento mágico de trance en una completa comunión entre el público y el actor.

Queda más que claro pues, que el sentido y la relación de la música, el arte en general, tenía una función completamente diferente a la situación actual; como ejemplo está el hecho de que tanto los pitagóricos como Platón pensaran la música como armonía de las esferas celestes o como suprema filosofía¹. Ahora es fundamental no perder de vista que en el drama griego confluyen diversas experiencias, desde lo artístico hasta lo religioso, en donde a la música se le atribuyen poderes en una contextualidad sociopolítica como se muestra en *La República* de Platón y *La Política* de Aristóteles. El término *mousike* hace referencia al término colectivo designando a las musas², con lo que se hace evidente que este arte abarca un territorio extenso, cualidad que en épocas modernas evidentemente no es exigida. A estos términos se une la palabra *tekné* y su significado se acercaba más a oficio, habilidad, técnica. Como lo menciona Aristóteles en la *Ética Nicomáquea*: “la capacidad de ejecutar algo con una comprensión apropiada”³, además de ser visualizado como una antítesis que incitaba la distinción entre el campo

¹ Fubini, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, España, 1994, p. 22.

² Las nueve hijas de Zeus y Mnemosyne, consideradas dadoras de inspiración: Calíope (“Hermosa voz”); musa de la elocuencia, belleza y poesía épica. Clío (“celebrar”); musa de la Historia (epopeya). Erato (“Encantadora”); musa de la poesía lírica-amorosa. Euterpe (“deleite”); musa de la música, especialmente del arte de tocar la flauta. Melpómene (“coro”); musa de la tragedia. Polimnia (“muchas canciones”); musa de los cantos sagrados y la poesía sacra. Talía (“festividad”); musa de la comedia y de la poesía bucólica. Terpsícore (“el encanto de la danza”); musa de la danza y poesía coral. Urania (“celestial”); musa de la astronomía, poesía didáctica y las ciencias exactas.

³ Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa, España, 1996, p. 30.

teórico y el práctico, ya que el arte era obra tanto de la mente como de la mano. Aunque como consecuencia de esto, la poesía y la música no eran consideradas como artes ya que se pensaba que eran producto de la inspiración y el raptó maniaco.

El hecho de que sea una actividad ritual y litúrgica nos sirve para hacer notorio y validar la fragmentación del arte y por lo tanto de la música en la época actual, esto obviamente se perfila conforme el paso del tiempo y dentro de un contexto social determinado. Además, hay que recordar que a la música se le ha considerado como poseedora de poderes con los cuales es posible dominar el espíritu humano lo cual podía hacerla desconfiable en el sentido de que tanto podía servir para “regular el alma y de producir buenas cualidades en sus oyentes; pero a la vez se desconfiaba de ella por su capacidad de sobreestimar, drogar, distraer y llevar a excesos en la conducta”⁴. Así lo especifica Aristóteles en *La Política* cuando define a la música como imitación directa de las emociones morales:

Cada vez que las armonías varían, las impresiones de los oyentes mudan a la par que cada una de ellas y las siguen en sus modificaciones. Al oír una armonía lastimosa como la del modo llamado mixolidio el alma se entristece y se comprime; otras armonías enternecen el corazón, y son las menos graves; entre estos extremos hay otra que proporciona al alma

⁴ *Ibíd.*, p. 47.

una calma perfecta, y este es el modo dórico, único que al parecer causa esta impresión; el modo frigio⁵, por el contrario, nos llena de entusiasmo⁶.

Es así pues, que Aristóteles reconoce el valor moral de la música y por lo tanto que lo haya considerado como parte de la educación. Asimismo para las culturas indígenas precolombinas el papel de la música era similar que en la cultura de la Grecia Antigua. La concepciones de estas culturas, en gran número aniquiladas, conformaban un arte de Estado ya que “el arte maya era simbólico en un sentido religioso y político, y a esta tendencia respondían tanto el conjunto como cada una de las partes”⁷. Desgraciadamente y de la misma forma en que sucede con la música griega, es natural el ignorar las formas musicales ante la imposibilidad de saber cómo es que suena o sonó la música indígena de la América precolombina. Sin embargo, destellos del pasado nos llegan a manera de expresiones musicales agregadas de forma intuitiva a las composiciones precursoras. Se tienen buenos ejemplos de ello en bastante música poscolonial creada en América Latina.

Bien, aquí cabe mencionar que con el surgimiento del positivismo, se genera una imposición sobre el individuo desde un proyecto que pretende que todos los individuos tengan el mismo estatuto natural, legal y epistémico, proyecto fincado en que todo saber sancionado como verificado puede ser repetido por cualquier otro sujeto en condiciones semejantes, con la garantía del método. Se establece pues, la idea universal del método

⁵ Los griegos le otorgaban a cada modo su *ethos*. Son siete modos a saber: dórico, eólico, frigio, hipofrigio, lidio, hipolidio, mixolidio, hipomixolidio. Respectivamente el carácter atribuido a cada uno es: sublimidad, nobleza, entusiasmo, suavidad, quejumbroso, dionisiaco, lamento apasionado.

⁶ Aristóteles, *La Política*, Espasa, Madrid, 1997, p. 206.

⁷ Alfaro Siqueiros, David, *A un joven pintor mexicano*, Empresas Editoriales, México, 1967, p. 76.

para la obtención del conocimiento cuyos máximos representantes son Bacon, Descartes y Newton. Desde entonces la idea de que el mundo será entendido por medio de la ciencia es impuesta bajo el supuesto de que, a través de la razón, la humanidad llegaría a su emancipación. Esta idea ha llevado a un nivel de excesos en los que el racionalismo ha ido expulsando aquello que no le resulta de utilidad, causando así, una disección del conocimiento, una especialización en donde el mundo y su contenido eran vistos como maquinaria cuyos engranes y demás implementos había que estudiar en su particularidad para poder entender su funcionamiento. Asimismo se dan otros fenómenos entre los cuales surge el de la especialización del estudio generalizado. Como antecedente de todo esto está el pensamiento cartesiano que en el texto *Las pasiones del alma*, que la razón debe ser norma y medida de las pasiones con lo que ya se vislumbra el porvenir de un arte racionalizado y mecanizado al ser su idea de la perfección del espíritu la cual “suponía la negación de los sentidos, la fantasía y la imaginación como fuentes de un conocimiento verdadero, en provecho de un principio cognitivo, de exactitud, de rigor y sobre todo de la constitución de un saber universal”⁸.

A partir del siglo XVIII la experiencia estética se estudia como un intento de racionalizar la creación y percepción de lo artístico. Surge entonces la profesionalización del artista por medio de la tecnificación a través del método. Claro que esto más adelante, proporciona una claridad en la técnica, es decir los tiempos de las notas son de una exactitud metronómica, la afinación puede ser perfecta e inclusive se es posible llegar a

⁸ Subirats, Eduardo, *Linterna Mágica*, Siruela, Madrid, 1997, p. 68.

un virtuosismo técnico. Pero existe un problema, se corre el riesgo de carecer de sensibilidad en el proceso musical, una sola lectura carente de matices que la propia coloratura que la música desde la partitura pide de forma natural. En alguna ocasión aquellos que estén relacionados con la música de forma directa habrán experimentado la tortura de lidiar con músicos de lectura automática. En lo personal he podido experimentar la frustración de luchar contra ocho cellos en un solo de la *Romanze de la Cuarta sinfonía en re menor, Op. 120*⁹ compuesta por Robert Schumann, cuya interpretación me forzaba a caer en la mecanizada emisión del sonido, que daba como resultado una música seca y sin matices, una interpretación forzada, notoria por aquel que escuchaba.

En este punto me parece pertinente aclarar que la música para que sea música debe ser en sí un proceso en el que están involucrados la presencia de seres, de existencias¹⁰ que participan en el devenir musical. Kant, por ejemplo, muestra una relación entre arte y la sensibilidad de lo bello en donde el arte no tiene otra intención de estipular el concepto, por una parte y proporcionarnos placer por otro. Es importante definir aquí lo que se entiende por obra de arte lo cual es, en un primer momento como cualquier creación producida para su contemplación libre y desinteresada para emitir un juicio sobre ella. Por esos entonces es la corriente romántica en la que el arte comienza a tomar el material filosóficos de este pensador alemán como creación artística, la estética habría

⁹ Para que el lector tenga la oportunidad de escuchar el fragmento del que se habla propongo el siguiente recurso en internet: <http://www.youtube.com/watch?v=W9nKbN9UNEU>. A mi parecer es una buena versión de la pieza citada, buen *tempo* y el sonido del oboe solista tiene un excelente color oscuro. Asimismo se agrega la Imagen 1 para ilustrar el solo en unísono entre violonchelos y oboe.

¹⁰ En *Carta sobre el Humanismo*, Heidegger deja claro el sentido de la esencia del hombre: El hombre es el "ahí" (*da*) del "ser" (*Sein*), el lugar donde el ser se manifiesta.

de ser entendida como la forma en que a través de la belleza se accede a un ámbito de la realidad que gusta de ser trascendental. De ahí que la música se convirtiese durante el romanticismo en la expresión más acabada de lo infinito, de lo absoluto: si una expresión artística remite a la realidad, no puede en absoluto tender hacia la expresión de lo infinito o absoluto, sino solamente hacia la realidad que remite; al contrario, si la música carece de referencialidad, se considera más adecuada para la expresión de dicho absoluto, de la inmaterialidad del todo, de lo sublime y etéreo, todo lo cual fue el motivo fundamental en torno al que giraron las consideraciones estéticas del romanticismo, es decir la indeterminación de la música y la universalidad de su comunicación por medio de la sensación. Dota de universalidad el hábito de oír, universaliza la música por que le humano tiene el oído generalizado y así todos experimentarían las sensación de la escucha de manera semejante en donde el sujeto no puede decir si tal capacidad tiene principio en los sentidos o en la reflexión¹¹.

Más adelante, Hegel expone la universalidad del sujeto histórico, es decir, percibimos igual, pero no percibimos lo mismo y no se le da la misma interpretación. Para Hegel no hay apreciación artística si no es por mediación del concepto histórico. Del placer sin concepto al placer con concepto se da una modificación importante en la formulación teórica de lo artístico, la experiencia estética muestra la necesidad de la consciencia estética ligada a la consciencia histórica¹². Según Hegel, al ser autoconscientes nos alejamos de la experiencia artística inmediata y nos reconocemos como sujetos últimos a

¹¹Kant, *Crítica del Juicio*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1996, p. 138.

¹² Valdivia, Benjamín, *Los objetos metaartísticos*, Azafrán y Cinabrio, Guanajuato, 2007, p. 11.

los que invoca el objeto artístico, es decir, ya no es posible la experiencia estética sin la mediación conceptual, con lo cual se anuncia la muerte del arte. Asimismo, hay que tener en consideración que de cultura a cultura, geográfica y temporalmente, hay variaciones de creación y percepción en el ámbito musical, lo mismo aplica para el espacio en que esta se proyecte. Un ejemplo de ello es lo que ocurre con la música con una finalidad, es decir aquella música para bailar, como fondo de un evento o reunión social o la música que se escucha en los templos promueve la oración. Entonces queda claro que considerando lo que en el fenómeno musical se percibe dependiendo de la cultura y la temporalidad en la que esté inmerso. Es decir, no percibimos lo mismo que un hombre de las cavernas, un griego o un yaqui y por supuesto no se le da la misma apreciación.

Como se puede apreciar entonces el juicio del gusto kantiano, bajo esta condición de consciencia histórica el juicio del gusto se transforma en juicio histórico y conceptual dentro del pensamiento Hegeliano. Del placer sin concepto al placer con concepto es necesaria una experiencia que se modifica bajo una consciencia estética que define al individuo como ser consciente y por ende éste está más allá de la experiencia. Ahora esto se vuelve un proceso de segundo orden en donde se es consciente de ser consciente dentro de una identidad individual e histórica, lo que aleja al individuo de la experiencia artística inmediata y en donde se reconoce que somos sujetos últimos o por decirlo de otra forma, nos reconocemos como destinatario de tal o cual objeto artístico.

ROMANZE.
 Ft. *Ziemlich langsam.* (♩ = 66.)

47

Ob. Solo
 Clar. *p* *ausdrucksvoll*
 Fag. *p*
 Cor in D. *p*
 Trübal Alto e Tenor
 Trübone Bass

Ziemlich langsam.

Violoncello I. *p*
 Violoncello II. *p* *ausdrucksvoll*
 Bass *p*

Ziemlich langsam.

0

0

R.S.A.

Imagen 1
 Robert Schumann, Sinfonía No. 40 en Re menor, Op. 120. 1851.

Sobre el fin del Arte en su conceptualización.

Si bien ya están establecidas las bases para la mecanización y unificación del conocimiento, se plantea también el hecho de una consciencia del sujeto metamórficamente circunstancial y con ello lo que Hegel denominó la muerte del arte. Sin embargo hay que aclarar que el arte se encuentra en el provenir de lo muerto. Es decir que en su pensamiento se ha considerado este momento como necesario para la culminación de una fase y la continuación de otra bajo el término de *Aufhebung*, como una negación de la negación, es decir, este concepto tiene un significado contradictorio en tanto que la contradicción es la raíz del movimiento es decir, aquello que contiene una contradicción se mueve. Representa pues “una aniquilación de la que, sin embargo, no resulta una nada, sino una nueva forma”¹³:

La palabra *Aufheben* (eliminar) tiene en la lengua un doble sentido: significa tanto la idea de conservar, *mantener*, como, al mismo tiempo, la de hacer cesar, *poner fin*. El mismo conservar ya incluye en sí el aspecto negativo, en cuanto que se saca algo de su inmediatez, pero que no por ello se encuentra anulado. (...) Para el pensamiento especulativo es una alegría encontrar en un idioma palabras que tienen en sí mismas un sentido especulativo; el idioma alemán posee muchas de tales palabras”¹⁴

El arte es entonces un *continuum* más que un fin, más que una muerte como algo inerte, sino como impulso de algo que resurge en sentido hegeliano, se habla de una

¹³ Cuartango, Román, *Hegel: filosofía y modernidad*, Montesinos, España, 2005, p. 40.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 41.

modificación histórica que en tiempos actuales produce objetos exigüos suplantadores del arte pero que cumplen con la misma función social.

El proseguir del arte continúa, en definitiva, no como una experiencia pura para el sujeto que lo contempla sino mediada por la consciencia. Es decir, la conceptualización que se genera con las vanguardias es reconocible como una complejidad representada no solo en la música del siglo XX, sino toda manifestación artística de principios del siglo pasado. Es una suerte de mezcla entre confusión y el rechazo con la sensación de provocación. La música al elevarse en términos más complicados es percibida como elitista e innecesariamente intelectual, sin embargo al escuchar una melodía estructuralmente sencilla, es considerada superficial dando como resultado el comentario: “eso lo habría hecho yo”. De aquí se puede argumentar que la diferencia entre el artista y el hombre común es que el primero hace lo que el segundo cree poder hacer, pero no hace.¹⁵ Asimismo en el interior de las corrientes de vanguardia emergen justificaciones por medio de manifiestos. Como consecuencias de todo lo anterior se desprende esta transformación de la percepción de la que se viene hablando.

Desde la experiencia de lo bello sin necesidad de cuestionamiento, se observa pues que ya no se ejerce el sencillo juicio de valor positivo o negativo. Dado que con el pasar del tiempo en el arte desaparece la belleza¹⁶ como condición de lo artístico la

¹⁵ Karólyi, Otto, *Introducción a la música del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2000, p. 13.

¹⁶ Ejemplo de la exaltación de lo desagradable es el Futurismo que en su manifiesto expresa el amor al peligro, la exaltación de la energía, la velocidad y quieren “glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el

fragmentación de la unidad oposicional es inminente. Aquel que la percibe genera una interrogante por el significado, lo que le exige al artista el adosamiento de las ideas para que la obra sea comprendida. Es con esta mediación conceptual que se explica el hecho de las vanguardias de las primeras tres décadas del siglo XX, es decir las llamadas vanguardias históricas, las cuales buscaban una liberación de lo establecido en contra de la institución arte. Se cuestionaron no sólo las técnicas utilizadas en el pasado sino también las técnicas que se estaban usando actualmente, ya sea en contra de lo establecido y en algunos casos hasta el grado de negarlos. Las posibilidades son infinitas en cuanto a aspectos técnicos, de acercamiento a la obra de arte, de su reflexión y por lo tanto de su proyección y su percepción.

Las vanguardias históricas fueron en contra de un arte de *mimesis*, entendiendo este concepto como una mera copia de la realidad. Haciendo una revisión del término *mimesis* se traduce como *imitatio*, Platón explica el término como semejanza, Aristóteles equiparó al pintor y al poeta con el *eikonopoiós*, el "productor de imágenes", y definió a ambos indistintamente como *mimetés*, en el sentido de imitadores o simuladores¹⁷. Así lo expone Apollinaire en su *Manifiesto Cubista*:

El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación. Al representar la realidad-concebida o

desprecio de la mujer". Marinetti, Filippo; *Manifiesto Futurista*, 1909. [En línea] [Consulta: 13 enero 2006]. Disponible en: <http://usuarios.advance.com.ar/pfernando/DocsglCont/Marinetti-manifiesto.htm>

¹⁷ Subirats, Eduardo, *Mito, magia y mimesis*. En: *ANTIPODA publicación de la Universidad de los Andes* [en línea], Julio - Diciembre 2012, no. 15, pp. 31-66. [consulta 01 de febrero 2013]. Disponible en Internet: <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda15.2012.02>

la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, cubicar.¹⁸

Es decir se dictaba que el artista de vanguardia empezaba desde un punto cero la creación de composiciones musicales y plásticas a partir del abandono de la experiencia mimética de lo real. Así, las vanguardias proclamaron lo real como producción estética. Los elementos formales de la producción estética de la composición de una obra fueron independientes de la percepción sensible al adoptar la *poiesis* como *creatio ex nihilo*. Las corrientes antiestéticas “Las llamadas vanguardias históricas del siglo XX radicalizaron esta reducción de mimesis a una imitación simple definida como reproducción inmediata de la apariencia sensible o del reflejo especular de las cosas”¹⁹. Desde este punto se genera un grado cero histórico de lo artístico con lo que se pone en relieve la pérdida de límites en la producción, de las cuales las vanguardias son la puerta de entrada al actual vacío compositivo.

Es así que la abstracción como objetivo de la obra de arte vuelve a éste en arte conceptual contraponiéndose al arte imitativo desde el sesgo que se le dio al término *mimesis* degradado a función reproductora. Siendo esta idea la bandera vanguardista, la estabilidad que el arte presumía hasta el romanticismo se ve desecha, la seguridad como condición artística se ve mermada, la idea de obra finita es finiquitada. La reacción a la

¹⁸ Apollinaire, Guillaume, *Manifiesto cubista*. [en línea]. [consulta: 13 febrero 2013]. Disponible en Internet: <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20cubista.htm>

¹⁹ Subirats, Eduardo, *Mito, magia y mimesis*. En: *ANTIPODA publicación de la Universidad de los Andes* [en línea], Julio - Diciembre 2012, no. 15, pp. 31 – 66. [consulta 01 de febrero 2013]. Disponible en Internet: <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda15.2012.02>

condición conceptual establecida en la vanguardia histórica y es en este momento donde el concepto como tal no necesariamente tiene que ver con el objeto, es decir adquiere independencia de este. Esta intelectualización por medio del concepto se manifiesta en la destrucción de las formas y la despersonalización manifiestas en las obras artísticas. El alejamiento de la *mimesis*, se abstraen las formas básicas de la composición artística, dejando expuestas las propias estructuras, el esqueleto de la obra. Resulta ilustrativa la abstracción del dibujo de un toro que hace Picasso en la cual se aprecia la estructura geométrica del dibujo del animal en cuestión²⁰. De forma similar sucede con la figura humana, se expresa renuncia y destrucción al rostro humano y con ello a toda expresión como sucede con el expresionismo y el cubismo. Así se expone por medio de líneas y trazos parte del proceso de composición plástica en este caso, es decir lo que era el medio para la obra total se convierte en la obra en sí.

Se observa entonces que desde aquella unidad de la verdad sensible, es decir de la experiencia y la valoración de la belleza en el juicio del gusto, se fractura tal unidad entre ambas categorías. La belleza desaparece como categoría artística y la abstracción lleva a aquel que percibe a formular no un juicio de valor sino un cuestionamiento de carácter hermenéutico al preguntarse por el significado de aquello que percibe, de aquí la necesidad de la elaboración de manifiestos buscando solventar el punto mencionado. A su vez las intenciones del artista debieron ser creados con el fin de ser aclaratorios y responder tal interrogación. Ya con el concepto como valor propio y por completo

²⁰ Esta serie consta de 11 litografías, empezando con el dibujo del toro con todo detalle, hasta terminar con la estructura de éste dibujado en 12 trazos. (Imagen 2).

independiente de su valor objetual la experiencia del receptor ya no es hermenéutica sino ontológica, al preguntarse ¿qué es esto que percibo? Para entonces “el objeto artístico deja de distinguirse del resto de los objetos; ya no es portador de belleza y tampoco es ya la elaboración técnica procreada mediante las habilidades del artista”²¹.

Es así como aquellos movimientos que empiezan como ruptura, como una renuncia a la creación de lo elevado se degenera hacia un desplazamiento hacia la cultura de masas y sus derivados. Lo artístico es una propuesta de que las cosas mundanas sean percibidas como se percibía antes a las obras artísticas pero exaltando siempre la categoría de lo original, siendo un buen ejemplo de esto, Marcel Duchamp quien se las ingenió para exhibir un urinario de porcelana como una obra de arte, desafiando con ello a la administración de la cultura y la institucionalidad artística, exponiéndose como arte conceptual. El máximo cinismo es alcanzado con Andy Warhol al tomar objetos del mundo de la vida, objetos de valor industrial con utilidades diferentes a la de solo ser exhibidos y que sólo se aprovecha por del trabajo y esfuerzo de otros. Estos objetos son insertos en el rubro de lo artístico y se exhiben *como si* fueran obras de arte: este objeto carente de belleza y elaboración técnica es, en su totalidad, una farsa.

La capacidad estética del receptor es así mermada y que en la actual sociedad industrializada los denominados bienes culturales, es decir aquello que es una instancia primigenia originaria, densamente compleja y que ha estado intrínsecamente ligada a las

²¹ Valdivia, Benjamín, *Los objetos metaartísticos*, Azafrán y Cinabrio, Guanajuato, 2007, p. 17.

costumbres y modos de vida, son adaptados sin problemas a la ideología de lo industrial y de consumo. En tanto que el poder integrador de la industria cultural no conoce excepciones e impone su marco tanto a los productos del arte autónomo como a los de la cultura popular, tal y como sucedió con las vanguardias históricas, que a final de cuentas terminan dentro de este juego utilitario donde la espiritualidad y sensibilidad artística ha sido aniquilada.

Sin embargo estos movimientos no tardaron en encontrar su caducidad. Bajo el lema de la superación del arte conocido hasta entonces y una actitud de los jóvenes contra “todo lo caduco, todo lo muerto y anacrónico que representaban muchos seres y cosas”²², la que encerraban en el término putrefacto. En el periodo de postguerra las vanguardias relegan a los movimientos precedentes en tradición, es decir la vanguardia pierde su calidad de estar al frente²³ y se convierte en tradición al ser superada históricamente, es decir, surge una necesidad actual de superar los términos de la utopía artística de la modernidad. Otra cosa a notar es que ambas etapas de estas corrientes es el hecho de poner en entredicho los elementos de perduración del arte, asimilándose con el pasar del tiempo, formando parte ya de la historia y de la institucionalización que repudiaban, marcando en definitiva, su inminente fracaso en ese sentido.

²² Soria, *Lo viejo y lo malo: lo nuevo y lo bueno del siglo XX*, en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. XXIII, No. 91, julio-septiembre de 2004, p. 8.

²³ Por definición el término vanguardia es de origen militar: la vanguardia es un destacamento de tropas que marcha delante del cuerpo principal y lo protege. En lo artístico este término adquiere un significado temporal.

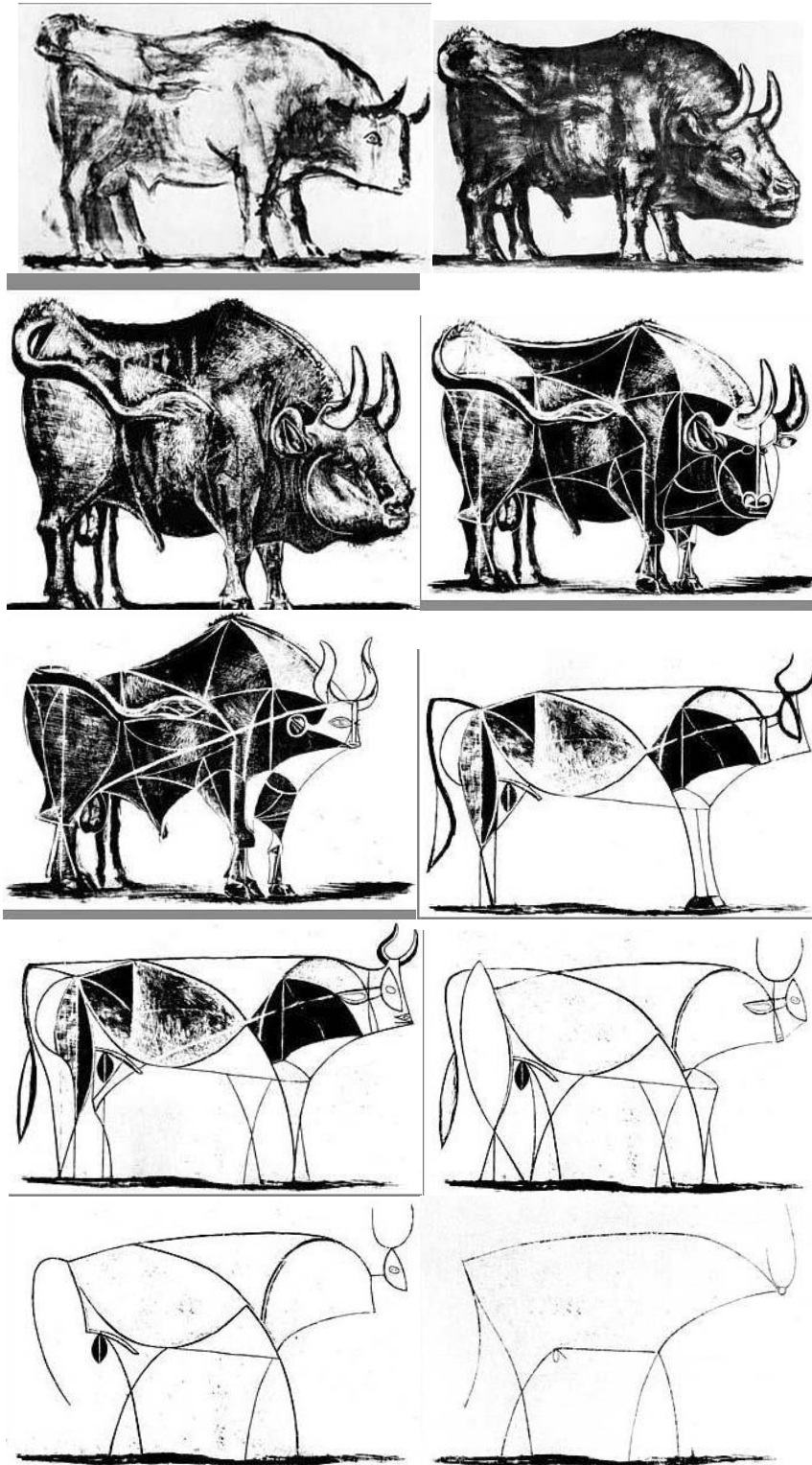


Imagen 2
Pablo Picasso, *Bull Plate*, 1945.

El pasado era inmediato como lo demuestra el escrito de Boulez de los años cincuenta titulado *Schönberg ha muerto*²⁴, que evidencia lo efímero de lo artístico: Schönberg para Boulez ya pertenecía a un pasado lejano que se consideraba superado²⁵.

Es así que las vanguardias poseen un carácter anticipatorio: parten de la actualidad pero en miras del futuro haciendo gala de la fugacidad del objeto artístico. De naturaleza sediciosa y cuya constante es el cambio, convierten la ruptura de la tradición en tradición de la ruptura, “la llamada *tradición moderna* dos términos que parecían antitéticos, incompatibles”²⁶.

Es así, que estos cambios artísticos y perceptuales forman un vórtex que en definitiva genera cambios radicales generalizados sumándose las nuevas tecnologías. En esos años de mediados del siglo XX, es considerada una época de consolidación estructural de la industria cultural debido al proceso de inclusión de las clases en el acontecer diario gracias al alcance de la información facilitando su consumo. La función crítica de las vanguardias, se convirtieron en norma, “sus valores estéticos se confundieron progresivamente con los valores de mercado”²⁷. Asimismo ciencia y técnica tienen su impacto revolucionario, las obras empiezan a ser reproducibles a través de medios técnicos nuevos, de impresión y grabación que dan lugar a prácticas emergentes como la fotografía y el cine. Esta relación del arte con las nuevas técnicas que se daban en el capitalismo de entreguerras. Las

²⁴ Boulez quería demostrar que el procedimiento serial mantenía en esencia aquello que había intentado abolir: la música tonal (temas, motivos, formas, ritmos y la distinción entre melodía y acompañamiento), Schönberg no era tan revolucionario como se creía. Más bien era el último intento de la vieja música por subsistir.

²⁵ Fubini, Enrico, *Siglo XX: entre Música y Filosofía*. Universidad de Valencia, Valencia, 2004, p. 16.

²⁶ Glusberg, Jorge, *Moderno/Postmoderno*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1993, p. 24.

²⁷ Subirats, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 171.

posibilidades de grabación y de reproducción a gran escala acarreaban, por un lado, problemas como la pérdida de autenticidad en la realización plástica, poética y musical, además de las alteraciones en el proceso de creación artística y por otro encerraba promesas relacionadas con las nuevas tecnologías como el libre acceso de la sociedad al arte que podía resultar inalcanzable. Todos estos elementos conducen a la creciente cosificación del arte mismo y se destaca la atrofia de la experiencia que como se ha mencionado, estéticamente hablando hay una ruptura en la experiencia dentro de una naciente sociedad tecnócrata, fractura que se genera en el momento perceptual.

Acerca del proceso del fenómeno musical.

Si bien el fenómeno musical a través del tiempo ha pasado por muchos cambios, no hay otro período en donde se ha sometido la materia sonora a tal diversidad, pluralidad y radicalidad de cuestionamientos, reformulaciones y enfoques teóricos como sucedió a principio del pasado siglo XX la ruptura con los paradigmas establecidos. Durante esta primera parte del siglo pasado la música de muchos compositores solo fue una extensión o experimentación de la música romántica del finales del siglo XIX. Con Wagner, esta situación se radicaliza progresivamente llegando a lo que se llamó la suspensión radical de la tonalidad, generando consecuencias y nuevos problemas filosóficos tales como la función y uso de los elementos fundamentales como lo son el sonido, sin el cual la música no podría ser y el silencio, que dota de carácter, además de ciertas cuestiones técnicas.

Obviamente se ven involucradas las características atribuibles al sonido, que vienen siendo la altura, timbre e intensidad.

Es pertinente pues, dedicar un espacio para establecer que es lo que se entiende por cada uno de ellos, buscando evitar algunas laceraciones en el aprehendimiento de las ideas venideras. Vayamos pues, a este breve análisis con la primera de estas características, la altura que se encuentra determinada en relación con un pentagrama en el que según su posición, adquiere una altura fija convencional y es con base en las relaciones de altura entre los sonidos que se les ha dado un orden que da forma a la estructura de la mayoría de los sistemas musicales. El segundo elemento del sonido es el timbre, componente que nos permite distinguir entre uno u otro sonido, es decir el agente que lo produce y así diferenciar si un sonido es producido por un fagot, un piano, un timbal o una trompeta y en consecuencia cada timbre es diferente el uno del otro. Para terminar, la intensidad, tercer componente del sonido, está determinada por la fuerza de la vibración y medida por amplitud de ésta²⁸. Pasando estos aspectos técnicos podemos hablar de una organización y/o combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo, es decir una sonoridad organizada. Esta definición parte de que, en aquello a lo que consensualmente se puede denominar música, se pueden percibir ciertos patrones del flujo sonoro en función de cómo las propiedades del sonido son aprehendidas y procesadas por los humanos.²⁹ Este orden o estructura que debe tener un grupo de sonidos para ser llamados música está,

²⁸ Valls Gorina, Manuel, *Aproximación a la música*, Salvat, México, 1970, p. 15.

²⁹ *Ibíd.*, p. 8.

por ejemplo, presente en las aseveraciones del filósofo alemán Goethe cuando la comparaba con la arquitectura, definiendo metafóricamente a la arquitectura como música petrificada³⁰.

Ahora, siendo que la creación musical es un proceso compuesto por varias partes concatenadas, cada una en estrecha y necesaria relación con las otras, es imposible negar que cualquier alteración a este orden no sea proyectado en el fenómeno musical. Es decir hablamos de una condición necesaria y suficiente en donde cada elemento se conserva si y solo si esta conservación se produce a la par de lo demás elementos. En general podríamos ver este proceso de creación de esta forma: Compositor-partitura-interprete-oyente. Esta secuencia muestra el proceso de objetivación (realidad del compositor) y subjetivación (procesos internos hasta la realización de la partitura). Con el intérprete condiciones personales, así como cuestiones técnicas, son añadidas al fenómeno musical participando en la creación de la música haciendo de este un arte irrepetible, ya que aunque se vuelva a ejecutar una misma pieza no se crea de igual manera a intentos anteriores o subsiguientes. En la emisión del sonido traducido, la música se objetiva de nuevo para llegar al oyente y subjetivarse al darle su propia interpretación dentro de un entorno que abarca sensibilidad, circunstancias, etc.

Con los cambios en los modos de producción artística que, devienen otros fenómenos ligados a los modos de producción material capitalista, en el caso del

³⁰ Fubini, Enrico, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Universidad de Valencia, Valencia, 2004. pág. 62.

fenómeno musical, ocasionan la ruptura entre los sistemas establecidos de composición y ejecución musical que más adelante devienen en el uso de la música como herramienta del sistema industrial en la que se encuentra inmersa y por lo tanto, en otro aspecto de esta arista, como material de consumo. Así es que sumando todo lo ya expuesto, cambios sociales históricos, estéticos y de percepción se establece el cambio de las variables, como puede ser la ruptura de una obra cerrada a una obra fragmentada. Es decir que la relación entre el arte y el objeto, la idea de una obra finita, el orden de intervención humana en el caso de la música, dejó de tener a la seguridad como condición. Se modifica la manera de pensar la música, esta expresión suele llevar implícitas dos referencias: Una el elemento "pensar", en cuanto a la tradición filosófica occidental en donde la música ha sido pensada desde Platón. La segunda cuya señal es la palabra "música" precedida de la palabra "pensar", a la música que ha sido objeto de ese pensamiento, esto es a la música culta occidental. En efecto, la música ha tenido, entre otras especificidades, la de mantener a lo largo de los siglos una compleja relación con el pensamiento religioso, filosófico y científico, que de continuo la ha interrogado, justificado, negado, instrumentalizado, homologado y ensalzado. La música abre sus brazos al análisis de sí misma, ya no era escrita solo para instrumentos de clásicos, por así llamarlos, el sonido como totalidad empezaba a ser aceptado, aunque a veces con mala cara, como el elixir de la existencia de la más bella de las artes. Inclusive, la manera de representar la música en una partitura no escapa de esta metamorfosis, convencionalmente el uso del pentagrama, las notas, plica, matices; con la vanguardia en los casos en que estos elementos antes mencionado eran aplicados en la escritura, se complementaba con dibujos o formas de las expresiones a

usar en determinado pasaje de la obra y que prácticamente termina fusionándose con el dibujo o simplemente no se usaban y las medidas de tiempo son indicadas con otros signos. La forma más radical de esta búsqueda de lo no tradicional en la música se da con la difusión del lenguaje del sistema dodecafónico de la llamada segunda escuela de Viena, ya que la estructura que presenta es considerada como la ruptura más drástica con la tradición musical: el serialismo atonal. Esto en el plano de lo sonoro ya que gráficamente se da el total abandono del uso del pentagrama o la modificación de este.

Es así que me parece es factible establecer y fundamentar estos paralelismos entre lo musical y lo social haciendo posible la realización de un análisis de lo que ha acontecido en el fenómeno musical, entendiendo éste como toda sucesión de combinaciones de sonido y silencios organizados bajo los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo. En la era industrial y actualmente tecnócrata, los recursos empleados para la composición musical se han alterado de forma fundamental transformando radicalmente el proceso de creación musical. Para poner un ejemplo, la crisis modernista establecida por la industrialización generalizada de la sociedad, se hace manifiesta en su devenir, en tanto que en este ya van implícito el uso de medios de producción y reproducción de carácter masivo, que dentro de una lógica consumista, se facilita su producción, reproducción y adquisición de lo cultural.

Ahora, una aproximación al estudio de la música moderna debe intentar comprender la producción y reproducción de la música en relación con el proceso de

desarrollo de la sociedad actual, ya que para entender el fenómeno musical dentro de una determinada sociedad habrá que observar sus costumbres y cultos que la contextualizan. Por lo tanto, es natural la relación entre la música y el ámbito social, económico, político y cultural de cada sociedad para poder conocer qué es lo que intenta expresar la música de una determinada época, entendiendo esto no como una relación de causa y efecto, sino en el más estricto sentido adorniano, la música está en la sociedad y bajo tal condición no es un problema de relaciones sino de funciones, es decir, la función de la música dentro de la sociedad.

La mayoría de las definiciones de música solo toman en cuenta algunas músicas producidas durante determinado lapso de tiempo en Occidente, entendiendo que sus características son universales, es decir, comunes a todos los seres humanos de todas las culturas y de todos los tiempos, puesto que varios de sus elementos, como la melodía, el ritmo, y especialmente la armonía son plausibles de explicaciones más o menos matemáticas, y que los humanos en mayor o menor medida, estamos naturalmente capacitados para su percepción estética. Así, se ha pensado que los elementos de la música es un hecho musical universal siendo esto carácter exclusivo de la música de occidente de los últimos siglos, en contraposición a la cultura de la India, por ejemplo, en donde la música tienen una arquitectura que está entre las más elaboradas del mundo, sus estructuras melódicas y rítmicas, la complejidad de la poliritmia, sus ornamentaciones y el uso de microtonos hacen que su notación sea muy complicada. Puede ser el mismo caso de la música indígena o la música autóctona, esta última considerada como la música

en donde lo ajeno y lo propio logran conjugarse como pensamiento auténtico, aunque de tintes coloniales. Y es que en Europa, tanto en el aspecto filosófico como en la creación musical, se encuentra una secuencia y una lógica que es más que obvia, que en el particular caso de la música mexicana de este periodo, esto se logra sin mayor problema ya que es en este rubro en donde se pone de manifiesto que las costumbres, los hábitos y el reflejo de esto en el pensamiento musical del ser poscolonial no estaba en pugna con los problemas que en temas filosóficos se presentaban.

Entonces, de forma análoga a la filosofía, en la música este problema pareciera suscitarse de forma más fluida en el pensamiento sonoro latinoamericano y mexicano. Mientras en Europa se había vivido ya la vanguardia histórica, en Latinoamérica se desarrollaba la configuración de su música con propio sello, es decir, es percibida como un todo, una totalidad que sólo siendo explorada en profundidad se puede apreciar los elementos y la riqueza de éstos, dando una huella singular a la música que se crea en determinada situación geográfica y circunstancial. Es así como se puede hablar de un nacionalismo, que aunque no haya surgido de tal forma, la mirada histórica es como la ha determinado. La creación musical nacionalista se presenta como un fenómeno inserto en un amplio movimiento que abarcó desde México hasta Argentina, inmerso en una interignorancia musical³¹.

Cualquiera que sea el caso, el surgimiento y desarrollo de la sociedad industrializada, el fenómeno musical, en varias de sus manifestaciones se ha agregado, o mejor dicho, ha

³¹ Arentz, Isabel; *América Latina en su música*, Siglo XXI, México, 1997, p. 313.

sido impregnado por el sistema en el cual se ha visto inmerso. Entre estos caracteres de absorción se encuentran a la música como producto de cambio, como objeto de consumo, como medio para alcanzar un objetivo comercial. Tomados de la mano van los movimientos de vanguardia que han obrado a favor de la ruptura de la tradición, de cuyas consecuencias se desprende una transformación de los sistemas de representación, en donde tal categoría ya no es apropiada para reflejar la situación actual. Estos movimientos no sólo pretenden romper con los sistemas de reproducción heredados, sino que aspiran a la superación de la institución del arte en general. Se trata, desde luego, de hacer algo nuevo, sólo que esta novedad se distingue cualitativamente tanto de la transformación de los procedimientos artísticos como de la transformación de los sistemas de representación. Cabe mencionar que en tiempos actuales sería válido hacer un replanteamiento de lo que es la obra de arte y por ende la obra musical.

Ahora atrayendo lo descrito en el apartado anterior sobre la modificación composicional, de la misma forma en que las artes tangibles abandonaron el concepto de *mimesis*, la música hizo lo suyo al dejar de lado ritmos, frases melódicas y *tempi* apropiados que estuvieran de acuerdo con los efectos que deseaban producir e sus oyentes. Ya el lenguaje dodecafónico lo deja claro, pero hay que mencionar que la despersonalización se manifiesta en la música, con el ensalzamiento de las máquinas.

Es el futurismo un buen ejemplo de la influencia ejercida al estilo mecánico en la música, un punto de contacto sería el compositor francés Arthur Honegger con su obra *Pacific 231* compuesta en el año de 1924, la cual hace alusión a una locomotora, evocando los ruidos

y sonidos de la maquinaria con la instrumentación sinfónica. E inclusive la música de Varése es la que lleva al extremo la abstracción de la música, exacerbando una característica por si misma notoria: la música es la más abstracta de las artes y además intangible.

Actualmente, la inclusión de las tecnologías emergentes en el proceso de creación y experimentación de este fenómeno, estrecha la relación de este arte a dispositivos de alta tecnología, donde intervienen sintetizadores y mezcladores, convirtiéndose en medio de innovación artística y de nuevos modelos de comunicación estética. De la misma forma sucede con las diversas formas de reproducción. Habría que hacer una diferenciación entre la técnica de la obra de arte y la técnica de la industria:

La técnica de la obra de arte se preocupa por la organización interna del propio objeto, por su lógica interna, en cambio la técnica de la industria es una técnica de distribución y reproducción mecánica y por lo tanto permanece exterior a su objeto.³²

Se generan así alteraciones radicales de los códigos tradicionales y de la relación arte-público, como sucede en la composición electrónica o la participación activa del oyente en la elaboración improvisada de la pieza o la automatizada por los aparatos de reproducción. Es así que, con la música electrónica se da el acto revolucionario más radical

³² Bozal, Valeriano *et al*; *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Visor, Barcelona, 1999, p. 199.

llevado a cabo en la tradición de la música occidental³³, la cual es referente para entender los cambios generados por lo antes dicho. También hay que considerar que los elementos electrónicos dentro de la creación musical, convierte a estos dispositivos intermediarios, como el sintetizador, en instrumentos “musicales” ya que es el aparato el productor del sonido y sería el equivalente a un piano o una flauta, lo cual, desde mi perspectiva, lleva al objeto artístico a una especie de subnivel donde la deshumanización es el conductor.

Ante esta perspectiva resulta que la manera de percibir el arte, por lo tanto, cambia. La percepción permite a través de los sentidos, organizar, interpretar, analizar e integrar la información proveniente de su entorno. Asimismo, en la percepción de lo sonoro influyen diversos factores y depende en gran medida de la atención, el medio ambiente, la intensidad de la música y la capacidad del oyente para comunicarse o identificarse. A su vez, la música permite la libertad de expresión, interpretación y percepción, por lo tanto, a todo participante del proceso le corresponde decidir cómo percibirla física, mental y emocionalmente. De aquí la importancia de tener un contacto directo con el arte vivo, es decir la vivencia directa, la experiencia de una audición activa que caracteriza un acto de reconstrucción mental³⁴ a lo que Hindemith llamaba coconstrucción:

In all other arts it is our power of reasoning that has to be satisfied first, before an aesthetic enjoyment of an artist's creation can be had: the words of a poem must be understood in their verbal meaning before its structural beauty or spiritual loftiness can be appreciated;

³³ Fubini, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 1994, p. 454.

³⁴ Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa, España, 1996, p.26.

the subject of a painting or its abstract lineations must enter our consciousness before any emotional reaction can take place. With music it is different. It touches our emotions first and we are the helpless victims of its attacks. Only after the emotional reaction has been released by the sounds of music can our power of reasoning take possession of the artistic impression and transform it into aesthetic satisfaction by way of mental coconstruction, as we know.³⁵

Es por ello que este primer capítulo ha servido para precisamente aclarar las trabas que este trabajo ha presentado en el hecho de que se está hablando de fenómeno cultural y social en este caso la música y de cómo las alteraciones abarcan a lo que pareciera una totalidad. Dicho de otra forma, abarca tanto a la música culta como a la música popular, tanto a la música “mala” como a la música “buena”. En el estado fragmentario no hay divisiones ni distinciones para ser reutilizadas y tampoco las hay en el momento en que éstas repercuten en el individuo. La ruptura es pues, en la relación directa con el individuo y el arte vivo, entendiendo este como aquel arte en el que se está presente de forma consciente, idealmente, en el momento en que ocurre tal acontecimiento. Ya Benjamin lo mencionaba al ejemplificar con una comparación del cine con la puesta en escena del teatro y ve al menos dos diferencias de consideración:

En definitiva, el actor de teatro presenta él mismo en persona al público su ejecución artística; por el contrario, la del actor de cine es presentada por medio de todo un mecanismo... El mecanismo que pone ante el público la ejecución del actor cinematográfico

³⁵ Hindemith, Paul, *A composer's world*, Harvard university press, Cambridge, 1952 p. 48.

no está atenido a respetarla en su totalidad. Bajo la guía de la cámara va montando posiciones a su respecto... La actuación del actor está sometida por tanto a una serie de test ópticos. Y ésta es la primera consecuencia de que su trabajo se exhiba por medio de un mecanismo. La segunda consecuencia estriba en que este actor, puesto que no es él mismo quien presenta a los espectadores su ejecución, se ve mermado en la posibilidad, reservada al actor de teatro, de acomodar su actuación al público durante la función... Se compenetra con el actor sólo en tanto que se compenetra con el aparato.³⁶

Es decir, se elimina aquí el facto de la interpretación, el ejecutante ahora es una entidad aparte que nos muestra la escasa sensibilidad hermenéutica que esto deriva. Es así que se insiste en que la obra de arte es más auténtica cuanto más se cierran a la comunicación, tal cual lo expresa Adorno: “La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; en la situación actual lo que habría que entender es su incomprendibilidad”³⁷. Toda la obra de arte es percibida como una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido, para Adorno el arte es de carácter enigmático y la música es el mejor ejemplo: “Prototípica a este respecto es, antes que las otras artes, la música que es, al mismo tiempo, enigmática y evidente... la música la entendería quien la escuchara tan extrañamente como alguien no musical, y tan familiarmente como Sigfrido el lenguaje de los pájaros”³⁸.

³⁶ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Revista KENOS* [en línea], febrero 2003, no. 1. [consulta 22 de noviembre 2009]. Disponible en Internet: www.temakel.com/trbenjaminoarte.htm

³⁷ Adorno, Theodor, *Filosofía de la Nueva Música*, Akal, Madrid, 2003, p. 161.

³⁸ *Ibid.*, p. 166.

Se intuye que la música, en tanto que abstracta y definible en sí misma, sólo existe en el momento en que se produce el sonido de la primera nota y hasta la extinción del último acorde. Después de eso solo queda en la memoria. Es por ello que la música es la perfecta analogía de la categoría existencial heideggeriana, la existencia es un *intermezzo*, en términos musicales, entre el *preludio* y el *finale maestoso*, es decir la totalidad del ser humano está limitada por un extremo, por la muerte y, por el otro el nacimiento: “tan pronto como un hombre entra en la vida, es ya bastante viejo para morir”³⁹; es decir que el *Dasein* fáctico existe naciendo, y naciendo muere ya en el sentido del *sein sum tode*.

De cualquier forma, los antecedentes de las consecuencias de los cambios tecnológicos-industriales han sido dispuestos. A estos se ha visto sometido toda la esfera artística y por extensión al proceso de creación musical en todas y cada una de las partes que lo constituyen. No puede haber mejor ejemplo que el cine para exponer una situación generalizada, tal cual lo hizo Benjamin. Es así que este arte, no atiende a la unidad de la escena ni a la intencionalidad del actor de teatro, por ejemplo, cuando en una obra en progreso, ejecuta su papel ante el público que le mira y cuyos rostros pueden estimular su desempeño. El cine, en cambio, reúne una serie de acontecimientos, los corta, los modifica, los repite y genera una unidad ficticia que presenta luego a un observador con el que no tiene contacto alguno más allá que aquel que la pantalla tiene con la vista. La masificación de la exhibición genera, pues, este problema, la autenticidad muere de inanición al ser consumidos sus recursos por el mecanismo. Entonces y tal

³⁹ Heidegger, Martin, *Ser y Tiempo*, FCE, México, 1997, p. 268.

como lo expone la última fórmula se habla ya de una totalidad de la obra fragmentada cuyas partes, tal como sucede en el cine, no pueden ser ya unidas sin que las pegaduras se noten, de la misma forma en que aquellos hombres del rey trataron de unir las partes de Humpty Dumpty tras su colisión al caer del muro.

CAPITULO 2.

DEL GUSTO MUSICAL: ADAPTACION, ESTEREOTIPOS Y NOVEDAD

Todo proceso histórico va de la mano con la transición del sistema económico del periodo que se hable. Es así que la relación económica para la producción musical ha estado presente a lo largo de su desarrollo pero que, con el desarrollo industrial y de la sociedad capitalista, modifica las relaciones sociales y las manifestaciones artísticas de la humanidad. El despliegue de la modernidad se vislumbra como un época en la que el abanico de posibilidades se amplía de manera escandalosa, generando una gran diversidad de mutaciones epistémicas, ontológicas y materiales que, al ser arrojadas para su consumo de forma completamente fugaz, como sucede en el arte de las vanguardias, sobrepasa la capacidad de comprensión humana, lo cual nos sumerge en un estado de perplejidad en un mundo globalizado que ofrece posibilidades infinitas y felicidades prácticamente inalcanzables, siendo que el capitalismo salvaje vende no solo la “solución” a un problema, sino el problema mismo.

La lógica industrial llega hasta las cuestiones culturales que, dentro de la estructura socioeconómica y tecnocrática, sufre transformaciones, no siempre para bien, lo que genera una crisis de la cual no hay quien sea ajeno a ello, es decir, esta crisis modernista es generalizada pues abarca a todos y cada uno de los elementos de la vida social. Queda claro que han surgido cambios en la percepción del fenómeno musical dentro del sistema capitalista. Este fenómeno se puede analizar como una concatenación de hechos que han sido variables a través de los años. El asunto pues que se analizará ahora es el hecho de la explotación que se le da a los poderes ya mencionados que le son inherentes a la música. El cambio de categorías del fenómeno musical a categorías que responden a una lógica de mercado en búsqueda de facilitar su consumo. Con esto se hace evidente no sólo la mercantilización de la cultura o la aplicación de procedimientos industriales a la producción cultural cuyos procesos muestran sus inicios mucho antes, sino dos factores que habrían de resultar decisivos en la conformación del citado cambio: la expansión del mercado cultural que, progresivamente, iba dando lugar a una forma especial de cultura, la llamada cultura de masas y la aplicación de los principios de producción a lo cultural. Estos factores aunado a la despersonalización del individuo, condición que se proyecta en las vanguardias, convierte al individuo en materia fácil para la dominación de su consciencia⁴⁰.

⁴⁰ Cuando se habla de trabajo en las modernas sociedades industriales se encuentra presente en todo momento esta idea de enajenación de la actividad humana. De ahí la idea de despersonalización del individuo perteneciente al capitalismo. Según Marx el hombre se define a sí mismo por medio del trabajo, al no pertenecerle el producto de su esfuerzo, se niega a sí mismo. Hay que recordar que el trabajo, se percibe como una actividad humana enajenada, descrita por Marx en los Manuscritos económico-filosóficos de 1844:

En primer lugar en que el trabajo es externo al obrero, es decir, algo que no forma parte de su esencia, por tanto, el obrero no se afirma, sino que se niega en su trabajo, no se siente bien, sino a disgusto; no

El ascenso de la cultura de masas va de la mano con la tecnología del siglo XX, “depende de las tecnologías de producción y reproducción en masa y, por consiguiente, de la homogeneización de la diferencia”⁴¹. La radio, televisión y actualmente el internet permiten la difusión masiva de un sinnúmero de productos de toda índole, generando la dispersión de términos, alterando la relación entre arte y su conciliación con la vida común (fundamentada en la vanguardia), así como mecanismos psicosociales de consumo, como estereotipos y manipulación del gusto con el objetivo de promover el consumo exagerado, aquel que va más allá de las necesidades básicas del individuo.

Pero entonces, ¿Qué es lo que sucede con las cuestiones estéticas y artísticas en cuanto que son convertidas en objeto de cambio? ¿Cuáles son las consecuencias de ello en el individuo? En este capítulo se analizará la primera cuestión para establecer los fundamentos que le darán respuesta a la segunda interrogante.

desarrolla sus libres energías físicas y espirituales, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por tanto, el obrero sólo se siente en sí fuera del trabajo, y en este se siente fuera de sí. Cuando trabaja no es él, y solo recobra su personalidad cuando deja de trabajar. No trabaja, por tanto, voluntariamente sino a la fuerza, su trabajo es un trabajo forzado. No representa, por tanto, la satisfacción de una necesidad, sino que es, simplemente, un medio para satisfacer necesidades extrañas a él. Marx, Karl, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Grijalbo, México, 1968, p. 78.

⁴¹ Huyssen, Andreas, *Después de la gran división*, Hidalgo, Buenos Aires, 2002, p. 24.

El gusto masificado.

La industrialización de la cultura⁴² somete a sus leyes todo bien cultural, es así que condiciona la demanda al alterar con antelación la percepción del público, ya con los manifiestos se puede observar este carácter de dar una explicación previa de lo que el objeto representa, con lo cual es inevitable generar expectativas, o condicionar el ánimo o la forma en que el que el sujeto perciba. Esta predisposición es la herramienta del aparato técnico-mercantil de la industria cultural para encontrar su fundamento en las necesidades de millones de consumidores y su satisfacción de estos a través de bienes generalizados, de producción en serie. Es en esta estandarización donde la unidad del sistema se afianza cada vez más, porque la técnica adquiere poder sobre la sociedad, es decir el poder de la esfera capitalista al ser los dueños de los medios de producción dentro de la sociedad industrial. El talento ahora pertenece a la empresa y el público es parte del sistema industria-cultura y la apelación a los deseos espontáneos del público no es más que un fútil pretexto. En *Dialéctica de la ilustración*, Adorno y Horkheimer hablan al respecto:

más cercana a la realidad es la explicación mediante el propio peso del aparato técnico y personal, que, por cierto, debe ser considerado en cada uno de sus detalles como parte del mecanismo económico de selección. El funcionamiento de los grandes estudios, como

⁴² El término industria cultural cultural es empleado por primera vez por la Escuela de Frankfurt, que intentaba recoger así el cambio radical que se estaba produciendo tanto en la forma de producción como en el lugar social ocupado por la cultura.

también la cualidad del material humano altamente pagado que los habita, es un producto del monopolio al que se acomodan⁴³.

De este modo la industria cultural enmascara su condicionamiento sobre los individuos y sus deseos, bajo la aparente imposibilidad de generar técnicamente un efecto tan personal como el entretenimiento:

"Su poder [el de la industria cultural] sobre los consumidores está mediatizado por la diversión, que al fin es disuelto y anulado no por un mero dictado, sino mediante la hostilidad inherente al principio mismo de la diversión. Dado que la incorporación de todas las tendencias de la industria cultural en la carne y la sangre del público se realiza a través del entero proceso social, la supervivencia del mercado en este sector actúa promoviendo ulteriormente dichas tendencias. La demanda no ha sido sustituida aún por la simple obediencia"⁴⁴.

Para llegar a ello hay que decir que esta cultura de consumo está marcada por la administración del gusto del público. Los antecedentes se encuentran establecidos en el siglo XVIII cuando los principios de esta administración son fundados en la vida musical de entonces; se origina la realización de un programa *misceláneo* en donde se presentaban fragmentos de obras musicales, cuya organización se asemejaba a la ópera *pasticcio*⁴⁵, estructura que muestra resquicios en programas y conciertos actuales. Este concepto

⁴³ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1998, p. 167.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁵ Se llamaba así a las óperas que incluían piezas de diferentes compositores o aquellas que se acomodaban a las posibilidades de ejecución orquestal y vocal.

actuaba como regulador, es decir proveía las reglas del juego que gobernaban la composición, ejecución y discusión de la música⁴⁶. Entonces la miscelánea era inclusiva, ya que el concepto de obra de arte era exclusivo y de carácter jerárquico. Resulta evidente que la música y su creación siempre han estado en relación directa con la economía. El arte sacro ha estado financiado por la iglesia, el arte cortesano era auspiciado por el príncipe y servía a la gloria de este. En este sentido podemos hablar de dos grupos en relación con la creación musical: el de productores, es decir aquellos que proporcionan los medios y de poder económico para la génesis musical y los consumidores, aquellos que son destinatarios de lo sonoro. Esta separación es solamente para facilitar el análisis del flujo de ideas y cambios conceptuales que se irán generando a lo largo de la evolución de estas relaciones.

El concierto, para seguir un ejemplo, siempre ha sido considerado como una actividad que en un principio estuvo bajo el patronazgo monárquico y aristocrático, sin embargo tal actividad se desplaza a un público más generalizado, a una vida pública, entendiendo este como un conjunto de comunidades profesionales, sociales y culturales, dentro de cada una de las cuales se llevaba un proceso paralelo al de la esfera pública⁴⁷. Esta última es concebida por Habermas como el intercambio de opiniones referidas al estado y al debate en torno a él. Es así que considerado el concierto como evento social, este se fue volviendo laxo en tanto a la etiqueta social de los que a esos programas frecuentaban. Y menciono programa, porque precisamente esta es una palabra sensible

⁴⁶ Weber, William, *La gran transformación en el gusto musical*, FCE, Buenos Aires, 2011, p. 28.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 32.

en este punto debido a que el contenido que sería presentado en el concierto, empieza a ser modificado por la cultura, gustos y clases a las que pertenecía el nuevo público, al tiempo que la autoridad musical se desplazaba del patronazgo monárquico. Y no solo eso, sino que para interpretar la obra o las obras, habría de utilizarse el programa inclusivo donde coincidieran gustos y comportamientos diferentes como aceptación de la mezcla de clases sociales. Así es como tal o cual obra podía determinar y ordenar la estructura de las prácticas dentro de la cultura musical. Una vez abandonado el puesto regulador por parte de la monarquía, el músico, empresarios teatrales, aficionados y miembros del público comienzan a apropiarse de esta área de producción musical.

Bajo estas condiciones la cultura musical es repensada a través de críticas y textos literarios acerca de los programas sinfónicos. El gusto musical, la capacidad de descubrir los estímulos que actúan sobre el individuo, surge como fenómeno social de actitud, de un proceso social e interaccional entre el contenido del programa y la sociedad que lo consume. Se conduce así hacia la consolidación de una socialización del gusto que más adelante se estandariza y conduce a la adaptación⁴⁸. Ahora es el conocedor del conocimiento especializado quien puede llegar a controlar el gusto y aquellos que desconocen deciden si aceptar o no ese control. Esto es posible debido a que se emiten opiniones y críticas acerca de tal o cual pieza, de tal cual interpretación y así, aquellos dependientes, es decir el grupo socio-musical consumidor interactúan con el comentarista. De esta forma es que el gusto puede malformarse, es decir, si cualquier

⁴⁸ Silberman, Alphons, *Estructura social de la música*, Taurus, España, 1961, p. 207.

“autoridad” plantea el hecho de que la versión x ha sido la más satisfactoria de n número de interpretaciones, la masa dependiente que ignora el resto de las interpretaciones fuera de x , pueda llegar a aceptarla como la correcta, como debe ser, la versión que tiende a buena por así decirlo. Esta imitación del gusto puede que también pudiera tornarse en influencia y en algunos casos ser impuesto.

Como ejemplo de ello me parece adecuado el muy conocido *Huapango* de Pablo Moncayo, que muchas veces gusta por el hecho de que ha sido una pieza sinfónica que ha sido usada hasta el hartazgo con fines utilitarios. Pero no es eso solamente para lo que sirve de modelo, sino también el hecho de las variaciones en su interpretación ya que algunas de ellas no concuerdan con la parte técnica, es decir la lectura y ejecución de la partitura. De forma concreta me refiero a un error que sucede comúnmente en una línea melódica que se repite a lo largo de esta pieza, para comodidad del lector, la figura que corresponde al solo de oboe a partir del compás número dos del número guía veinte. En esta melodía se suele cometer el error de tocar la primera octava del quinto compás como un *mi* con valor de negra⁴⁹. Asimismo los dosillos que le preceden comúnmente son tocados como corcheas en compás de 2/4 cuando debieran ser dos dosillos en el establecido compás de 6/8. Esta pieza mal interpretada ha llegado a ocupar una gran predilección entre aquellos que ignoran el hecho y todo debido a las imposiciones y control de aquellos (des)conocedores. De la misma forma sucede con *Radetzky-Marsch* del compositor austriaco Johann Strauss, (Imagen 3). En el cuarto tiempo del cuarto

⁴⁹ En la música se usan medidas de unidad de tiempo en los sonidos a ejecutarse. Las medidas más comunes son: redonda, negra, corchea y fusa. A estas mismas medidas les corresponde su propia figura para el silencio. Ver anexo I.

compás después de la doble barra hay una figura de semicorchea a la que le sigue un silencio de corchea. En ocasiones este silencio es mutilado con la prolongación de la última nota lo que le cambia el sentido a la frase.



Imagen 3
Johann Strauss, Fragmento de *Radetzky-Marsch*, Op. 228, 1848.

Se demuestra con estos ejemplos como la versión errónea puede pasar como la correcta y como tal debe ser bien aceptada por imitación a la congregación social-musical. Así el gusto puede ser determinado por aquellos que ejercían influencia dentro de la sociedad, la cual le retribuye otorgando tal poder como *status quo*.

Todo esto no es de extrañar ya que la masa tiene como condición la búsqueda de una cabeza que los guíe, tal como lo hace manifiesto Freud:

La masa siempre quiere ser dominada por un poder ilimitado. Ávida la autoridad, tiene, según las palabras de Gustave Le Bon una inagotable sed de sometimiento. El padre

primitivo es el ideal de la masa y este ideal domina al individuo, sustituyéndose a su ideal del yo⁵⁰.

La peligrosidad de esta condición es, como ya lo dijo Ardao, el hecho de que la masa es altamente manipulable y se moverá dependiendo de si se le promueve al bien o al mal en tanto que se unen para un fin común. Es un instinto gregario inherente en el ser humano, es decir se considera al individuo aislado como un cúmulo de experiencias y necesidades de las cuales busca su satisfacción. Sin embargo a éste le es imposible sustraerse del contacto con otros individuos como puede ser la familia en primera instancia, creando lazos afectivos que a su vez formando comportamientos colectivos para considerarlo entonces en miembro de una multitud, grupo o comunidad. Ahora el individuo fundido en esta unidad, en esta masa colectiva pierde algunas de sus características narcisistas⁵¹, con la que la personalidad del individuo se ve disuelta:

Recuérdese la multitud de mujeres y muchachas románticamente enamoradas de un cantante o de un pianista y que se agolpan en torno de él a la terminación de un concierto. Cada una de ellas podría experimentar justificadísimos celos de las demás, pero dado su número y la imposibilidad consiguiente de acaparar por completo al hombre amado, renuncian todas a ello, y en lugar de arrancarse mutuamente los cabellos, obran como una multitud solidaria, ofrecen su homenaje común al ídolo e incluso se considerarían dichas

⁵⁰ Freud, Sigmund, *Psicología de las masas y análisis del yo*, Alianza, Madrid, 2000, p. 67.

⁵¹ Se considera narcisismo en el sentido que el individuo busca la satisfacción de los instintos de forma aislada sin recibir influencia alguna.

si pudieran distribuirse entre todas, los bucles de su rizada melena. Rivalen al principio, han podido luego identificarse entre sí por el amor igual que profesan al mismo objeto.⁵²

Es así que se encuentra un punto común de identificación que los cohesionan como una masa sólida. De igual forma sucede con las masas que Freud llama artificiales, la iglesia y el ejército⁵³. Entonces aquellos que entienden o poseen el conocimiento especializado, son quienes pueden controlar el gusto, mientras que quienes no lo son están en la posición de aceptarlo o no. En este último caso es probable que haya que enfrentarse a una angustia social, como lo intuye Bourdieu:

Si, por ejemplo, no existe nada que permita tanto a uno afirmar su “clase” como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existe práctica más enclasante (...) que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música “noble” (...). Pero ocurre también que la exhibición de la “cultura musical” no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la “cultura musical” es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de “espiritualidad”. (...) Ser “insensible a la música” representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo

⁵² *Ibid.*, p. 59.

⁵³ Estas masas actúan con una coerción exterior que buscan la permanencia y evitan la disolución de su estructura: “En general, no depende de la voluntad del individuo entrar o no a formar parte de ellas, y una vez dentro, la separación se halla sujeta a determinadas condiciones cuyo incumplimiento es rigurosamente castigado”. Freud, Sigmund, *Op. Cit.*, p. 31.

de relacionarse alma y cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista⁵⁴.

Esto implica una repetición y aceptación del gusto determinado ya que no seguir el juego es criterio de exclusión, un congelamiento impuesto al no cumplir con lo establecido por la máquina del *entertainment*.

A decir de Adorno, es indudable que en la sociedad capitalista moderna existe el intento de confundir arte con industria cultural, el primer concepto es creación y expresión de un sentimiento vivido por un artista, mientras que el segundo es negocio consistente en suministrar el ocio y la diversión a las masas y, agrega Adorno, “Los motivos son, por supuesto, económicos. Es demasiado evidente que se podría vivir sin la entera industria cultural”⁵⁵. Entonces se puede entender masificación como el proceso en el que un hombre se subsume de modo alienante en una colectividad, dando por resultado una degeneración de su ser personal. El rasgo fundamental que caracteriza a las masas, es la indiferenciación de los individuos que la componen, en donde el individuo masificado adquiere un alma colectiva por la cual piensa y siente de distinta manera que si lo hiciese de manera aislada. Como consecuencia los motivos de sus actos son impulsivos, desconocidos, ocultos y condicionados, es decir que las masas desmoralizadas bajo la coerción del sistema demuestran estar controladas con comportamientos automáticos. Es decir que en las masas se reacciona a impulsos determinados en donde el individuo

⁵⁴ Bordieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988, p. 16.

⁵⁵ Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1998, p. 206.

fusionado en una muchedumbre de rienda suelta a sus instintos y miedos reprimidos. No hay temor porque el número da seguridad y protección, es decir el individuo pasa de ser un ser heterogéneo a un añadido homogéneo. Al respecto el sociólogo francés Gustave Le Bon nos dice:

Las masas psicológicas son, por tanto, susceptibles de clasificación. El estudio de esta última nos mostrará que una muchedumbre heterogénea, compuesta por elementos distintos entre sí, presenta rasgos comunes con las masas homogéneas, formadas por elementos más o menos similares (sectas, castas y clases), por caracteres comunes, y junto a éstos por particularidades que permiten diferenciarlas.⁵⁶

Son estas características las que permiten que se les pueda catalogar no sólo por los gustos que determinado grupo tena respecto a tal o cual objeto artístico, incluida la música. La posibilidad de clasificación llega más allá, se pueden almacenar estadísticas desde género a capacidad económica, pasando por edades, ideas, prejuicios, procedencia, etc. Es así que se marcan patrones de comportamiento en porciones de población de determinadas características socioeconómicas, formando estereotipos con las cuales determinar si cierto producto, en este caso producto musical, tiene posibilidades o no ser consumido.

⁵⁶ Le Bon, Gustave, *Psicología de las masas*, [En línea] [consulta: 24 de abril de 2013]. Disponible en: <http://www.ultimoreducto.com/>

Estereotipos y economía musical.

El funcionamiento de grupos socio-musicales además de considerarse una porción de masa en torno a una cierta manera de pensar musical se comparte el hecho de las experiencias comunes, en tanto que individuos se está siempre en activo como participe de la vida social y por lo tanto se encuentra incluido, con base en su unicidad como contribuyente a la formación de la cultura. Ahora esta relación de interdependencia se presenta desde épocas remotas, por ejemplo se puede decir que Bach o Haydn estaban al servicio de los clientes eclesiásticos y mundanos, el compositor desde la revolución francesa, sin embargo, escribe con toda libertad, cuando, donde y lo que se le apetece, y ahora, desde la primera guerra mundial, intenta volver a la sociedad colaborando en círculos de canto y ejecución⁵⁷. Es decir aquel que está involucrado en cuestiones artísticas no puede, ni ha podido ser completamente independiente, digamos de la petición e incluso imposición de deseos ajenos en el quehacer musical.

Es así que a partir del gusto y la adaptación de los programas de concierto en que el gusto es adaptado, en tanto fenómeno social, perdiendo su función de captar una estructura creada para otorgar sensaciones conscientes. La interacción entonces, de grupos de personas con gustos similares “consolidan la socialización del gusto” y “lo hacen por medio de un proceso que partiendo de la creación y pasando por la difusión, la

⁵⁷ Silberman, Alphons, *Estructura social de la música*, Taurus, España, 1961, p. 131.

reconciliación y la ‘standardización’ (sic), conduce hasta la adaptación”⁵⁸. Es decir que el roce continuo entre estos grupos sociales forma tendencias en gustos, las cuales al ser “medidas” estadísticamente se pueden observar comportamientos entre productores y consumidores. Bajo estas normas existe la posibilidad del control del gusto, es decir, si en un principio se optó por la adaptación del contenido del concierto como “préstamo de servicio”, más adelante con el desarrollo de la sociedad tecnoeconómica y los métodos de medición del gusto conlleva a la realización de estadísticas musicales que determinan la influencia de una u otra música creando estereotipos. La concreción de éstos se da en el preestablecimiento del gusto en el proceso de producción-consumición creando una especie de molde con el cual se generan imágenes estáticas a modo de *clichés* sociales. Entonces, con estas imágenes que representa a determinado grupo social en la cual se resaltan las características que lo definen, con determinadas preferencias, convirtiéndose en la actualidad en las herramientas por excelencia para la prensa, la televisión y el internet. Es decir, se valen del reconocimiento los hábitos socio-psicológicos del individuo, mapas emotivos y mentales, para el mercantilismo de productos culturales por medio de la publicidad y a través de los *mass media*.

En la música por ejemplo esto se manifiesta de distintas formas. Una de ellas es el hecho del abuso de células rítmicas que afectan la sensibilidad de quien los escucha. Las variaciones agógicas y de *tempo* son utilizadas como un recurso con la firme intención de exacerbar el ánimo de aquel que escucha. Lo mismo sucede con las cuestiones armónicas,

⁵⁸ *Ibid.*, p. 207.

tal cual sucede, por ejemplo, en el paso de un tono menor a un tono mayor, siendo que las tonalidades menores se asocian a lo triste, mientras las mayores son alegres, es decir el cambio de un semitono en un intervalo de tercera de un acorde en estado fundamental, puede trasportarnos a una sensación inquietante. Schopenhauer, quien le otorga un lugar privilegiado a la música en su sistema de clasificación de las artes, da prueba de esto en su texto, *Del amor y otras pasiones*:

Pero lo más sorprendente es el efecto del bemol y del sostenido. ¿No es asombroso que el cambio de un semitono, la introducción de una tercera menor en lugar de una tercera mayor, dé enseguida una sensación inevitable de pena y de inquietud, de la cual nos libra inmediatamente el sostenido? El *adagio* en bemol se eleva hasta la expresión del más profundo dolor, se convierte en una queja desgarradora⁵⁹.

La música se presenta con todo su poder y es capaz de anunciar infinidad de cosas, de ideas, de esencias de un individuo en un sólo instante; faltarían palabras y tiempo para describir estas cosas, ideas y esencia. Es así que Schopenhauer piensa que la música no es la copia de las ideas, sino de la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las ideas. Por esto el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo reproducen sombras, mientras que aquella, esencias.

Ya se ha argüido entonces, que estos poderes de la música han estado implícitos desde la antigüedad, sin embargo es el uso y abuso de los códigos expresivos para la

⁵⁹ Schopenhauer, Arthur, *El amor y otras pasiones*, Diana, México, 2001, p. 93.

manipulación de existencias serviles lo que contamina tales capacidades inherentes a la música, concibiéndola en tanto que objeto cultural, como un producto al que se le asigna una función meramente utilitarista para facilitar su consumo. Entonces, aquello que era entendido como programa de contenido *misceláneo*, se tornaba en un programa homogéneo:

El principio de homogeneidad surgió como el mayor principio de programación de conciertos a medida que las áreas de la actividad de los conciertos se fueron alejando cada vez más unas de otras... Si la miscelánea había sido inclusiva, la hegemonía era ahora exclusiva. La primera vinculaba diferentes tipos de música; la segunda distinguía los tipos principales de música entre sí.⁶⁰

Ahora desde aquí se puede partir hacia lo que la hegemonía musical genera: la popularización de la música; Habría que distinguir entre los muchos significados que se le ha dado a este término. Por lo regular se le atribuye dos definiciones, una social y la otra estética.⁶¹ La primera hace referencia a las clases bajas mientras que la segunda se avoca a la música en sí, hecha esta para entretenimiento independientemente de la clase que la consuma. Es decir el hecho de ser música para la mercantilización influye en la forma de composición es decir de diseño y comercialización de esta y que se reduce a:

⁶⁰ Weber, William, *La gran transformación en el gusto musical*, FCE, Buenos Aires, 2011, p. 53.

⁶¹ *Ibid.*, p. 54.

Tipos de música que se consideran de valor y complejidad inferiores a los de la música de la música artística y que es de fácil acceso para un número elevado de oyentes carentes de educación musical más que para una élite.⁶²

Hegemonía y lo popular pues, parecen tener una relación directa en tanto que va dirigida a un público generalizado aunque variante en sus gustos. Es decir, la adecuación de los conciertos según el público asistente dejaba fuera otros géneros musicales. Así es que los conciertos fueron especializándose, adaptándose los diferentes gustos y niveles de conocimiento musical. Ahora el contenido musical del concierto se enfrentaba a una especie de supervivencia dentro de este, es decir para que una pieza continuara siendo parte del repertorio tenía que resistir ante el olvido o una memoria involuntaria, de aquí la importancia de la partitura, siendo que esta permite plasmar la secuencia de sonidos y las relaciones armónicas de una obra y evitar que queden en un total olvido o sufrieran alteraciones. La ejecución a largo plazo de un concierto o sinfonía le otorgaba un sentido canónico siendo que eran conservadas en los repertorios, sin que esto detuviera el proceso natural del desarrollo musical.

En esta interacción de grupos definidos, se distribuyen los diversos gustos, estímulos y reacciones sobre los grupos y quienes lo conforman. Bajo la aparente imposibilidad de generar técnicamente una característica subjetiva, tal como lo es la diversión, parece imposible desarrollar un método para predecir qué elementos logran satisfacer a tal finalidad. Aunque existe un planeamiento tan exhaustivo como efectivo sobre este punto

⁶² *Ibíd.*, p. 55.

apoyado sobre la constitución cuantitativa del público: "Incluso los gags, los efectos y los chistes están calculados como armazón donde se insertan. Son administrados por expertos especiales y su escasa variedad se deja distribuir, en lo esencial, en el despacho"⁶³, lo que permite ver que el fenómeno de la entretenimiento es específico de la actividad cultural en su forma industrial. El método de predicción de gustos del que vengo hablando da lugar a formas culturales y sociales "identificantes", dicho de otra forma que tienden a la eliminación de todo aquello que es no-idéntico, diferente, bajo leyes, categorías, principios abstractos y cuantitativos de equivalencia e intercambio. Esta liquidación de la diferencia y de lo individual, en especial del individuo autónomo⁶⁴, es el signo del proceso de racionalización y cosificación que caracteriza a la historia hasta el presente y solo ciertas formas de arte han resistido la presión del principio de identificación. De esta forma se han otorgado parámetros en función de lo económico para la selección mercantil de la producción y oferta de lo cultural, excluyendo a todo aquello que no funcione en las prácticas de consumo sugerentes. Entonces, en esta situación el escenario de lo estético y lo musical dentro de la sociedad consumista, es la de ser un mero fetiche de funciones preestablecidas para su empleo por medio de estereotipos que la tecnocracia tardomoderna ha sabido explotar, reduciendo al individuo, su existencia, gustos y todo aquello que lo determine, en un simple código binario de pulsaciones eléctricas.

⁶³ Adorno, Theodor, Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1998, p. 170.

⁶⁴ Siguiendo a Adorno, la aniquilación del individuo autónomo se da intrínsecamente de la industria cultural. Siendo este un orden ideológico creado para impedir la formación de individuos autónomos que juzguen y decidan por sí mismos, por medio de la tecnificación derivada del imperio de la razón instrumental que somete tanto a la naturaleza como al hombre, donde cualquier huella de espontaneidad del público es dirigida y absorbida por el sistema.

Ya Benjamin habría relacionado directamente como la reproductibilidad técnica y la sociedad de masas generaban nuevas relaciones intersubjetivas y entre el sujeto y los objetos. Y esto tiene que ver, claro, con los nuevos modos de percepción que están siendo delineados por los nuevos medios de comunicación. En las sociedades occidentales contemporáneas, las prácticas de consumo ocupan el eje fundamental del proceso de articulación entre la producción y la reproducción social. De aquí que los gustos dentro de una lógica de lucro sean utilizados para obtener la máxima ganancia en el menor tiempo posible, por ejemplo el rating en el caso de la televisión y aunado a ello, la fusión entre entretenimiento y cultura deforma la idea de esta última. Resulta obvio, entonces, que los *mass media* juegan un papel decisivo en el fenómeno cultural contemporáneo, siendo el medio por el cual la industria de la cultura ofrece la misma cotidianidad como paraíso. Como lo afirma Eco:

Los *mass media* se encuentran inmersos en un circuito comercial, están sometidos a la ley de la oferta y la demanda. Proporcionan al público únicamente lo que desea o, peor aún, siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugiriendo al público lo que debe desear.⁶⁵

Es decir se adecua lo mercantil a las formas de comportamiento del gusto colectivo en el imperio de la mercancía. Este imperio se sostiene con las formas acordadas de reconocimiento por parte del público y de interacción entre el objeto mercantil y su destinatario. Siendo que los grupos ya están determinando estas sugerencias tal como lo

⁶⁵ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, 2009, p. 57.

afirma Eco y en tanto que la producción forma parte y tiene estrecha relación con el consumo remitiéndose la una a la otra, afirmando su carácter social, se puede hablar entonces de una dictadura del gusto y no de una sugerencia como propone. Además ya que el individuo vive en sociedad, se advierte el condicionamiento social de éste y la imposición de consumo⁶⁶.

Este argumento reafirma el hecho de que el artista ha debido satisfacer las necesidades del productor, es decir de aquel que proporciona financiamiento para la elaboración del producto cultural. Al respecto Marx comenta en *Grundrisse*:

El consumo crea el móvil de la producción y crea también el objeto que actúa en la producción determinando su fin. Si es claro que la producción proporciona, bajo su forma material, el objeto del consumo, lo es también que el consumo *presenta idealmente* el objeto de la producción como imagen interior, como necesidad, móvil y fin. Crea los objetos de la producción en forma todavía subjetiva. Sin necesidad no hay producción.⁶⁷

Siendo que el consumo promueve la producción, en tanto que satisfacción de necesidades de fruición ajenas, esta relación se justifica históricamente en la función social de la música en la sociedad de su tiempo. Este sentido hedonista es visible en el papel de la música en actividades recreativas; la música, por ejemplo, estuvo al servicio de la iglesia,

⁶⁶ Cabe aclarar que dentro de la relación, producción –consumo, temporalmente la primera precede a la segunda. Además: el acto de producción desemboca en un producto, que después de objetivar al sujeto, queda separado del productor. Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1976, p. 222.

⁶⁷ Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1976, p. 225.

donde el músico era un asalariado de la iglesia o de la nobleza, produciendo música para determinadas celebraciones o ceremonias, satisfaciendo así exigencias inmediatas⁶⁸. La música pues, debía estimular la oración o crear un ambiente de fiesta en bodas o banquetes. De forma análoga en el Romanticismo, se apuesta por el carácter autónomo provocando toda clase de controversias, es decir que este mismo proceso impulsa la elaboración de música para masas y la fabricación de moldes armónicos y sonoros que aseguren su consumo, a la vez que impulsó la búsqueda de salir de estas prácticas.

De esta forma es que se busca una nueva producción, ya que cuando el artista crea objetivando la idea o el sentir se vuelve un objeto *para un sujeto*. Se ofrece pues un objeto para su contemplación o goce, ofreciendo también una forma de consumirse tanto objetiva como subjetivamente. Entonces se da una correspondencia entre el objeto que se crea y al buscar satisfacer las necesidades del receptor, la producción crea, por tanto, al consumidor que se apropia del objeto. Así las prácticas de consumo es una producción simbólica que “depende de los sentidos y de los valores que los grupos sociales le dan a los objetos y las actividades de consumo”⁶⁹. Producción y consumo pues, se encierran en un círculo continuo en donde el objeto simbólico se agota en sí mismo y debe proponerse un objeto nuevo a consumir, cuando el anterior no logró sobrevivir. Se sustenta entonces la circulación de arte y cultura popular.

⁶⁸ Fubini, Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 1994, p. 274.

⁶⁹ Alonso, Luis Enrique. *Las nuevas culturas del consumo*. En: *Pensar la publicidad*, abril 2007, vol. I, no. 2, p. 13-32.

La eterna repetición de lo nuevo.

El ámbito de lo cultural, entendido este como la esfera de las formas simbólicas, se ve afectado por los medios de producción industrial y de consumo masivo. Los sistemas de representación, cuya razón de existencia en algunos casos ha sido probar que tal movimiento artístico constituye en sí mismo la legitimación de la vanguardia real, en el caso de las vanguardias:

La lucha de la vanguardia se desarrolla en dos frentes: contra la tradición, abarcando esta última no sólo las normas “pasatistas” (passéistes), sino también las marcas de la memoria social, la represión de los movimientos precedentes; y contra las otras corrientes vanguardistas, ya sean inmediatamente anteriores, ya contemporáneas o más recientes aún que aquella a la que pertenece.⁷⁰

Se puede notar que se trata, desde luego, de hacer algo “nuevo” rompiendo la tradición y que estos movimientos artísticos convierten en tradición de la ruptura. Sólo que este algo “nuevo” se distingue cualitativamente tanto de la transformación de los procedimientos artísticos como de la transformación de los sistemas de representación⁷¹.

⁷⁰ Hadjinicolaou, Nicos, “*Sobre la Ideología del Vanguardismo*”. En: *Arte-Sociedad-Ideología*, [en línea], México. No. 7, 1980, p. 39-57. [citado Noviembre 2009]. Disponible en: www.deartesypasiones.com.ar/03/vanguardias-artisticas/.

⁷¹ *Ibíd.*

Para analizar esta idea me parece necesario, antes que nada, hacer un breve análisis lingüístico-musical. Hay que tener presente que el texto estético musical es un sistema de signos gráficos que representan sonidos con propiedades que se determinan por la notación musical escrita; esta otorga valores a los diferentes parámetros sonoros de la obra musical por lo que podemos hablar de un código musical. Asimismo a este lenguaje le corresponden timbres, frecuencias y duraciones características de la materia prima de la música: el sonido. Este a su vez tiene un ordenamiento o combinación dentro de una temporalidad, dicho en palabras de Stravinsky, la música es definida como una "cierta organización del tiempo, una cronomía"⁷². Hasta aquí se ha expuesto lo que por música se entiende hasta finales del periodo romántico, es decir que en general la música en tanto que lenguaje, interpretación y recepción como se conocía había permanecido dentro de un contexto lingüístico establecido. Este contexto es el sistema tonal que ofrece reglas de probabilidad del cual se espera de manera natural una serie de resoluciones durante el desarrollo musical sobre la tónica⁷³. Tal código establecido genera, por supuesto, una reacción de aquel que la escucha, del receptor. A esta reacción también es posible aplicarle un código de percepción que genera el lenguaje musical, ya que como lo mencionaba anteriormente, la expresividad va unida de manera inherente a la música y es bien sabido que la música provoca emociones y sensaciones.

⁷² Stravinsky, Igor, *Poética Musical*, Gedisa, Madrid, 1953, pp. 31-32.

⁷³ Con base en las relaciones de altura entre los sonidos, se les ha dado un orden que forma la estructura de la mayoría de los sistemas musicales. Bajo el concepto de tonalidad o clave, las siete alturas o intervalos de una escala diatónica (mayor o menor) tienen cada uno una relación predeterminada entre ellas, teniendo como punto referencial, la tónica. Los conceptos de tonalidad (clave) y la escala (diatónica mayor o menor) expresan ambos el mismo conjunto de sonidos, con la diferencia, que el concepto de escala diatónica se refiere al movimiento conjunto (ascendente o descendente) dentro de estas notas, mientras que en la tonalidad, de la obra como totalidad, se refiere a las notas en sí que la conforman, pudiendo presentarse por movimiento conjunto o por separado, lo cual es determinado por el compositor.

Continuando el análisis, es necesario hacer la contraposición al sistema tonal con el sistema dodecafónico⁷⁴, ya que la estructura que presenta es considerada como la ruptura más drástica con la tradición musical y que más adelante, con Webern, deriva en el serialismo atonal. Como lo comenta Eco en *Obra abierta*, la dodecafonía ofrece otro sistema de probabilidades, es decir, se rompe el orden trivial de la probabilidad tonal e incluye cierto desorden; sin embargo incluye nuevos módulos de organización⁷⁵, que al oponerse a los viejos provoca una amplia disponibilidad de mensajes, generando un nuevo tipo de discurso⁷⁶. Su antecedente sería el cromatismo que empleó Bach y perpetuado con Wagner, el cual es importante en el vocabulario expresivo musical. Cuando el cromatismo se convierte en atonalidad serial, no sólo se pierde la importancia emotiva del cromatismo, sino también el resto del vocabulario emotivo, por la simple razón del código expresivo entendido en términos de sistema tonal mayor/menor hasta entonces natural. Sin embargo la música dodecafónica no ha roto el código en su sentido lingüístico, lo que sucede es que ya que no genera una especie de memoria de la secuencia de las que hace uso, es decir no genera redundancia perceptiva, se ha despojado del aspecto que le proporciona el código expresivo de la tonalidad

⁷⁴ Este sistema se caracteriza por el uso de los doce tonos de una escala cromática dándole un uso como equivalentes. El sistema dodecafónico ha supuesto una ruptura respecto al sistema musical occidental tradicional basado en la tonalidad. Según el criterio dodecafónico, las posibilidades que podía ofrecer la música tonal se habían agotado, debido en gran medida a la utilización del cromatismo exagerado por parte de compositores como Richard Wagner o Claude Debussy. Se pone en discusión la posibilidad misma de la expresión musical, la negación radical de la idea de obra de arte como estructura organizada, acabada, coherente en todas sus partes.

⁷⁵ Schönberg estableció cuatro posiciones básicas para una serie: La serie fundamental. Utiliza la abreviatura **P**. La retrogradación: la serie fundamental dispuesta en orden retrógrado, o sea de adelante hacia atrás. Se utiliza la abreviatura **R**. Inversión: consiste en invertir la dirección (no el valor) de los intervalos haciendo ascendentes los descendentes y viceversa. Se utiliza la abreviatura **I** y por último la inversión retrógrada: se realiza una retrogradación de la inversión. Se utiliza la abreviatura **RI**.

⁷⁶ Eco, Umberto, *Obra Abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1962, p. 158.

mayor/menor. A nivel código no hay una ruptura sino una especie de continuación, un establecer el valor de los elementos del lenguaje musical como equitativo, los sonidos de una u otra forma han estado ahí dentro del sistema tonal. Retomando a Eco, el código no varía, pero si los s-código, la variabilidad representada por la ya mencionada equidad de valores entre un tono, un semitono o los microtonos. El código, entonces, sigue intacto, no es el desquebrajo como convencionalmente se piensa, sino que dentro de los s-códigos, se les dio otro valor a los sonidos inclusive al silencio, pero la parte esencial de la música continúa firme y unida.

A la par de toda esta revolución en la lingüística musical, surge un intento de sustituir el sistema tradicional de la notación y en la forma de registrar la música sobre papel. Se le ha dispuesto con diagramas, descripciones gráficas o numéricas y explicaciones textuales. Aquí me parece en extremo necesario, para demostrar esta tradición de lo nuevo basada en el reciclaje de lo artístico, aclarar que este juego pictórico de los compositores, no es algo salida de la nada puesto que es algo que existe desde la Edad Media. Entre ellas está la antología en forma de corazón (Imagen 4) que data del siglo XV. Más adelante esta idea es retomada en la partitura gráfica⁷⁷ que otorga al intérprete cierta libertad interpretativa. Es así que hay partituras cuya disposición del pentagrama en formas horizontales y verticales, así como sus dimensiones se pueden interpretar como altura, duración o indicaciones dinámicas (Imagen 5). En el siguiente

⁷⁷ La partitura gráfica lleva intrínseco el carácter sinestésico de la música visual, un intento, desde la vanguardia, de dar una especie de respaldo sonoro desde la plástica. La partitura es el sonido abstracto; surge una resignificación espacial de esta abstracción.

ejemplo (Imagen 6) se presenta una partitura donde los pentagramas tienen un acomodo inclinado ascendente y descendente que hacen referencia a tiempos más rápidos o más lentos. La música electroacústica es otro ejemplo, su realización final se graba en cinta magnética como sucede en *Studie II* de Stockhausen (Imagen 7). Abajo se indica la dinámica y al medio, con números, la duración, que en este caso es en relación con la velocidad con la que pasa la cinta y en la parte superior se indica la altura. Es decir que la descomposición de la forma de partitura no es ningún descubrimiento, como lo muestran el *Canon* de Ockeghem (Imagen 8) y la partitura circular del compositor estadounidense George Crumb (Imagen 9). Las semejanzas entre una y otras partituras son innegables.

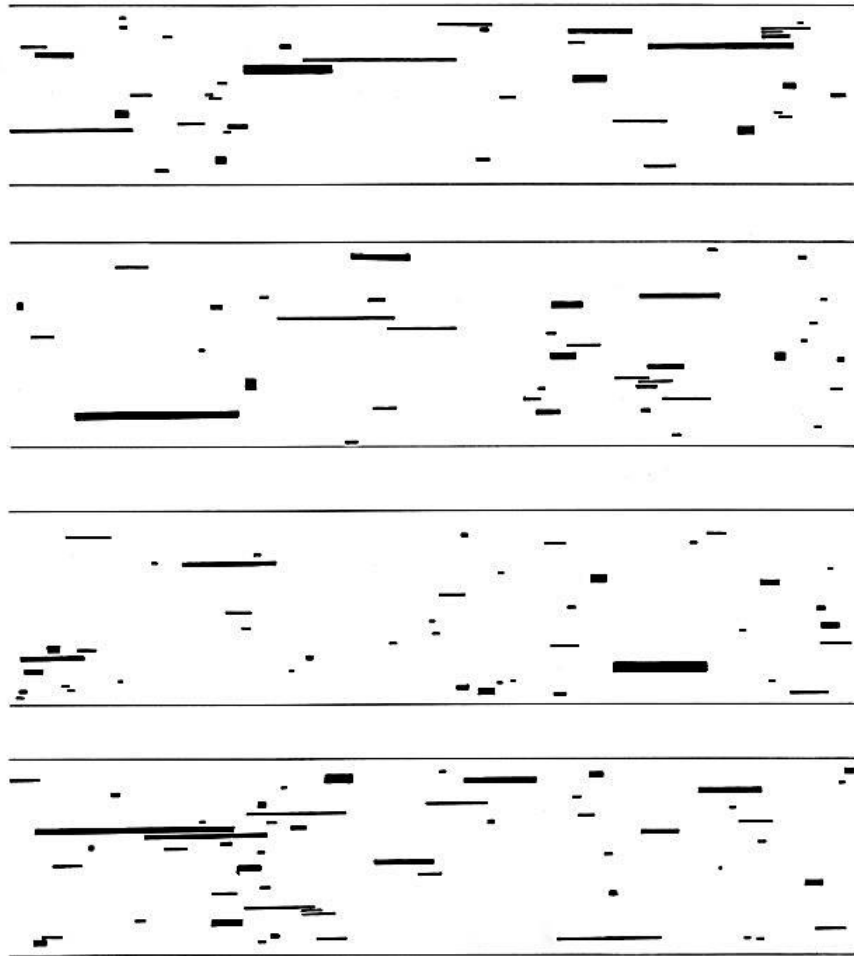


Imagen 4
 Anónimo, *Antología de corazón*. Partitura medieval, siglo XV.

4 SYSTEMS

for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

Earle Brown



May be played in any sequence, either side up, at any tempo. The continuous lines from far left to far right define the outer limits of the keyboard. Thickness may indicate dynamics or clusters.

Form. no. 1552
New York, N.Y.

© Copyright 1954 by Associated Music Publishers, Inc., New York / All rights reserved, including the right of public performance for profit. / AMF-NY-5

Imagen 5

Earle Brown, *Four systems*, 1954.

Es. 7. S. Bussotti, *Siciliano*.

The image shows a complex musical score for 'Siciliano' by Sylvano Bussotti. The score is highly graphic and abstract, featuring a dense network of lines, staves, and dynamic markings. At the bottom, there is a vocal line with lyrics: 'il mare e che lunghi fiumi caldi raccoglie'. The score includes various dynamic markings such as *pppp*, *mp*, *f*, *p*, and *pp*. The overall layout is intricate and layered, with many overlapping staves and lines.

Imagen 6
Sylvano Bussotti, *Siciliano*, 1962.

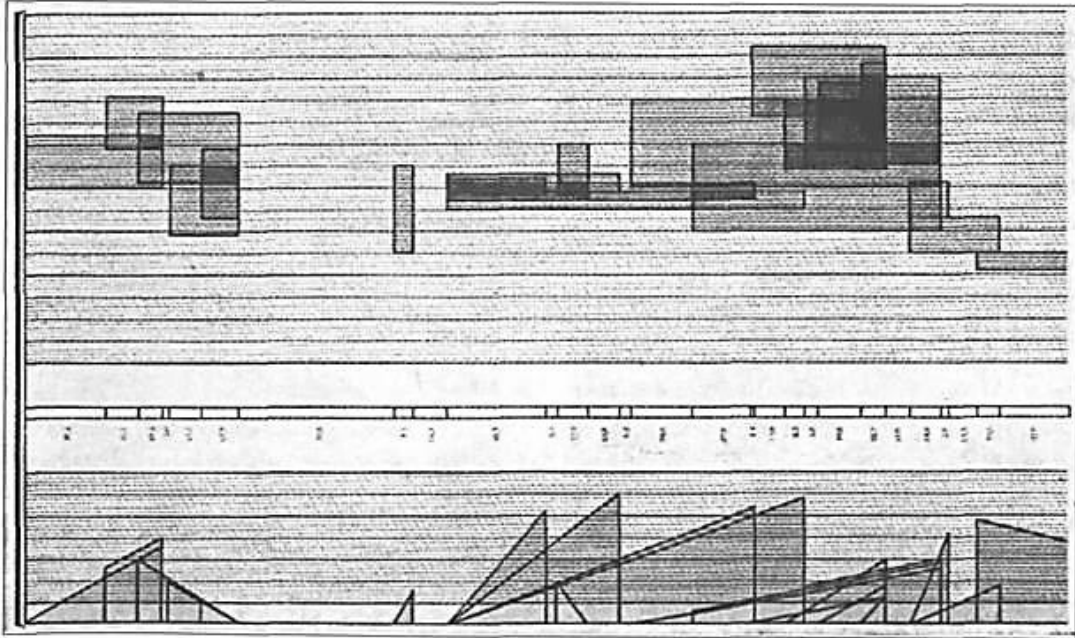


Imagen 7
Karlheinz Stockhausen, *Studie II*, 1954.



Imagen 8
Johannes Ockeghem, *Canon*. Siglo XV.

3. The Magic Circle of Infinity
(Moto Perpetuo)
[SYMBOL]
Leo

joyously, like a cosmic clock-work; with mechanically precise rhythm (♩ = 220)

very expressive! (see next page ok)

EL. sempre (hold down throughout)

Luminous (♩ = 156)

EL. (hold down throughout)

N.B. After playing [A], proceed to [B] and play 3 1/2 revolutions of Circle-music (ending at "Finis")

[at whole unit] [hand has died] [C.D. 2]

Imagen 9
George Crumb, The Magic circle of infinity, 1972.

NOTA


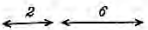







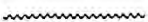


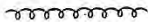






[]	Ce qui est entre parenthèses peut être joué ou passé.	<i>The notation between brackets may either be played or left out.</i>	Das Eingeklammerte kann gespielt oder weggelassen werden.
	Son prolongé	<i>Protracted sound</i>	Langer Ton
	Secondes	<i>Seconds (time)</i>	(Zeit) Sekunden
	Acceleration rythmique	<i>Rhythmic acceleration</i>	Rhythmisches Accelerando
	Ralentissement rythmique	<i>Rhythmic rallentando</i>	Rhythmisches Ralento
	Ce signe indique que l'on peut jouer les notes dans n'importe quel sens.	<i>This sign indicates that one may play the notes in whatever direction he wishes.</i>	Dieses Zeichen bedeutet, dass die Noten in beliebiger Reihenfolge gespielt werden können.
	Glissando	<i>Glissando</i>	Glissando
	Les notes peuvent être jouées de gauche à droite ou de droite à gauche.	<i>The notes may be played from left to right or from right to left.</i>	Die Noten können von links nach rechts und umgekehrt gespielt werden.
	Groupes ou notes pouvant être joués dans n'importe quel ordre.	<i>Groups of notes which may be played in the order of one's choosing.</i>	Notengruppen, die in beliebiger Reihenfolge gespielt werden können.
	Vibrato lent	<i>Slow vibrato</i>	Langsames Vibrato
	Vibrato rapide	<i>Quick vibrato</i>	Schnelles Vibrato
	Durée longue	<i>Long duration</i>	Lange Dauern
	Durée brève	<i>Short duration</i>	Kurze Dauern
	Continuer le même élément	<i>Continue the same pattern</i>	Das selbe Element fortsetzen
	Son le plus aigu	<i>The highest possible sound</i>	Höchstmöglicher Ton
	Quart de ton inférieur	<i>Quarter tone lower</i>	Viertelton tiefer
	Quart de ton supérieur	<i>Quarter tone higher</i>	Viertelton höher
	3 quart de ton inférieur	<i>3/4 ton lower</i>	Dreiviertelton tiefer
	3 quart de ton supérieur	<i>3/4 ton higher</i>	Dreiviertelton höher
	Tremolo ou batterie très irrégulier.	<i>Very irregular tremolo or beat.</i>	Sehr unregelmässiges Tremolo oder Wirbel.

Imagen 10

Eugène Bozza, *Graphismes*, Préparation à la lectura des différents Graphismes Musicaux contemporains pour Hautbois seul.

Con la ruptura de la grafía musical tradicional se otorga flexibilidad en la orquestación, donde ya no es necesario componer para las grandes orquestas clásicas y románticas. Asimismo se utilizan efectos sonoros poco habituales con instrumentos musicales adaptados y con la aparición de técnicas instrumentales que necesitan nuevas formas de representación gráfica (Imagen 10). Estos distintos modos de indeterminación, por lo que queda relegado a una cuestión de tipo práctico que se da de manera conjunta: el desarrollo notacional. Los elementos tradicionales musicales son percibidos cada vez más como elementos con los que el compositor puede manipular para darle ciertas características a sus obras, jugar con la intención y obtener resultados diferentes e inclusive no explorados.

Pierre Boulez estimula tal acción cuando describe esta evolución con respecto a la melodía:

Según nos alejamos de la tradición clásica, estos alentadores puntos de referencia se vuelven más infrecuentes; las frases son menos simétricas, las líneas melódicas son menos obvias y los diversos instrumentos son empleados para dividir las frases en pequeños fragmentos. Puesto que dejaron de utilizarse esquemas prefabricados, la combinación de estos rasgos resultaron en líneas melódicas más complejas. La forma establecida dejó de servir de guía y ahora son las líneas melódicas el elemento al que debemos atender para percibir la forma de la composición⁷⁸.

⁷⁸ Boulez, Pierre, *Pasaporte para el siglo XX*, [en línea] [consulta: 12 octubre 2008] Disponible en: <http://www.franganillo.net/boulez1988.pdf>

No podría dejar de fuera a la armonía:

La palabra armonía parece la menos oportuna para lo que se dice —y se sabe— de la música del siglo XX. Hablar de armonía implica dulzura, consonancia y sensaciones agradables, pero lo que realmente percibimos parece, ante todo, áspero, disonante y desagradable. Dos factores principales explican este desconcierto: Los acordes ya no son objetos reconocibles, parecen haber roto todo vínculo con modelos conocidos; de ahí que ya no se hable de ellos como acordes «clasificados». Su encadenamiento parece desprovisto de lógica y nos preguntamos hacia dónde nos conducen; es imposible percibir con claridad el movimiento o los reposos; sólo sentimos una tensión perpetua y un desequilibrio constante.⁷⁹

Otro músico involucrado teóricamente en esta revolución perceptiva musical es John Cage quien es considerado uno de los primeros compositores que le van a dar una gran importancia al silencio en la música. Tras la experiencia trascendental en la cámara anecóica de la Universidad de Harvard, en la que escucha entre el silencio la circulación de la sangre y su sistema nervioso, proclama la negación del silencio; el silencio no existe siempre hay sonido. Lo que se concibe como silencio en realidad no lo es, ya que durante los silencios musicales en un concierto continúan sucediendo eventos sonoros (la tos del público, los ruidos en el exterior del auditorio, etc.). Entonces, sonido y silencio van a ser lo mismo para este compositor. Así, elimina la ambivalencia con la que se está acostumbrado a percibir el mundo (sonido/silencio, bueno/malo, bello/feo). El sonido

⁷⁹ *Ibíd.*

deja de ser un obstáculo para el silencio, y el silencio deja de ser una red protectora contra el sonido. La eliminación de esta dualidad va a traer como consecuencia que cada cosa y sonido tengan su propio centro. Esta es la base con la cual Cage se justifica para no establecer conexión entre varios eventos sonoros, y esto va a permitir que una enorme cantidad de sonidos entren en un solo evento singular y complejo sin que exista ningún tipo de discriminación. En este nuevo campo, conceptos como "desarrollo de ideas" no tienen sentido, ya que cualquier tipo de juicio o fin, han sido destruidos por obra del azar. Cage niega la existencia del silencio, pero nos habla de la existencia de una nada o vacío entre los sonidos que hace que no se obstruyan entre sí. Para él entonces, es necesario romper con toda distinción entre vida y arte, ya que su misión como compositor es hacer que su auditorio se vuelva más consciente del mundo en el que vive⁸⁰.

Sin embargo, no es Cage el primero quien le presta atención al silencio, antes que él está Marinetti, fundador del movimiento artístico conocido como futurismo quien hace patente la función del silencio en contraste con los ruidos ensalzados por este movimiento. Como muestra propongo su poema llamado *Los silencios hablan entre sí* de 1933:

⁸⁰ Un ejemplo de esto es su obra *4'33"* para piano solo o cualquier instrumento solista o conjunto instrumental, en donde se observa a un músico o grupo de músicos salir a escena con reloj en mano y cronometrar cuatro minutos treinta y tres segundos sin tocar una sola nota de sus instrumentos, un intento que realiza Cage para que el oyente comience a reparar en los sonidos y ruidos que lo circundan.

Los silencios hablan entre sí⁸¹

15 segundos de silencio puro

Do re mi de flauta

8 segundos de silencio puro

Do re mi de flauta

29 segundos de silencio puro

Sol de piano

Do de trompeta

40 segundos de silencio puro

Do de trompeta

güe güe güe de niño de pecho

11 segundos de silencio puro

1 minuto de rrrrr de motor

11 segundos de silencio puro

oooo asombrado de niña de once años

⁸¹ Para un mejor entendimiento del juego de los sonidos y los silencios, es posible de escuchar este poema en el siguiente enlace: www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/fichlosilen.html

Es natural y completamente debatible la concepción de los silencios que hacen estos dos compositores, sin embargo este espacio no tiene por objeto hacer tales aclaraciones o discusiones. Aquí no hay que perder de vista la exaltación de los elementos musicales en sí y de forma aislada, una suerte de apoteosis de los símbolos que en conjunto forman el sistema musical. Además los avances tecnológicos en el siglo XX permitieron a los compositores utilizar medios electrónicos para producir sonidos y ruidos en sus composiciones. Esta posibilidad tomó muchas formas: su afán experimental los lleva a incorporar a la partitura los sonidos de la naturaleza y a modificar los instrumentos y algunos compositores simplemente incorporaron instrumentos electrónicos dentro de piezas relativamente convencionales, convirtiendo las salas de concierto en una especie de tubo de ensayo. Otros compositores abandonaron los instrumentos convencionales, y usaron cintas magnéticas para crear música, grabar sonidos, y manipularlos de alguna manera. Pierre Schaeffer fue el pionero de esta música, llamada música concreta. Algunas figuras, como Karlheinz Stockhausen, usaron medios electrónicos puros para crear sus obras. Así mismo la garantía de novedad que las vanguardias ofrecían se convierte en un mito, siendo que su condición de *creatio ex nihilo* no garantiza que su novedad fuera algo nuevo; sin embargo la búsqueda de este dejar-atrás-lo-viejo sumado al círculo de producción-consumo lleva a la formación de nuevas prácticas para satisfacer las necesidades del mercado cultural. Es así como se hace manifiesto el exagerado uso del elemento sorpresa en búsqueda de esa novedad, que más que novedad pareciera una necesidad de volver, de encontrar esa autenticidad que era inherente a lo artístico.

CAPITULO 3.

LA ESTÉTICA DEL FETICHISMO

Al paso de tiempo entonces, se puede observar cómo se inserta el fenómeno musical en las formas industrializadas, adecuándose al gusto masivo y adaptando al sujeto inmerso en este conglomerado. Los gustos, ahora unificados mediante la planificación del programa del conciertos, lleva a intuir la capacidad integradora de la emergente industria cultural, que en la lógica capitalista actual no conoce excepciones e impone su marco tanto a los productos del arte autónomo como a los de la cultura popular. Así fue como sucedió con el *Avant-Garde*, que a pesar de todos los esfuerzos por huir, termina dentro del juego consumista de la industria cultural. La música una vez dentro de lo hegemónico va creando esferas musicales distantes unas de otra ya que estas se apartan y se determinan según los estereotipos que encasillan según los gustos de consumición sonora.

Dentro de la lógica de acumulación desmedida, es decir, aquellas que tratan de reproducir, aumentar o explotar los capitales de todo tipo de asociados a cada posición social y sus antagónicas⁸². Las normas de consumo de lo simbólico son la permanencia el mayor tiempo posible en el gusto de la mayor cantidad posible de consumidores, es decir, la meta es el consumo masivo. Desde este objetivo se ha justificado que el arte entonces único e irrepetible, debía ser sujeto a su reproducción en escalas masivas. Es así que para tal reproducción se emplea la estandarización en dos momentos: el mecánico, en un plano general de la mercancía, y compositiva, en tanto que estructura de los objetos artísticos. Los avances científicos y tecnológicos facilitan tales objetivos.

En la sociedad de masas, entendida como sociedad moderna de clases, todo objeto cultural es concebido en relación a su valor monetario degradando su valor estético o moral, ya que en función de lo económico es que el mercado, apoyado por el sistema institucional, selecciona la oferta objetiva de productos culturales, así como también la posibilidad de producirlos. Es así que la música, en sí misma expresiva y comunicativa, es flagelada en sus formas industriales, en la cual sus particularidades naturales se convierten a lo comercial. Es en este estado de reificación donde la música se vuelve trivial, en un mero objeto de cambio, en un fetiche y así el aislamiento y el silencio se muestran como la única opción viable para el objeto artístico auténtico condenada a ser “un mensaje en una botella”⁸³. Siendo que una de las consecuencias de la industrialización

⁸² Alonso, Luis Enrique. *Las nuevas culturas del consumo*. En: *Pensar la publicidad*, abril 2007, vol. I, no. 2, pp. 13-32.

⁸³ Adorno, Theodor, *Filosofía de la Nueva Música*, Akal, Madrid, 2003, p. 119.

es el condicionamiento al alterar con antelación la percepción del público, es que el aparato técnico-mercantil de la industria cultural encuentra sustento en las necesidades de millones de consumidores y su satisfacción a través de bienes generalizados, de producción en serie, que esteriliza todo momento del proceso musical.

Estandarización de las formas musicales.

Ya Benjamin habría anticipado la transformación que evidentemente afecta a la experiencia estética del sujeto moderno, es decir, el contacto del individuo con la vivencia directa del sentimiento, el deseo, el amor, el paisaje primero que se mira desde algún punto; es en estas características donde radica el aura: la singularidad de la creación. Este concepto encierra todas las cualidades esenciales de la obra de arte y los vestigios de su pasado cultural y religioso. Un pasado que, como ya veremos, está ligado a la función del ritual. Por ello, tenemos por un lado la pérdida de unicidad debido al progreso de la técnica reproductiva y, por otro, la pérdida del momento creativo, el momento de afirmación individual. En tiempos modernos, tenemos por un lado la pérdida de unicidad debido al progreso de la técnica reproductiva y, por otro, la pérdida del momento creativo, el momento de la afirmación, por medio de una mercantilización que, sin embargo, con el surgimiento de los nuevos medios de comunicación logran la difusión y el acceso de millones de personas al objeto estético, cuyas consecuencias derivan en la fetichización del objeto estético y que deviene en consumo.

La situación de la música en el mundo administrado se ve regida por normas de consumo masivo donde “el mismo concepto de gusto está superado”⁸⁴ con la emergente producción musical de masas. Es así que la estandarización forma parte del proceso creativo-musical, mientras que en la segunda, la parte es extensión de todo y por lo tanto no es posible la fragmentación de células rítmicas y armónica estandarizadas. Dicho de otra forma, en la música popular, la relación entre la forma y el contenido se encuentra mermada, ya que cualquier detalle sacado de su contexto no afecta a la totalidad, donde cada detalle es sustituible. Adorno, en su texto *Sobre la música popular*, hace notorio esta problemática marcando la diferencia entre lo que él denomina buena y mala música; estos valores radica en la estandarización que compone a esta última y no en términos de niveles musicales, de simple y complejo como pudiera parecer superficialmente. Bajo estos principios de reducción es vislumbrado en los términos de abstracción de las formas en la pintura, lo que en la música equivale a los sonidos y demás elementos del lenguaje musical. En la revolución antiestética de las vanguardias históricas se manifiesta el “estudio de la dimensión histórica tendría que descubrir que quedó en otros tiempos sin resolver; de otra manera no se puede conectar el presente con el pasado”⁸⁵. Es decir que la reorganización de los elementos de la música, la revaloración de estos es en virtud de un fluir natural del arte, que una vez que han sido puestos a la superficie adquieren valor significativo y de uso permitido, por así decirlo, en las composiciones artísticas y

⁸⁴ En el sentido de estandarización de la creación música. Adorno, Theodor, *Disonancias*, Akal, Madrid, 2006, p. 15.

⁸⁵ Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Akal, Madrid, 2006, p. 34.

musicales. Los paradigmas están dispuestos y es dentro de esos parámetros que el artista debe moverse. Entonces la abstracción y la tradición mantienen estrecha relación:

La sociología y la economía distinguen (...) periodos tradicionalistas y no tradicionalistas; en tanto que el movimiento histórico, la tradición depende de su propia constitución de estructuras económicas y sociales y cambia cualitativamente con ellas(...) La autoridad de lo nuevo es la autoridad de lo históricamente ineludible. Por tanto lo nuevo implica objetivamente la crítica del individuo, que es su vehículo: en lo nuevo se ata estéticamente el nudo del individuo y sociedad.⁸⁶

Este desarrollo, la abstracción de la que ha hecho gala el arte de vanguardia en tanto que rechazo de la *mimesis*, destaca la estructura de la música: células rítmicas, el uso de la tonalidad y atonalidad, el sonido en sí. La novedad que otorga esta distinción de tales elementos será la que unifique al arte con su carácter de mercancía.

Bajo la popularidad incluyente, se dio forma a los grupos consumidores determinándolos con estereotipos, en la composición esto repercute con la estandarización de los elementos abstractos musicales. Es así que se determina momentos aislados de estímulo predeterminado, al aislamiento de las partes ya no forman parte del todo compositivo: al ser extraídos y aislados, “pierden su poder y

⁸⁶ *Ibid.*, p. 35.

terminan por constituir lugares comunes”⁸⁷. Dentro de la lógica capitalista de producción y consumo cultural, en tanto que son elementos integrados al sistema de mercantilización, la música se encuentra determinada por criterios de estandarización cuyo objetivo es ofrecer productos similares entre sí, denotando la influencia que tiene sobre el oyente. Ahora bien, la música popular, entonces, debe atender a dos demandas: primero, debe ofrecer estímulos que atraigan la atención del oyente y, en segundo lugar, el material debe ser reconocido como música “natural”, característica que le otorga la tonalidad. Es decir que la tonalidad tiene modos sencillos de fruición independientemente de que sea música sinfónica o un Huapango arribeño, lo cual hace que esta música sucumba al aparato mercantil.

Ha sido usanza a lo largo de la historia de la música la citación de melodías dentro de las composiciones. Un ejemplo claro sucede con el *Dies Irae* (Imagen 11), himno en latín que data del siglo XIII, el cual, ha sido usado regularmente en muchas de las composiciones de música sinfónica; tal es el caso del *Requiem* de Antonín Dvořák o el *Requiem en re menor*, KV 626 de W. A. Mozart (Imagen 12). También ha sido utilizado no sólo en misas, como se escucha claramente en *Totentanz* del compositor Franz Liszt (Imagen 13). En este último ejemplo es sencillo notar la melodía del *Dies Irae*, al contrario de Mozart, donde no resulta tan sencillo localizarlo sin la ayuda de una partitura. Asimismo es frecuente encontrar que experiencias que no se representan con forma estética y que son

⁸⁷ Es el caso del uso de células rítmicas y armónicas del *Canon en Re* de Pachelbel, tal y como se expone en un video, en donde se muestran estos patrones utilizados para el beneficio de canciones populares y otorgarles a éstas la seguridad de ser consumidas. Paravonian, Rob, *Pachelbel Rant*, 2006. [en línea] [Consulta: 6 de julio 2011]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=JdxkVQy7QLM>

sólo inducidas por medio de imágenes confeccionadas, de aquí que se banalice toda experiencia y se cree una falsa consciencia estética ya que al entrar en el juego de la industrialización su valor estético entra en clara duda por la característica que este proceso le impone: la estandarización del proceso creativo-musical.

Es así que surge la cosificación dominante, en el sentido de dependencia de cánones preestablecidos, de condicionamiento político y convencionalismos sociales. La consecuencia de la música estandarizada busca un efecto sobre el oyente, con carácter de preestablecimiento de sus reacciones antes de empezar la experiencia musical, provocando reacciones estandarizadas, con patrones igualmente estandarizados⁸⁸. La música está compuesta de tal modo que el proceso de traducción ya está planeado desde la composición. Así lo menciona Adorno en *Sobre música popular*:

A música popular no entanto, é composta de tal modo que o processo de tradução do singular para a norma já está planejado e, até certo ponto, realizado dentro da própria composição. A composição escuta pelo ouvinte. Esse é modo de a música popular despojar ou ovinde de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. Ela não somente dispensa o esforço do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida⁸⁹.

⁸⁸ Para Adorno el mejor ejemplo de ello es el Jazz, en donde la estandarización de sus patrones de improvisación le generan rigidez al tener que cumplir con tal precepto.

⁸⁹ Cohn, Gabriel, *Grandes cientistas sociais*, Ática, São Paulo, 1994, pp. 120-121.

Si bien estos momentos sensuales, en un momento fueron un elemento de resistencia, hay que recordar que la música estuvo sometida a los valores de la iglesia, en donde su función era para los servicios de ésta. Valiéndose del recurso sensual como estímulo, marcaba su automatización de la función meramente eclesiástica, ya que le permite existir por si misma fuera de su función cultural. Dentro de la lógica capitalista esta sensualidad termina siendo utilizada para el éxito garantizado del *hit*.

De esta forma los elementos, la forma y por lo tanto el producto se iguala a los demás. Siendo que las posibilidades de conjugación de los patrones, de las recetas con las justas medidas de los ingredientes de la música no son infinitos se logra un agotamiento de las posibles combinaciones, tal como sucedió con la música dodecafónica con las series que empleaba: se convierte en el error que en la matemática se denomina sobredeterminación de una ecuación.⁹⁰ Se trata entonces, que la música estandarizada busca la cantidad por encima de la calidad. Aquella inclusión que se daba con lo misceláneo, se mantiene para dar cauce al incremento del consumo cultural, el mercado debe establecerse como permanentemente expansivo e inclusivo, generar en sí mismo el aumento del consumo y la inclusión de nuevos consumidores a la cadena. Para lograr el objetivo se sumerge “en la tendencia a la constitución de un solo público, es decir, el mercado desarrollará al máximo la tendencia a la absorción de las diferencias. Se habla de

⁹⁰ Término que indica que hay más ecuaciones que incógnitas y que alguna de las ecuaciones puede ser redundante. Adorno, Theodor, *Disonancias*, Akal, Madrid, 2006, p. 149.

Seq.
1.

D I-es irae, dí-es illa, Sólvet saeculum in favilla :

Téste Dávid cum Sibýlla. Quántus trémor est futurus,
 Quando jú-dex est ventúrus, Cúnceta stricte discussurus!
 Túba mí-rum spár-gens sónum Per sepúlcrá regi-ónum,
 Cógét ómnes ante thrónum. Mors stupé-bit et natú-
 ra, Cum resúrget cre-a-túra, Judi-cán-ti responsúra.
 Líber scríptus pro-fe-ré-tur, In quo tó-tum continé-tur,
 Unde mún-dus judi-cé-tur. Jú-dex ergo cum sedébit,
 Quidquid lá-tet apparébit : Nil inúltum remanébit.
 Quid sum mí-ser tunc dictúrus? Quem patró-num roga-tú-
 rus? Cum vix jú-stus sit secúrus. Rex treménda-e ma-je-
 stá-tis, Qui sal-vá-dos sálvas gra-tis, Sálva me, fons pi-e-
 tá-tis. Recordá-re Jé-su pí-e, Quod sum cáusa tó-ae

Imagen 11

Tomás de Celano, *Dies Irae*, Siglo XII.

2. Dies irae etc. 21

Allegro assai.

Violino I. *f*

Violino II. *f*

Viola. *f*

Corni di Bassetto. *f*

Fagotti. *f*

Clarini in D. *f*

Timpani in D. A. *f*

Allo. assai. Tutti.

Canto.
Di - es i - rae, Di - es il - la, sol - vet saeculum in fa - vil - la, te - ste
Er - den wanken, Wel - ten be - ben, wenn du Herr dich wirst er - he - ben, rich - tend

Alto.
Tutti.
Di - es i - rae, Di - es il - la, sol - vet saeculum in fa - vil - la, teste
Er - den wanken, Wel - ten be - ben, wenn du Herr dich wirst er - he - ben, richtend

Tenore.
Tutti.
Di - es i - rae, Di - es il - la, sol - vet saeculum in fa - vil - la, teste
Er - den wanken, Wel - ten be - ben, wenn du Herr dich wirst er - he - ben, richtend

Basso.
Tutti.
Di - es i - rae, Di - es il - la, sol - vet saeculum in fa - vil - la, teste
Er - den wanken, Wel - ten be - ben, wenn du Herr dich wirst er - he - ben, richtend

Organo e Bassi. *Allo. assai. f*

1821

6

Imagen 12

W. A. Mozart, Réquiem en re menor, KV 626, 1791.

Totentanz.

(135) 1

Paraphrase über „Dies irae“ für Pianoforte und Orchester.
Dance of Death. Danse macabre.
Paraphrase on „Dies irae“ Paraphrase sur „Dies irae“ pour Piano
for Pianoforte and Orchestra. avec accompagnement d'Orchestre.

Haláltánc.

Parafráz a „Dies irae“ fölött zongorára és zenekarra.

Dem hochherzigen Progenen unserer Kunst, Hans von Bülow, verehrungsvoll und dankbar.

F. Liszt.

(Komponiert 1849.)

Andante.

Kleine Flöte.
2 große Flöten.
2 Hoboen.
2 Klarinetten in A.
2 Fagotte.
2 Hörner in D.
2 Trompeten in D.
2 Tenorposaunen.
Baßposaune u. Tuba.
Pauken in F. Gis. H.
Becken.
Triangel.
Tamtam.

Andante.

Pianoforte.
1. Violinen.
2. Violinen.
Bratschen.
Violoncelle.
Kontrabässe.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

F. L. 29.

Anführungsrecht vorbehalten.
Original-Verleger: C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
(R. Linsemann) in Leipzig.

Imagen 13

Franz Liszt, Totentanz Für pianoforte un Orchester, 1849.

absorción porque esa es su forma de negarlas: “exhibiéndolas desamordazadas de todo aquello que las carga de conflictividad”⁹¹.

Bajo estas condiciones se crean costumbres auditivas y sensitivas derivadas de la fabricación de gustos inducidos en el consumidor. Siendo que el aparato técnico-mercantil se sostiene en las necesidades de estos, busca lograr una satisfacción a través de productos seriados y la experiencia musical empieza a verse mermada de la misma forma en que podemos comer un menú determinado por nuestros gustos y disgustos por tal o cual alimento: el menú siempre se repetirá a lo largo de nuestras vidas. Siendo que lo abstractamente nuevo se estanca y se convierten lo siempre igual. Es así que se buscan nuevos referentes para atraer y mantener la atención del individuo, creando confusión entre la capacidad de sorpresa y ser fácilmente impresionable.

La fetichización musical

Hasta aquí, la música era un sector de relativa simplicidad, viéndose alterado a partir de la inclusión de sistemas capaces de almacenar el sonido sobre un soporte tangible. De manera paralela, en el campo de reproducción musical, surgen además nuevos formatos de presentación, hay en el mercado dispositivos reproductores de uso cotidiano, como los

⁹¹ Martin-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili; México, 1991, p. 37.

reproductores de MP3, computadoras y el internet mismo, generando prácticas personalizadas de consumo. En una época en que lo que ahora es moda⁹², mañana puede dejar de serlo, en cuanto no cumpla con cierto sistema de deleite. La música no ha sido la excepción en esta absorción por parte del sistema capitalista tardomoderno, al entrar a los medios de reproducción masiva y que, de vez en vez deviene en lo *mainstream* y de apropiación por medio de la continua repetición de células rítmicas y armónicas que se sabe de antemano son de sencilla asimilación, por lo tanto la probabilidad de ser consumidas se incrementa.

La repetición continua de versiones grabadas genera establecimientos del gusto, una preferencia basada en la costumbre, característica que hace que se prefieran estas a una representación en vivo. Somos animales de hábitos, y como tales, nos mostramos renuentes al cambio, es decir que la industria del *entertainment* al acostumbrarnos a una escucha repetitiva de la música sin uso de la consciencia, genera el hábito del que nos cuesta deshacernos. No es para menos, lo que se repite con frecuencia fácilmente se convierte en hábito, y éste no necesariamente lleva trabajo de la razón.

Con estos nuevos medios se da una interacción entre el individuo y su aspecto social, relación ya deformada: la música se incluye en todo estrato de la vida humana, siendo este el paso previo para llevar la experiencia musical al aspecto individual fragmentario, donde la experiencia colectiva no tiene cabida. Aquí surge una característica específica de la industria: con la grabación y la reproducción se crea la capacidad de tomar la música

⁹² Ligado al consumo se genera el fenómeno de la moda, medio por el cual el valor de uso, cambio y adquisición establece signos de jerarquía social.

que ocurriendo en modo sincrónico, como puede ser la ejecución de un conjunto musical, y convertirla en algo asíncrono que puede repetirse cuantas veces se desee, se captura una determinada temporalidad para reproducirla dentro de otro tiempo. Además, con este desarrollo en el campo de la reproducción, se presenta el hecho de poder escuchar la música en otros ambientes y a menudo de manera involuntaria fuera de los canales tradicionales del concierto o de lo protético. Se contribuye con esto a disminuir la sensibilidad del oyente, a acostumbrar el oído y a transformar la música de objeto de "escucha" consciente a mero fondo sonoro que está de "fondo" mientras se ejercen otras actividades. A decir de Adorno, dejamos de escuchar lo escuchado por el bombardeo mediático que forma parte de la cotidianeidad.

El arte ha perdido en su continuo devenir, sus propios elementos desembocando en una hiperracionalización de la música contemporánea. Si bien el compositor participa en el cómo de la interpretación, se habla de una música abierta, una música sin repetición, dentro de norma que a pesar de ser establecidas, permiten una mayor libertad interpretativa. De esta forma y bajo el término de estilos el fetichismo de la música se hace patente a través no sólo del comercio sino de las falsificaciones y donde cualquiera puede hacer arte. El carácter fetichoso de la música se ve apoyado en ciertas características que Boulez enumera a la perfección:

...puedo citar los principales argumentos que opone el fetichismo impenitente; este compañero archifamiliar no piensa en cambiar de traje, sus trivialidades se despliegan inmovibles sobre casi seis siglos de la evolución musical de Occidente...:

1. Demasiada ciencia, falta de sensibilidad (demasiado arte, falta de corazón).
2. Búsqueda de originalidad a toda costa, y por ende evolución artificial, forzada.
3. Ruptura del contacto con el público por un individualismo exacerbado.
4. Rechazo de la historia y de la perspectiva histórica.
5. Falta de respeto hacia un orden natural de las cosas.⁹³

Estos puntos permiten hacer un análisis de como la fetichización de la música deviene desde su propia fragmentación causada por la estandarización de sus formas; es decir al momento de la separación de sus elementos como la música misma. De aquí me parece importante retomar el aspecto de la ciencia por encima de la sensibilidad y la relación que ésta tiene con el lenguaje musical.

En la contemporaneidad y sobre todo en la música electroacústica, se observa este exceso de racionalidad por la vinculación que se hace a las matemáticas y la música. Esta relación ha estado presente a lo largo de la historia, en la actualidad es apoyado por el dominio técnico en su composición y extensible a las notaciones musicales. El incremento del uso de las matemáticas modifica en cierta forma la interpretación, es decir se afecta aquello que hace que un concierto de Bach (Figura 14), suene monótono y completamente plano como un método de estudio puede escucharse (Figura 15).

⁹³ Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, Gedisa, Madrid, 2001, p. 19.



Imagen 14

J.S. Bach, Fragmento Concierto para oboe en re menor.

Es pues, una muestra de lo que el exageramiento de la matemática así como el apoyo en la técnica intrínseca de la música, puede enfriar el momento interpretativo desde el momento de la composición. No es pues algo de tomarse a la ligera como lo hace Boulez en el citado texto cuando dice: “Debo confesar que cuando la sensibilidad se resfría a la menor corriente de aire intelectual, a mí, por lo menos me parece demasiado enclenque”⁹⁴ que aparentemente es un intento de justificación de una lógica donde el uso de la razón encuentra su dominio. Esta afirmación es un tanto caprichosa por parte de este compositor ya que para tener una capacidad crítica ante una pieza es necesario tener conocimientos básicos de música, si bien no profesionales, si los necesarios para poder tomar una partitura y realizar la traducción en sí misma de la música.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 21.

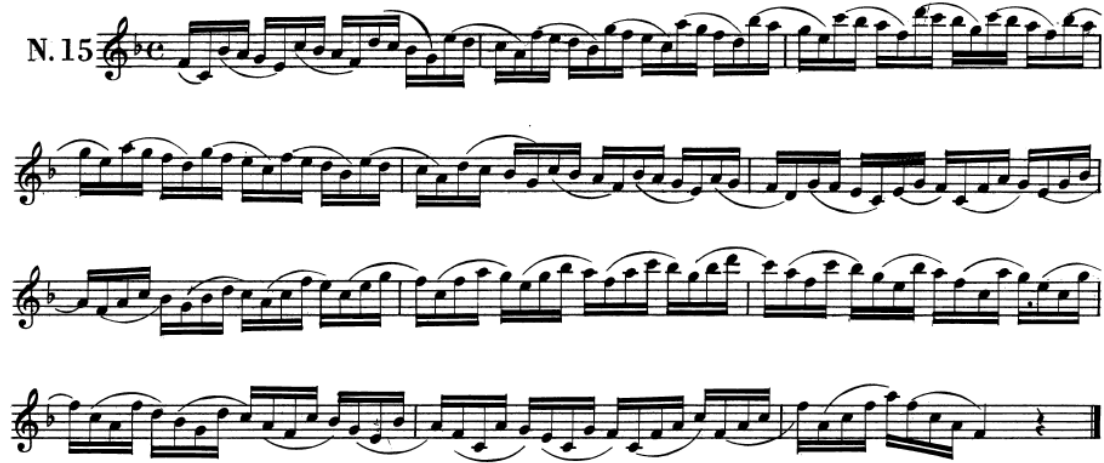


Imagen 15

Clemente Salviani, Estudio no. 15, Método de Oboe Vol. 2, 1848.

Siendo que la música no es significativa, es decir al ser abstracta y no tangible, sólo se significa a sí misma; entonces “la partitura es entonces un diagrama que es imperioso realizar, si es que se quiere hacer participar efectivamente a un auditorio de la concepción elaborada por el compositor”⁹⁵ y siendo que “el porcentaje (de aficionados) es innegablemente muy pequeño (...) nunca se deberían juzgar obras musicales sin haber adquirido una experiencia concreta de ellas”⁹⁶. Estos argumentos ponen en evidencia un nivel de conciencia intelectual-musical que es esencial en la estructura musical, es decir que el resfrío manifiesta sus síntomas en la música que el mismo Boulez producía. Los argumentos dejan de serlo para desvelar una justificación a sí mismo.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 19.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 19.

El oyente consumidor, sobre todo en la música estandarizada, es prisionero de la concepción del arte que pertenece a los artistas y críticos que imponen que es lo que les ha de gustar, al menos en teoría. Sin embargo, en tanto que arte inacabado, donde el público completa lo que el autor quiere decir, cualquier secuencia de sonidos, emitida o no por una máquina, puede tomar el carácter de objeto suplantador de la música en donde no se pretende alcanzar la belleza como sucede en la realización de las extintas Bellas Artes, sino que solamente se busca el impacto estético. Si por medio de la percepción se permite a través de los sentidos, organizar, interpretar, analizar e integrar la información proveniente de su entorno, como se ha afirmado en el primer capítulo, lo *Kitsch* muestra su vigencia al día de hoy, en tanto que es sólo “una pacotilla artística, destinada a compradores deseosos de fáciles experiencias estéticas”⁹⁷. Es decir se consumen emociones desbordadas que en su forma fragmentada pareciera tener validez.

El bombardeo mediático permite que la música estandarizada se establezca por el hecho de que permite el adherirse a un conjunto, es decir liquidar su individualidad para pertenecer a un grupo o estrato, se muestra como “hostilidad frente a la arbitrariedad y la anarquía”⁹⁸. Actualmente las prácticas de adaptación de conciertos sinfónicos para facilitar el consumo siguen siendo recurso efectivo para los gustos establecidos que las personas asistentes ayudan a mantener este vicio: el entretenimiento y el espectáculo adecuado. Es así que música popular es adaptada a la instrumentación de dicha agrupación, se hacen arreglos, de forma similar a lo sucedido en las suites, de forma que

⁹⁷ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, 2009, p. 84.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 27.

se hacen popurrís y adaptaciones semejantes. Se puede interpretar así, música desde los Beatles y no por ello se eleva a tal pieza a la categoría de arte, no por ser una pieza sinfónica esta se degrada por el contenido. Tal es el caso de *Marcia alla turca* del compositor alemán Ludwig van Beethoven, pieza muy conocida y no por ser una obra musical beethoveniana sino porque la melodía principal se aisló y conforma parte del *opening* de un programa televisivo de alta audiencia no sólo en México sino en América Latina.

Es este fetichismo musical, en donde se da una regresión en la escucha, entendiendo esta como una disminución del nivel de audición, es una regresión de la audición misma, de la cual dice que es más bien el escuchar contemporáneo el que ha retrocedido y “ha quedado en una escala infantil”⁹⁹. En este proceso, además de perder la capacidad de elección, los oyentes se niegan toda posibilidad del conocimiento de la música. La posición del nuevo oyente es la de pedir siempre lo mismo, tan acostumbrado está ya a consumir lo similar que inclusive llega a aborrecer lo “diferente”, aquello que rompe el esquema establecido, es decir, la música que conoce y que es por lo tanto, fácilmente asimilable. En alguna ocasión una maestra de nivel primaria comentaba este hecho, el grupo bajo su cargo, niños de entre 9 y 10 años, no soportaba escuchar las composiciones Bach al realizar sus actividades y exigían la canción de moda que podían recitar una y otra vez. Como ha podido observarse lo estético ha tenido su fundamento en la creación, en lo imaginario y de un espíritu renovador. Sin embargo con la disolución de los paradigmas en la modernidad, entre los cuales cabe destacar la eliminación de la categoría de lo bello, lo

⁹⁹ Adorno, Theodor, *Disonancias*, Akal, Madrid, 2006, p. 34.

artístico genera la dispersión de sus elementos entre objetos de cotidianidad no artística, respecto a este material hay una vasta cantidad para seleccionar entre automóviles, utensilios de cocina, *art-deco*, etc. que prueban como las consideraciones estéticas se incluyen en el mundo de la vida. Ante esta reificación, el universo de posibilidades de combinación de los elementos sonoros se reduce, por lo que mantener el efecto sorpresa dentro de un abuso de la repetición, se complica.

En búsqueda de mantener la novedad, se han generado estructuras de composición que han marcado el inicio de la pérdida de la tensión entre forma y contenido, de la pérdida de su acción comunicativa del fenómeno musical, apoyando la disolución de los límites del arte y el mundo de la vida permitiendo la inclusión, por parte de cualquier oportunista, de cualquier objeto por más vacío que este sea, se ubique en la categoría de arte. Es cuestión de hacer un manifiesto o intento de ello para que su inserción sea cómoda. Pareciera pues que la búsqueda de la originalidad es ahora una condición forzada que, basada en fórmulas y producción de sonidos inexistentes contribuyen a la natural evolución sonora, pero con un sentido artificial. Esta necesidad se ha vuelto obsesiva con ayuda de la tecnología que ayuda a la reproducción y con ellos la pérdida de unicidad y que ontológicamente otorga identidad al individuo fundido en la masa según el estereotipo en el que te sumerge la música que se escucha. En la actualidad hay programas en la red, que permiten escuchar música en línea sin tener que descargarla a la pc. La función dentro de este software no es sólo el hecho de ofrecer amablemente al sujeto la oportunidad de escuchar su música favorita. Nada más alejado de la realidad que

considerar esa premisa simplista y que peca de ingenua, si se le considera como verdadera. Hay un trasfondo en todo eso que consiste en que tal software, pone a funcionar sistemas que pueden interpretar de forma autónoma y tener la capacidad de decidir qué tan mojado está algo, que tan caluroso es x , alimentando una base de conocimientos, una especie red neuronal, con información recolectada estadísticamente con capacidad de autoaprendizaje¹⁰⁰. Es así que la industria musical que la identificación de gustos en el consumidor, tanto en el estilo de música como en los grupos con contenido musical similar, es medible y cada vez más exacta, al ser el internet el medio masivo por excelencia ya que tiene el alcance a millones de usuarios alrededor del mundo. Si bien estas mutaciones están determinadas por el concepto de técnica tanto de forma intraestética como fuera de ella pero que cuya participación ha inducido a la combinación sonora en manos de pseudomusicos que solo siguen la línea de lo *mainstream*¹⁰¹.

Lo curioso aquí es el hecho de que la *Suite de Jazz No.2* de Dimitri Shostakovich siendo una obra hecha de pedacera de varias piezas del mismo autor, tal característica se tomada con gracia y aceptación mientras que, por otro lado, la gran obra de Silvestre Revueltas se ha visto mermada por críticas forzadas buscando la forma de ligarlo a la composición de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky compuesta en 1913. Y digo forzadas porque, se le ha acusado de imitar, de robar ideas al compositor ruso, nada más falso que tal afirmación basada en la más plena ignorancia de aquellos que dicen

¹⁰⁰ Los avances tecnológicos en épocas actuales, involucran el uso de inteligencia artificial, como es el caso de estos programas utilizados en la red.

¹⁰¹ Al respecto hay un artículo muy interesante en la Jornada en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2013/05/12/sem-arreola.html>

saber y la absurda reproducción de aquellos que repiten sin razonar musicalmente hablando. La pieza a la que se hace referencia es el *Sensemayá* de 1938. Si bien tuvo influencias de Stravinsky, Revueltas no hizo uso de células motívicas básicas. Si se realiza el análisis de ambos *scores*, no se encontrara una sola nota o célula rítmica que indique plagio. En las propias palabras del duranguense esto es lo sucede:

Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es lo mismo, pero sirve a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión.¹⁰²

Efectivamente, es sólo en la sonoridad de las trompetas en el *Sensemayá*, lo que recuerda a Stravinsky. Interpretando la cita anterior de Revueltas, es como si a cualquier artista plástico se le reclamara el uso de acrílicos de color rojo cadmio, azul cobalto o el indispensable blanco de titanio, acusándolo de imitación, cuando la base del sonido característico de Revueltas, es en definitiva de una originalidad extrema. Esto en el sentido de que su técnica y su estilo es y ha permanecido inigualable, tanto que sus composiciones no se han visto sometidas a la asimilación comercial como ha sucedido por ejemplo con el Huapango de José Pablo Moncayo o la novena de Beethoven. Además hace gala en sus composiciones de la contribución sonora que este compositor como una forma de expresión a la cultura con el carácter espontáneo que lo caracteriza. Es ese efecto sorpresa que buscaba Stockhausen con su música, pero que con tal carga histórica que tenía la música culta en Europa, la saturación orilló a este alemán y a muchos

¹⁰² Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por sí mismo*, Ediciones Era, México, 1989, p. 213.

compositores europeos a la exageración y eliminación de paradigmas estéticos-musicales en búsqueda de lo nuevo. La música mexicana no necesitaba de ese elemento sorpresa añadido de forma forzada, era música nueva, música desde esta realidad no saturada del mexicano con elementos indígenas. Una muestra más de la corrupción del gusto generalizado.

Se busca pues la facilidad de impresión en esta novedad artificial, contribuyendo a disminuir la sensibilidad de la masa consumista, a acostumbrar al oído y a transformar la escucha de un proceso interno consciente a un mero fondo sonoro con la inclusión de lo musical en el estrato de la vida humana, siendo este el paso previo para llevar la experiencia musical al aspecto individual fragmentario, donde la experiencia colectiva no tiene cabida, al degenerarse en una crononomía asíncrona gracias a los medios de grabación y reproducción protéticos y pulverizadores de la masa electrónica ahora virtual con el internet. En cambio en una obra de estructura equilibrada, la forma y el contenido van de la mano. En ella cada detalle deriva del sentido de totalidad de la pieza, cada parte le precede a otra como un encadenamiento que es condición para el culmen musical. Ahora, independientemente de esto, la composición musical, para no caer en la lógica del mercado debe respetar aquella relación. En la música industrial con el objeto de solo ser consumida, es donde se muestra el tuétano de ello.

De la estética fragmentada y su consumo.

El mundo capitalista, industrializado y mercantilizado, se convierte en un *mundo exterior* de conexiones y relaciones materiales impenetrables¹⁰³. Lo extremo, lo abyecto, lo grotesco y lo monstruoso, son características de varios trabajos postmodernos, que a través de estas categorías, el artista muestra la vulnerabilidad de la condición humana, no solamente para recrearse en lo deforme y monstruoso, sino para instalarse en el reconocimiento de nuestros impulsos primarios, de nuestra condición predatora y autodestructiva. En la obra contemporánea se expresa una y otra vez la fragmentación del hombre y su mundo, que está íntimamente ligado con la mecanización y especialización del mundo moderno y con el hecho de que las personas se ven obligadas a trabajar siendo una mínima parte de algo más grande que no puede comprender. La unidad teórica, representada por una razón absoluta, se fragmenta desde diferentes puntos, hasta conducir el impulso vital sobre la presente intuición de una sola persona individual¹⁰⁴. A esta unidad teórica le corresponde la certeza absoluta, mientras que a la fragmentación le corresponde la total incertidumbre. Está más que claro que la modernidad es solo un proyecto inacabado construido sobre el fracaso llamado Ilustración. Proyecto que no ha dado los frutos que prometía, el progreso que supuestamente se daría con la revolución industrial y los grandes avances tecnológicos. Sin embargo, actualmente nos encontramos en una situación precaria que atraviesa todos los estratos de la vida cotidiana.

¹⁰³ Fischer, Ernst; *La necesidad del arte*, Península, Madrid, 1975, p. 236.

¹⁰⁴ Valdivia, Benjamín *et al*, *La muerte de Venus*, Azafrán y Cinabrio, Guanajuato, 2004, p. 26.

El problema de la fragmentación en el campo estético, muestra sus consecuencias con las manifestaciones artísticas emergentes a principios del siglo XX, denominadas como vanguardias artísticas, en donde la unidad compositiva como era entendida por la tradición hasta el romanticismo es quebrantada en lo temático, la forma y hasta en lo técnico. Es un despertar hacia las posibilidades infinitas de producción y creación, de su reflexión y por lo tanto de su proyección y su percepción. La relación entre el arte y el objeto, la idea de una obra finita, el orden de intervención humana deja de tener a la seguridad como condición. Partiendo de la idea de que la estética plantea explicar objetivamente y racionalmente una realidad específica que se compone de un estudio abierto e interminable de objetos, actos procesos y experiencias singulares, es decir, parte de sus determinaciones generales debido a que la posibilidad de explicar lo empírico, lo concreto individual, pasa por lo general, sin excluir ninguna de sus manifestaciones reales ni dejando fuera partes de su devenir histórico, creando su propio aparato conceptual correspondiente. Es parte integral pues, del proceso social que incluye la producción y consumo de objetos y la cultura, consecuentemente, las producciones artísticas son reflejo de la sensibilidad de época que las produce, la condición psicológica de la humanidad en una situación dada, sin que esto signifique que estén forzadas de alguna forma a serlo.

Como ejemplo, en la contemporaneidad se da el fenómeno de la transdisciplina, más notable a nivel discursivo, tanto en lo filosófico como en lo científico. Al quebrantarse los asideros de la racionalidad pura, las formas del discurso filosófico se asemejan a la

expresión literaria¹⁰⁵. Pero no solo en la filosofía sucede esta vuelta hacia un contenido y expresiones estéticas pues, en las ciencias y en la producción material acontece de manera similar. La física subatómica estudia y cuantifica el llamado *charm* (encanto o atractivo) de las partículas¹⁰⁶. La difuminación paradigmas trae consigo un nuevo arte que es el cine, donde pareciera que todas las artes confluyen en una aparente superación de la fragmentariedad cuando en realidad es la máxima representación de un arte soberbio que sólo puede lograr esa unidad aparente gracias a las masas. Esta es una exigencia que radica en el cine, donde ciencia y tecnología se unen para aniquilar la imaginación y donde el razonamiento no es requerido; el ataque de imágenes a una gran velocidad no permite tal función reafirmando su fragmentación, lo que le otorga el carácter de artificial. En esta relación de música e imagen, la música pierde aquella autonomía defendida por las vanguardias al quedar ésta en un segundo plano, como mero adorno de la continua secuencia de las imágenes, proceso en el cual lo sonoro se absorbe así, en donde “la música se pone al nivel de la acción y queda convertida en un requisito, en una especie de mueble acústico”¹⁰⁷, manifestando el carácter parasitario del llamado séptimo arte.

Todo esto pues, me parece, es una manifestación y consecuencia de la saturación del proyecto de modernidad, el cual llegó a un límite extremo para la razón, acudiendo a lo estético como un metalenguaje que resolviera las limitaciones de la consistencia y la completitud que se da con la fragmentación de la unidad teórica. El arte entonces, al ser

¹⁰⁵ Es factible tomar como ejemplo el hecho de que a filósofos como Bergson o Sartre se les haya otorgado el premio nobel de literatura, en los años 1927 y 1964 respectivamente. Valdivia, Benjamin *et al*, *La muerte de venus*, Azafrán y Cinabrio, Guanajuato, 2004, p. 12.

¹⁰⁶ Valdivia, Benjamín, *Los objetos meta-artísticos*, Azafrán y Cinabrio, Guanajuato, 2007, p. 12.

¹⁰⁷ Adorno, Theodor y Eisler, Hanns, *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1976, p. 27.

reflejo de la sociedad fragmentada pierde en parte, sus cualidades, la espiritualidad en el arte desaparece sobre todo, cuando este se ve inmerso en la lógica de consumo en la sociedad capitalista. Las fuerzas económicas llevan al objeto estético a absorberse en su inmediatez, en su mera utilidad. La exterioridad del objeto es lo que le da valor y no ya un contenido. El arte es algo que va más allá de sí mismo, es decir hay una relación entre forma y contenido, una profundidad que le da sentido. La forma, sin embargo, al volverse un estereotipo con búsqueda en beneficio económico y/o popular, es muestra inmanente de la esterilidad a la que ha llevado a la sociedad contemporánea cuya experiencia solo es comercial y consumista. Y es así, por el hecho de que existen los ya mencionados patrones de composición, en el caso de la música, que se repiten una y otra vez, eliminando la reflexión y la espiritualidad humanas porque ya no existe una necesidad para ello. La comercialización de lo estético genera una regresión experiencial de consumismo en el sujeto circunscrito en una globalización de elementos y artistas al servicio de lo hegemónico. Ya globalizado, el individuo se convierte en un conglomerado homogéneo y falta de personalidad; el artista forma parte de esto, quien para mantener su carácter de novedad en el campo de lo social, genera un hermetismo dejando de lado la relación arte-historia y del sentido de la obra misma, incapacitándola de comunicar algo. De aquí que lo que no ha sido arte históricamente, hoy, tenga cabida en el ámbito artístico, como es el caso del rubro gastronómico, al que se le considera arte. La pregunta entonces es ¿La razón de ser del arte es satisfacer una necesidad fisiológica, una necesidad de supervivencia?

La situación del individuo enajenado de sí mismo, es la de una mera existencia inauténtica¹⁰⁸. Existencias impropias caracterizadas por la elusión de la situación en la que el sujeto se encuentra determinado, con comportamientos inerciales, volcado en el mundo de la cotidianidad sin llegar a comprender el mundo en el que está arrojado, dejándose llevar por los entretenimientos de la vida cotidiana, solidarizándose con la trama del mundo, y que además inserto en la lógica capitalista, generando una avidez de novedades como consecuencia de la conjunción de todos los elementos ya mencionados. Es así que muchos se quedan en el intento por ser músicos, ya que es una pretensión acompañada de una idea falsa de éxito rotundo en tal o cual grupo de carácter comercial de propia creación con el más mínimo esfuerzo. Ante tal falacia la colisión con la realidad a la que los enfrenta el verdadero estudio de la música en el cual se debe llevar a cabo la práctica de la disciplina conforme a un estudio constante, porque sin técnica, no hay creación. De no ser así, la *poiesis* musical es anulada.

Esta situación encuentra un símil social perfecto: la evasión y rechazo hacia la propia realidad evadiéndola por medio de actividades, como la ya mencionada. Actividades que, antes que manifestar de manera coherente su descontento, muestran el grado de hundimiento del sujeto en el torbellino modernista, buscando vías de escape que conceden momentos de falsa felicidad, de efímero bienestar artificial como el consumo de sustancias adulterantes de la consciencia y de la percepción.

¹⁰⁸ El existenciarío *ser-para-la-muerte* es interpretado de dos maneras: inauténtica y auténticamente. La primera es a partir de una interpretación cotidiana del *ser-para-la-muerte* y denota una evasión de ésta. La segunda no se retrae en una angustia hacia esta posibilidad, es decir la existencia auténtica es la espera de la nada, la aceptación del fatal destino. El soportar la angustia hasta sus últimas consecuencias es donde se resuelve la existencia. Sobre este tema ver: Heidegger, Martin, *Ser y Tiempo*, FCE, México, 1997.

Puesto que el *ethos* es el carácter dentro de la armonía, el carácter de una comunidad, de un pueblo, la ética es entonces el reconocimiento de este carácter en determinada comunidad. La música, en tanto que manifestación sensible, es la puerta por donde se muestra el carácter social, de lo metafísico a lo físico. La música es un ejercicio de metafísica inconsciente, en la cual el espíritu no sabe qué hace filosofía. De forma similar Nietzsche ha comparado a menudo la música con Circe: La música es un hechizo, ella embruja, pero también pervierte y absorbe completamente a sus auditores. Partiendo de todo lo expuesto se logra mostrar así la esterilidad de la sociedad que produce y consume lo sintético-industrial, eliminando la capacidad crítica al cegarse ante esta absorción de lo estético en su inmediatez consumista. La merma de la experiencia va destruyendo la *poiesis* musical, en tanto que creación libre, de lo cual que pareciera no hay escape. Siguiendo además la idea Hegeliana de continuidad del arte y ante las ya varias matanzas de la estética, habrá que decir que, de la misma forma en que el arte se produce y se seguirá produciendo, la estética encontrará su lugar, pero como una pornoestética de efectos nocivos sobre el carácter del individuo.

Vuelto parte de un conglomerado donde se vuelve anónimo en un estilo de vida impuesto homogéneamente para mantener la funcionalidad de la cultura industrializada. Sin embargo conserva su calidad de masa pero en una condición electrónica, en tanto que en esta condición está constituida a partir de medios electrónicos de comunicación y reproducción musical, donde el impacto sobre el individuo con el surgimiento de aparatos personalizados, lleva la vida privada a los espacios públicos, siendo que el consumidor

refleja en un estado de enajenación del mundo circundante, esto al momento de ir conectado a los aparatos protéticos de almacenamiento masivo. Esta masificación pues, es un proceso en el que el individuo se suma indiferenciadamente a una colectividad, debido a una debilidad psicológica, frente a la angustia a la libertad, de modo que renuncia en grado máximo a su capacidad de creatividad, de originalidad y de transgresión, recibiendo como recompensa la seguridad del *corpus* ideológico, sustentado dogmáticamente por el colectivo ya que siendo el individuo excluido de la industria es fácil convencerlo de su insuficiencia y siendo su falta de resistencia lo que califica al individuo como un elemento confiable del monopolio.

Surge entonces un mecanismo que se retroalimenta destructivamente: la sociedad genera individuos cada vez más homogeneizados, impersonales, más temerosos ante cualquier tipo de dinamismo, más esquivos ante el más ínfimo de los esfuerzos, cada vez más dependientes del Estado como protector y proveedor; como la garantía de supervivencia de la sociedad misma es la autenticidad personal de cada uno de sus miembros, como medio de generar respuestas nuevas a situaciones nuevas, impuestas por el dinamismo de la realidad, el proyecto común se debilita, crecen los temores, los odios previsores, las inseguridades insalvables, y la disponibilidad para la tiranía ejercida o soportada. Toda propuesta de colectividad, grupo, comunidad, gremio, clase, partido y demás es, en estricto sentido adorniano, el resultado de la imposición que cuenta con un mismo distintivo: la limitación y performatividad de la consciencia individual¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Corona, Javier, *Theodor W. Adorno, Individuo y autorreflexión crítica*, UGTO, Guanajuato, 2008, p. 105.

Así, esta masa se ve fragmentada, la colectividad sólo es virtual. Este carácter se refuerza cuando el sentido de la música (u objeto artístico) adquiere la forma de propiedad privada ya sea para goce exclusivo o para su consumo masivo. Entonces la integración del individuo en la sociedad es una falacia viéndose mermadas las relaciones entre hombres y mujeres apáticos de su entorno y las vicisitudes humanas. Entonces es así que el *organon* había sido su integración tanto en el individuo con la sociedad, como fragmento “es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella”¹¹⁰.

Ambas, la libertad y la independencia individual, no poseen un primer plano en la sociedad de masas, donde las mayorías deciden y donde no necesariamente la razón y la virtud la posean las grandes cantidades de personas. Somos poseedores de una fragmentación fractal que deviene desde la unidad teórica y que en muchos aspectos busca su reunificación natural:

De manera semejante goza de universal simpatía la tesis estética de que una unión de dos y más artes no puede producir una elevación del goce estético, sino que es, antes bien, un extravío bárbaro del gusto. Pero esa tesis demuestra a lo sumo la mala habituación moderna, que hace que nosotros no podamos ya gozar como hombres enteros: estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente¹¹¹.

¹¹⁰ Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Akal, Madrid, 2006, p. 67.

¹¹¹ Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, s/e, s/f, p. 77.

Es así que los medios masivos no impulsan un arte superior, sino todo lo contrario: produce un arte despersonalizado, hueco y falto de espíritu, imaginación y vida.

CAPITULO 4.

LA EXISTENCIA ESPECTACULARIZADA.

El problema de la fragmentación en el campo estético, muestra sus consecuencias con las manifestaciones artísticas emergentes a principios del siglo XX, denominadas como vanguardias artísticas, en donde la unidad compositiva como era entendida por la tradición hasta el romanticismo es quebrantada en lo temático, la forma y sus métodos de producción. Partiendo de la idea de que la estética plantea explicar objetiva y racionalmente una realidad específica, en relación con su devenir histórico, creando su propio aparato conceptual. Es parte integral pues, del proceso social que incluye la producción y consumo de objetos y la cultura, consecuentemente, las producciones artísticas son reflejo de la sensibilidad de la época que las produce, la condición psicológica de la humanidad en una situación dada.

Siendo que el arte al ser reflejo de la sociedad fragmentada pierde, en parte, sus cualidades, la espiritualidad en el arte desaparece sobre todo cuando este se ve inmerso en la lógica de consumo en la sociedad capitalista. Las fuerzas económicas llevan al objeto

estético a absorberse en su inmediatez, en su mera utilidad. La exterioridad del objeto es lo que le da valor y no ya un contenido. El arte es algo que va más allá de sí mismo, es decir hay una relación entre forma y contenido, una profundidad que le da sentido. La forma, sin embargo, al volverse un estereotipo con búsqueda en beneficio económico y/o popular, es muestra inmanente de la esterilidad a la que ha llevado a la sociedad contemporánea cuya experiencia solo es comercial y consumista. Surge una necesidad de sentir, de saber que se está ganando algo real al adquirir un objeto estético y con una funcionalidad no sólo estética sino cotidiana.

Así el sentido de acumulación en el capitalismo salvaje, aniquila las necesidades de expresión ocasionando que el *leitmotiv* es el de “reestablecer, sino *sustituir* un orden hegemónico por otro nuevo que se enarbola como más justo”¹¹². La recepción de la obra de arte da un giro con la mediatización del arte con el fenómeno de comunicación de masas. Además de esta práctica en lo sonoro, hay un aumento en la transmisión, almacenamiento e inmediatez de imágenes y experiencias tanto del arte como de diversas experiencias. Bajo el abuso del argumento del *como si* surge una cultura visual. A la par que en lo económico germinan otros niveles; además de una cultura “alta” surgen estratos culturales de carácter “medio” o “bajo”. Tales sectores sociales poseen configuraciones estéticas, económicas y de consumo propias¹¹³. Bajo estas nuevas circunstancias el sujeto y el objeto artístico se encuentran de forma diferida con su

¹¹² Bozal, Valeriano *et al*, *Historia de la Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. Tomo II*. Visor, España, 1999, p. 148.

¹¹³ A respecto se puede consultar el apartado *Arte y sociedad* en Bozal, Valeriano *et al*, *Historia de la Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. Tomo II*. Visor, España, 1999, pp. 141 y ss. También está el texto de Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, 2009, pp. 45 y ss.

pérdida de unidad y autenticidad, es decir con su almacenamiento y (re)producción en serie. Es una especie de refracción al cambiar el medio tanto de creación como de producción donde la percepción de la realidad intermedado por la tecnología y la digitalización. Es así que la existencia compuesta de un interminable cúmulo de actos, procesos y experiencias singulares, es alterada en su condición tecno-postmoderna¹¹⁴.

Siendo que la determinación de lo estético es, dada su capacidad de exponer lo empírico, lo concreto individual, la suma de lo experiencial y sus manifestaciones reales sin exclusión, ésta se convierte en una proyección ante la merma de todo contacto natural.

La tecnocratización del arte y la inclusión de objetos de uso común en lo artístico nos hablan de cómo la razón de ser de tal ente es satisfacer necesidades humanas, adquiriendo así, funciones que en otro momento no le pertenecía. Este desplazamiento simbólico de lo artístico deviene en formas estilísticas de entretenimiento. Es así que las formas repetitivas de producción artística y musical toman prioridad a razón de generar mayor ganancia en el menor esfuerzo y tiempo posible. Las consecuencias que tienen sobre la experiencia del individuo alteran su entorno social, explorar estas alteraciones es el objetivo de éste capítulo.

¹¹⁴ Se entiende como postmodernidad como un término sin valor en sí mismo, tanto es su etimología como su contenido fragmentario y de límites difusos entre técnicas y metodologías de producción artística.

La percepción hiperdigital.

Una aproximación al estudio de la música postmoderna es un intento de comprender la producción y reproducción de la música en relación con el proceso de desarrollo de la sociedad actual. Para comprender el fenómeno musical dentro de una determinada sociedad debemos fijarnos en el espíritu de la época que es lo que hace variar tanto la forma de interpretar y de consumir como el significado que se le da a la música: música como arte, música como medio de comunicación, música como elemento de consumo, etc.

El carácter fetichista que la música adquiere en los últimos tiempos ha sido apoyado de forma intrínseca por los desarrollos tecnológicos de reproducción y almacenamiento como la radio y los cd's, además de los sistemas de producción del sonido como las ondas Martenot. Me parece que es en extremo necesario dejar sumamente claro que esto no trata de una satanización de la *machine music* o un reclamo moralista hacia los *gadgets* y sus utilidades. Es decir, es claro que la música siempre ha usado artefactos para producir música¹¹⁵, el piano es descendiente del clavicordio cuya diferencia más notoria radica en el hecho de que el primero tiene la posibilidad de matizar el sonido en *piano* y en *forte*, de ahí su nombre. Estos instrumentos musicales, cuya maquinaria debe ser operada por aquel que conozca la técnica para su uso correcto, así como una interpretación adecuada. Con esto se manifiesta el nivel de participación de la maquinaria instrumental en su

¹¹⁵ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, 2009, p.287.

momento instraestético y de la tecnología como extraestético. Esta última representa la inclusión de las tecnologías emergentes en el proceso de creación y experimentación que relaciona a la música de manera estrecha a dispositivos de alta tecnología, donde intervienen en su elaboración sintetizadores y mezcladores, convirtiéndose en medio de innovación artística y de nuevos modelos de comunicación estética. Sin embargo se generan así alteraciones radicales de los códigos tradicionales y de la relación arte-público, como sucede en la composición electrónica o la participación activa del oyente en la elaboración improvisada de la pieza. La técnica de la obra de arte es pues, la que se ocupa de la organización interna del propio objeto, por su lógica interna, en cambio la técnica de la industria es una técnica de distribución y reproducción mecánica y por lo tanto permanece exterior a su objeto¹¹⁶.

Con la música electrónica se da el acto revolucionario más radical llevado a cabo en la tradición de la música occidental, la cual es referente para entender los cambios generados como ya se ha mencionado con anterioridad. Ya que, si bien el desarrollo de llaves o mecanismos en instrumentos musicales significa tecnología aplicada, que amplía las posibilidades de éste, el brinco que se da con la producción electrónica de la música. La música en la que hay una participación de aquel técnico que conoce el uso del mecanismo siempre otorga algo más que sólo sonido, es decir, no es lo mismo presenciar la ejecución instrumental a solo poner una grabación en casa. En la primera, si lo analizamos, no solo percibiremos sonidos emitidos por un instrumento, sino la relación del ejecutante con una

¹¹⁶ Bozal, Valeriano *et al*; *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Tomo II*. Visor, España, 1999, p. 199.

trompeta, un violín o un instrumento cualquiera que es una extensión de sí mismos, de su cuerpo y que juntos, sienten e interpretan en perfecta armonía la pieza elegida en conjugación con la imaginación del ejecutante. Con la llegada de la grabación, esta relación se opaca, los medios técnicos de grabación permiten que esta dualidad se corrompa.

El surgimiento de los nuevos medios de almacenamiento, reproducción o exposición provoca un efecto, por un lado positivo y que es la difusión y el acceso de millones de personas al conocimiento del Arte. Esto es innegable, sin embargo, por otro, el efecto negativo resulta ser la fetichización de lo creado. La obra de arte deviene en consumo y en él desaparece esa singularidad creativa que Benjamin había definido como aura. La subjetivación extrema y la desublimación del sentido creativo son el origen de la aparición de falsas vanguardias en las que ética y estética aparecen como esferas antagónicas.

Las personas tienen la oportunidad de recrear un instante en la vida, un instante único e irrepetible, como sucede con la fotografía. Se capta ese momento, colores, situaciones, a fondo, a detalle. Lo mismo sucede con la música, la que se considera de culto ya está más allá de la reinterpretación, está en lo que parece el final de un proceso en el que el todo está influido por la carga histórica, es decir que en la música que ya ha sido interpretada múltiples veces, se encuentra dentro de ciertos parámetros convencionales que están inconscientemente en el intérprete y apoyado por la academia que apoya esta estructura. Esto es manifestado como un sentimiento abrumador ante un

mínimo esperado, algo cercano o igual a lo que ya se ha hecho que conlleva una comparación de talentos, de niveles y ejecución que tensan el proceso de creación del fenómeno musical. Si la interpretación se acerca a los paradigmas establecidos, dicho de otra forma a lo que subjetivamente está aceptado como correcto, la crítica será positiva de lo contrario no será aceptada tal interpretación aunque esté bien hecha teóricamente hablando. Esto es en el caso del intérprete.

Con el compositor sucede algo similar. Realiza el orden de los sonidos, le da sentido al conjunto de ellos y los plasma en un papel para que sea interpretado. Antes de proseguir cabe hacer una anotación para comprender la idea. En tiempos pasados el compositor se involucraba con la interpretación de la orquesta y daba indicaciones de que se debía hacer o no para dejar la pieza tal y como lo quería su creador, o al menos lo más próximo al plano sonoro que este tenía en mente. La música más fidedigna sería en la que el compositor está presente para la realización del fenómeno musical, sin embargo la música anterior a la contemporánea, está perdiendo referencia, está caducando si no es que ya es caduca. Si bien el compositor participa en el cómo de la interpretación, se habla de una música abierta a posibilidades no exploradas, una música sin repetición, dentro de norma que a pesar de ser establecidas, permiten una mayor libertad interpretativa. El oyente no es consumidor prisionero de la concepción del arte que pertenece a los artistas y críticos que imponen que es lo que le ha de gustar, es un interlocutor libre en la nueva música. Sin embargo, esto dentro de la posvanguardia, habla de un arte inacabado, donde el público completa lo que el autor quiere decir, lo que le da el carácter de objeto meta-

artístico en donde no se pretende alcanzar la belleza como sucede en la realización de las obras de arte, sino que solo se busca el impacto estético. Todo esto apoyado por la infinita capacidad de reproducción de una pieza artística, capacidad que le es dotada desde el momento de su digitalización.

Otra característica que se presenta es el hecho de que la música comienza a ser móvil. Su valor fragmentario se da con la llegada de la tecnología que permite ser un objeto transportable. En su momento fue la pianola la que empieza a prescindir del interprete, sin embargo el espacio en que esta es escuchada tiene un punto fijo, por así decirlo en sustitución de la sala de concierto, se traslada a la propia casa como amenización de eventos o fiestas familiares. La radio y el gramófono también son excelentes ejemplos de cómo “la música se asocia con el no-trabajo y sirve de acompañamiento para actos y celebraciones colectivas que llenan el espacio contemporáneos de signos rituales”¹¹⁷. Empieza a considerarse como un acto diferenciado y no como parte integral de la existencia social, es decir, supone una ruptura con la rutina diaria incluyéndose dentro de esta. Se pierde pues el punto fijo con la transfiguración de su espacialidad y temporalidad de las actividades sociales con la portabilidad de la música digitalizada. El aislamiento del sujeto que escucha no tarda en hacerse patente con los aparatos protéticos de reproducción musical. Así la relación que se tiene con la música cambia a la vez que la condición del individuo en tanto que es sujeto de la experiencia. La experiencia presencial de la música en sociedades antiguas es entonces

¹¹⁷ Baricco, Alessandro, *Hegel y las vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid, 2008, p. 21

descontextualizada del lugar común y que con la música reproducible la confrontación ontológica sujeto-objeto derive en un sujeto aislado y una música tangible dispuesta a la infinita repetición.

En palabras de Adorno, toda propuesta de colectividad, grupo, comunidad, gremio, clase, partido y demás es para adorno el resultado de la imposición que cuenta con un mismo distintivo: la limitación y performatividad de la consciencia individual¹¹⁸ en tanto que experiencia cognitiva. Es por esto que las nuevas formas de experiencia musical derivan en una atrofia de la misma ya que no se experimentan representaciones, es decir, experiencias espaciotemporales y presenciales, sino que se consumen copias pálidas de una imagen original. La naturaleza de la representación se ve pervertida por la repetición de la grabación, que no es más que la conserva enlatada de aquella representación, ahora mediada tecnológicamente y experiencialmente fragmentaria ya que el individuo deja de serlo, siendo que este concepto aún engloba una relación con la comunidad en la que se encuentra inmerso. Así la disociación llega a un punto máximo con los aparatos reproductores portátiles ya que a pesar de que el usuario está integrado a la masa consumista de productos que predeterminan y universalizan su sensibilidad, experiencias y la variedad de música a escuchar y, a la vez, se vuelve una especie de ser aislado al crear su propio universo de música portátil que sólo él puede escuchar.

¹¹⁸ Corona, Javier, *Theodor W. Adorno, Individuo y autorreflexión crítica*, UGTO, 2007, p. 105.

Recordemos que ya se ha asociado el consumo de música con una fruición de segundo plano durante la realización de actividades cotidianas, al ser ya un oyente en solitario en espacio público, más que resignificar el espacio público según afirma Yúdice, me parece que se presentan luchas entre lo reproducido por medio de audífonos y la sonoridad de la calle, el trabajo o el entorno en el que se encuentre¹¹⁹. Ante el sonido estridente de los medios colectivos y privados de transporte, o las conversaciones telefónicas, el usuario se ve obligado a aumentar el volumen para intentar cubrir los sonidos excedentes del exterior de sus audífonos, en búsqueda del mayor aislamiento de los sonidos externos. Es así como La libertad de comercio y de propiedad como significación económica son factores de que conducen a una nueva forma social de ver al individuo. Este ya no es percibido ante todo como miembro de un estamento y clase social, sino como tal ser individual sin relación con la sociedad causando su fragmentación. Esto encuentra expresión asimismo en el ámbito cultural: en el discurso filosófico se desarrolla la idea de sujeto trascendental, en la literatura aparecen las narraciones biográficas y autobiográficas, así como la perspectiva del narrador en primera persona, y en la pintura emerge el género del retrato. Otro aspecto nos muestra la relación directa con la tecnología y la informática: alejándonos del contacto directo entre el mundo y nuestros sentidos se crea la recreación y simulación a través de pantallas y la virtualidad, hiperdigitalizando la percepción.

¹¹⁹ Yúdice, George; *Nuevas tecnologías música y experiencia*, Gedisa, Barcelona, 2007, p. 23.

Semiótica de lo ilusorio.

La superficie semántica de la música reproducida una y otra vez, se encuentra firmemente ligada al espectáculo ya que el consumidor no está en relación directa y completa con el producto musical, sino con sólo una ilusión de este:

El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esta pérdida: la abstracción de todo trabajo particular y la abstracción general del conjunto de la producción se traducen perfectamente en el espectáculo, cuyo modo de ser concreto es justamente la abstracción. En el espectáculo una parte del mundo se representa ante el mundo y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo irreversible con el mismo centro que sostiene su separación. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *en cuanto separado*.¹²⁰

La sociedad capitalista que, por medio de la industria cultural, provee a las masas de un sinsentido bárbaro y la evasión de la realidad, indica el camino hacia la ignorancia total de los asuntos del mundo. Que mejor ejemplo de ello que lo que sucede en la actualidad con las tecnologías emergentes, como el karaoke, en donde surge una apropiación de la melodía para su disfrute y que a la vez le da una falsa noción de valor de grandeza para el personaje “cantor”. Es aquí donde la diversión cumple el papel de orientador de la actividad cultural. Estas fantasías son generadas por la explotación del *star system*, el cual

¹²⁰ Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2010, pp. 48-49.

Benjamin, en su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, acierta en identificar como un engaño mediático a través de construcción del aura en torno al personaje fuera de los estudios. Las estrellas de cine son elevadas como verdaderos personajes de fascinación popular, el deseo por saber sobre sus intereses más allá del cine, su vida sexual, sus miserias personales, etc., se ha convertido en una verdadera obsesión colectiva de las masas en general. No es de extrañar que los programas de espectáculos, sobre todo en la televisión, tengan el éxito que tienen y que incluso existan canales televisivos especializados en seguir y mostrar las vicisitudes en las vidas de los famosos con una proyección amplísima y de gran impacto. Con los ahora *reality shows*, recurso “novedoso” de vigencia de lo televisivo, sucede algo similar en un plano en el que lo anónimo salta a la esfera de lo público por medio de la exposición de la intimidad, con el coste del propio pudor. De aquí que estos programas exploten el recurso de transmisión de emociones genuinas e historias que no están basadas en un guion, programas que abarcan desde concursos hasta documentales de la vida diaria.

El principio de la espectacularidad debe ser entendido como una relación social entre las personas, la cual está mediatizada por las imágenes¹²¹. Es decir al ofrecer imágenes prefabricadas de impacto estético, se suplanta la sensibilidad del sujeto contemporáneo. Como consecuencia se logra la supremacía de la imagen por encima de lo discursivo, donde hay un intercambio de la realidad por un símil de ésta, es decir una imagen, un simulacro. Así todo referente con la realidad se ve perdido otorgándole al

¹²¹ Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2010, p. 38.

individuo la calidad de un ser monádico y contingentemente fragmentado de historia y consciencia. Podría ser un buen ejemplo la fotografía, como Benjamin ha comentado respecto de la reproducción convencional que ostenta un nivel de independencia considerable respecto del original: “en la fotografía, por ejemplo, pueden resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente...”. Por otro lado, se “puede poner la copia del original en situaciones inasequibles para éste”¹²². Es decir hay una dimensión simbólica más allá.

En las primeras secuencias del dibujo animado se anuncia un tema de acción sobre el cual se ejercitará la destrucción: entre los aplausos y risas del público el protagonista es golpeado por todos como una pelota. De tal forma la cantidad de la diversión organizada se transfiere a la calidad de la ferocidad organizada. El Pato Donald en los dibujos animados como los desdichados en la realidad reciben sus puntapiés a fin de que los espectadores se habitúen a los suyos¹²³. El placer de la violencia hecha al personaje se convierte en violencia contra el espectador, el entretenimiento se convierte en tensión. Se descubre la intención de este orden ideológico: impedir la formación de individuos autónomos que juzguen y decidan por sí mismos. Es dominio por medio de la tecnificación derivada del imperio de la razón instrumental que somete tanto a la naturaleza como al hombre que tiene “una visión del mundo que se ha objetivado”¹²⁴.

¹²² Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Revista KENOS* [en línea], febrero 2003, no. 1. [consulta 22 de noviembre 2009]. Disponible en Internet: www.temakel.com/trbenjaminoarte.htm

¹²³ Adorno, Theodor, Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1998, p. 183.

¹²⁴ Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2010, p. 38.

En tanto que se ha hablado ya del proceso musical, podemos analizar esto detalladamente en cada uno de los puntos de dicho proceso. Se ha hablado entonces de tres momentos en el proceso de creación musical ¹²⁵. En estos tres estadios se ha marcado la presencia de seres que participan en el proceso musical. Estamos hablando de tres estancias conscientes y cognoscentes de lo acontecido en el momento musical, como arte vivo que transcurre en su aquí y ahora. Sólo en este momento es que se da esta conexión intersubjetiva entre el compositor, el ejecutante y aquel que escucha en tanto que cada uno de estos elementos, como se ha mencionado ya, son parte *sine qua non* del proceso musical. Bajo esta propuesta de esquematización de creación sonora, podemos hacer una extensión a lo antes dicho. Es decir, hablamos de un primer momento que sería la secuencia experiencial del compositor.

La capacidad creativa de este personaje es excepcional, el hecho de que puede crear melodías, acordes o acompañamientos para instrumento solista o toda una orquesta sinfónica es prácticamente increíble. El hecho de conjugar elementos temporales como agógicos, acordes y notas, tanto de forma horizontal como vertical, demuestran un claro dominio de las leyes armónicas. Independientemente de su tonalidad o atonalidad son muestras de cualidades creativas y de una gran imaginación. Sin embargo, en la contemporaneidad sucede frecuentemente que este camino es abandonado total o parcialmente en el mejor de los casos, por la sencillez de composición que conlleva el uso de atajos. Fórmulas mágicas que establecen con las cuales asegurar un éxito rotundo

¹²⁵ Véase Capítulo 2, Del gusto musical: adaptación, estereotipos y novedad.

provocando el *decrescendo* de las capacidades humanas de creación. Esto queda más que demostrado con la torpeza humana que ha llegado a tal grado que se atreve solo a repetir motivos ya conocidos. De forma similar sucede con aquellas piezas que utilizan motivos tomados de otras piezas o inclusive del propio compositor, en algunos casos rindiendo homenaje a determinado músico, que a pesar de la intencionalidad que esta acción pueda sugerir, es una ampliación de los ya de por sí difuminados límites entre una composición auténtica y el plagio. De la misma forma sucede en el producto musical postmoderno, que ya está acostumbrado a la contradicción de apertura de las posibilidades compositivas pero a la vez, busca siempre un referente para no dispersar la atención de aquel que escucha. Este referente es precisamente la citación musical como sucede en tanta música postmoderna, siendo más notorio en la música popular motivos tomados de música ya consagrada.

En su libro *Poética musical*, Igor Stravinsky define claramente esta postura frente a la composición como la aceptación de estos límites como medio para lograr la libertad:

Por lo que a mí toca, siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación que todo me está permitido... ¿estoy, pues, obligado a perderme en este abismo de libertad?¹²⁶

Es así que estos recursos citativos, ante tales libertades, se vuelve un vicio y puede llegar a formar parte del quehacer compositivo, de la misma forma que la paja y citas en exceso

¹²⁶ Stravinsky, Igor, *Poética musical*, Gedisa, Madrid, 1953, pp. 66-67.

en tesis académicas. Claro que esto sucede también en forma inversa, como sucede en el caso Revueltas-Stravinsky expuesto en el capítulo anterior.

Ahora, plasmada la idea musical en papel, es decir hecha partitura sólo es el indicativo de que es lo que se ha de tocar, altura, tiempo, matices y demás elementos que conforman la partitura, inclusive las de la partitura de la nueva música. Se requiere entonces una traducción de lo propuesto en el pentagrama. La traducción de estas señas, del lenguaje musical es por medio de aquel que sepa la técnica interpretativa de un instrumento. Para que este acto no quede en una mera dactilografía, un simple mover dedos para producir diferentes sonidos, se requiere una interpretación a modo de inflexiones en el sonido de forma que pueda transmitirse al oyente. Tal como lo menciona Baricco: “La música es sonido y existe en el momento en que se toca, y en el momento en que es tocada no se puede evitar interpretarla”¹²⁷. Es decir, es un proceso de carácter hermenéutico sin embargo hay que agregar a lo ya dicho por Baricco, es una hermenéutica poseedora de dos momentos: el de lectura y el de interpretación. En el primero, el de lectura, si bien es una interpretación se manejará así para proporcionarle a este concepto una mayor claridad, como lectura, como una traducción que hace el instrumentista para crear sonido y que durante este camino se mezcla indefectiblemente con el talento y las capacidades técnicas del instrumentista. Hay que recordar que la partitura es solo una guía, pero no hay música original en el sentido que la música se hace en el momento que es creada, y cada vez que es interpretada muestra variaciones, nunca

¹²⁷ Baricco, Alessandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Siruela, Madrid, 2008, p. 18.

será la misma pieza la ensayada como la interpretada durante el concierto u otro. La única referencia que puede decirse directa a la idea original, solo la tendría el compositor en tanto que es el creador y la partitura sería la guía, una representación de una secuencia de sonidos que debe ser interpretada. De aquí la importancia de que el intérprete tenga una gran familiaridad con su instrumento, una educación no sólo auditiva sino espiritual.

Como parte final se encuentra aquel que escucha, esto es aquel que está al frente y vive la música. Una unión de la sensación que la música provoca en estos y que va más allá de un juicio de valor, es el receptor del estímulo de la expresión musical. Una audición activa que conlleva un trabajo de construcción mental. Para que esto sea así es necesario un nivel de atención, de concentración y sensibilidad. A partir de aquí se puede comprender lo que la música industrializada pierde con respecto a la música que se presentaba en relación con un evento de comunidad. La música ha estado presente en ceremonias, por ejemplo, la que suena en los templos incita a la oración; la música de un anuncio incita a atraer la atención hacia el producto que se desea ofrecer al público consumista, la banda sonora de una película ambienta y refuerza la acción que la secuencia de imágenes muestra. Es decir que con la música moderna se da una disociación y desacralización en comparación con la función de la música en épocas antiguas. Es decir el carácter cultural que se le confería a este arte por mantener la relación con la *polis* se ha modificado severamente, es una mutación conceptual a tal grado de que en la contemporaneidad esta relación se encuentra completamente fracturada. Me parece que no hay mejor ejemplo que el que nos muestra la relación del cine y la música, en donde

inclusive aquella música usualmente llamada “de arte” o “cultura” funge como mero accidente, como un incidente. En ocasiones la música sinfónica, como L. W. Beethoven, Paul Dukas o la música contemporánea como la de György Ligeti ¹²⁸, ha sido definida como aquella que está completamente libre de todo fin utilitario, y que no pretende servir para otra cosa que para ser escuchada como tal. Su uso en secuencias de películas demuestra lo contrario.

Rara es pues, si es que la hay, la composición que se ha visto completamente libre de cualquier función utilitarista y consumista demostrándose que, la idea de una intencionalidad de una composición es una completa falacia por que las garras del consumismo de los efectos musicales en el capitalismo salvaje no tienen respeto por nada. Además, la diversidad de metodologías como *sine qua non* del objeto artístico ha impulsado la estetización de lo cotidiano. Con los paradigmas conceptuales prostituidos *ad infinitum*, es sencillo no percibir los maravillosos efectos que se pueden conseguir con la mezcla de *pianos*, *fortes* o *sforzandos*, ejecutados en el momento justo y con la dedicación previa del intérprete para alcanzar una mezcla equilibrada de la técnica interpretativa y la imaginación en la ejecución en la totalidad y cada una de las partes de una obra musical.

¹²⁸ La 9ª Sinfonía de Beethoven ha sido deformada para ambientar la película *Naranja Mecánica* dirigida y adaptada por Stanley Kubrick en 1971. En *Fantasia*, largometraje animado del año 1940, se adapta el poema *Der Zauberlehrling* de Goethe entrelazado a la pieza de Dukas *El aprendiz de brujo*. La pieza *Lontano* de György Ligeti es utilizada en la película *El Resplandor* del año 1980, dirigida y adaptada por Stanley Kubrick.

En la experiencia estética de la lógica capitalista, el yo termina diluido de forma inmanente con lo material, es decir, el dinero crea un ambiente hostil para el arte convirtiéndolo en mercancía, mermando la espiritualidad de este al responder a una capacidad de la mercadotecnia, eliminando la imaginación, degradando el trabajo creador libre y anulando la capacidad autoreflexiva, todo dentro de la “ley general de producción” donde todos pierden. La autoconsciencia tiene estrecha relación con la subjetividad, ya que desde ahí podemos plantear una relación con el mundo, un mundo que es subjetivado por la propia autoconsciencia siendo ésta una figura del lenguaje que pasa por su consciencia y se da cuenta de esta operación, donde existe un reconocimiento, es decir toma consciencia de la operación que está realizando. Estas capacidades se ven deshechas en los estándares cuyo propósito es satisfacer las necesidades de los consumidores y es bajo esta sombra que se les acepta sin ninguna oposición.

La miseria experiencial del espectáculo.

Envuelta en la promoción mediática la música se encuentra determinada por criterios de unificación del gusto para ofrecer productos similares entre sí, a causa de la adquisición comprobada en el consumidor masificado. Bajo esta condición se crean costumbres auditivas y sensitivas derivadas de la fabricación de gustos inducidos en el consumidor. Siendo que el aparato técnico-mercantil se sostiene en las necesidades de estos, busca lograr una satisfacción a través de productos seriados y la experiencia musical empieza a

verse mermada de la misma forma en que podemos comer un menú determinado por nuestros disgustos por tal o cual alimento: el menú siempre se repetirá a lo largo de nuestras vidas.

Siendo así se buscan nuevos referentes para atraer y mantener la atención del individuo, creando confusión entre la capacidad de sorpresa y ser fácilmente impresionable. Dicho de otra forma, lo que debiera ser una experiencia en donde la consciencia y la sensibilidad se ven involucradas en el momento estético, esta es transfigurada en un instante donde estas capacidades experienciales son inversamente proporcionales gracias al continuo roce con la música estandarizada. Se sacrifica autonomía al no poder juzgar y decidir por sí mismo. Bajo las normas del sistema tecnócrata cualquier huella de espontaneidad del público es dirigida y anulada. Esta se vuelve parte de un conglomerado, un estilo de vida impuesto homogéneamente para mantener la funcionalidad de una sociedad sitiada. El establecimiento de sus reacciones a priori elimina la reflexión, no estimula la crítica y la imaginación se ve mermada en un contexto donde el individuo está en búsqueda de un hedonismo desmedido característico de la modernidad. En tiempos contemporáneos el individuo, en el entendido de que éste está relacionado a la capacidad de autoconsciencia, de autodeterminación y de autoexpresión del ser humano en cuanto miembro de la sociedad, se separa de la *polis* por medio de estereotipos, las fuerzas utilizadas en la actualidad por los medios de comunicación masiva y el marketing para ofrecer objetos del deseo “inalcanzables”, promocionando la fantasía de llegar a ser aquello que el mismo sistema neoliberalista les

niega, ofreciendo contradicciones clasistas con la que el hombre postmoderno debe vivir como una fragmentación de sí mismo.

Todo aquello que era una experiencia directa es ahora un pálido reflejo de ésta en una representación electrónica. Una contemplación donde la propia existencia no tiene participación. Es decir lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo falso han cambiado de cuerpo por el procedimiento masivo de aceptación de la manipulación del gusto generando una homogeneidad de éste, demostrando que, como sucede en este caso, el canon musical es normativo y no histórico, aunque completamente manipulable. Debord tiene una frase encantadora para expresar esta idea: “En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso”¹²⁹. No es lo mismo pues, presenciar la ejecución instrumental a solo poner una grabación en casa. Cualquier error, sonido, o pasaje puede ser “maquillado” cuantas veces sea necesario hasta alcanzar una satisfacción que no tiene relación con un deseo de interpretación imaginativa, lo cual ha sido nocivo para el entorno musical en general. De forma similar a la televisión, la relación formal con la realidad es alterada y es solo la visión que de ella hace el camarógrafo, un fotógrafo o el reportero del noticiario; y es en este sentido que afirma la inexistencia de la denominada “objetividad de la información”, la cual sería siempre subjetiva, pues dependería de la perspectiva de quien la observa para trasmitirla hacia los demás a través del medio.

¹²⁹ Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2010, p. 40.

La profesionalización, los modos de grabación y de consumo ha desbocado en una atrofia de la intuición musical. La intuición en sí se ve disminuida, lo que conduce a dificultades en nivel interpretativo al no encontrar un equilibrio entre la razón sobrealimentada por el automatismo ganado con el método, y el sentir como flujo natural que la propia interpretación. Se impide así el libre devenir de la música que la partitura propone. La metodización es pues, un arquetipo de una profesionalización que agrega valor al trabajo espiritual; la sociedad contemporánea se ve orillada a una miseria experiencial estrechamente unida al valor de cambio y el consumo de lo cultural.

Ya se ha dicho suficiente y es ampliamente aceptado el hecho de que las nuevas tecnologías y lo que ello conlleva nos favorece ampliamente. Es decir la tecnología ha sido hecha por el ser humano desde tiempos antiguos como herramienta para la reducción de tiempo y esfuerzo dedicado a tal o cual tarea pero también se ha demostrado que cambian la relación interhumana al individualizar los espacios públicos y hacer público lo privado. Así sucede con las redes sociales que modifican la relación entre los individuos, la interacción se virtualiza, haciendo el proceso a la inversa de lo que sucede con los medios de reproducción y almacenamiento musical: la persona que vive en el resguardo del propio hogar, es lanzada al exhibicionismo masivo a través de las redes sociales. Ya no hay pues, un contacto directo de comunicación convirtiéndose en parte de la estructura social y, siguiendo a Debord, esta es una estrategia de la industria mediática y un mecanismo de alienación del que no se facilita el escape. La realidad objetiva está presente en ambos lados, en tanto que la imagen es una continuación de la vida real. Cada noción así fijada

no tiene otro fondo que su paso a lo opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente:

El espectáculo, que es el desvanecimiento de la distinción entre el yo y el mundo por la destrucción del yo asediado por la presencia-ausencia del mundo, es también el desvanecimiento de la distinción entre lo verdadero y lo falso por represión de toda verdad vivida en beneficio de la *presencia real* de la falsedad que garantiza la organización de las apariencias.¹³⁰

Ante esta falsa apariencia de unificación bajo el dominio de la mediatización y la imitación de los grupos estereotipados, la existencia, en tanto que cúmulo de experiencias se ve reducida al sólo contemplar la pálida imagen de lo no vivido.

Llegado a este punto crítico, de artificios artísticos y relaciones humanas sintéticas, donde la psique del individuo se ve afectada por el control ejercido sobre éste, tanto en el trabajo como en el tiempo de esparcimiento, “la alternativa que se abre en la crisis es: o salir del arte, o cambiar su concepto”¹³¹. El continuo roce de tales características de la espectacularización convierte pues en un funcionamiento normal, sin embargo tales condiciones de vida “equivalen a una distorsión y mutilación del ser humano, por muy

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 174-175.

¹³¹ Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Akal, Madrid, 2006.p. 88.

modestamente que pueda uno definir las cualidades de un ser humano”¹³². Es así que se justifica y hace necesario un meta concepto que defina la maquillada situación normal suplantadora de la realidad: La existencia precaria en la enferma sociedad del espectáculo. El individuo habituado a la constante guerra por la supervivencia, vive inmerso en una gran agresividad cuya somatización se hace manifiesto en el arte. Es así que “la regresión de las masas consiste hoy, en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado”¹³³.

El *establishment* ha hecho pues, una expropiación del tiempo del ser humano en su totalidad: al utilizar el tiempo libre en actividades de ocio en actividades no reales. Desde mantener las relaciones sociales desde una computadora hasta el caminar enajenado con los oídos obstruidos herméticamente el individuo se automatiza no sólo en su caminar, sino su escuchar activo y consciente. El hecho de la búsqueda de simplificación que busca constantemente el ser humano conlleva a la elaboración sencilla de los objetos artísticos por medio de fórmulas preestablecidas, ya sea por búsqueda de supervivencia como por el hecho de una absurda banalidad y soberbia narcisista, deriva en malas prácticas de parte de oportunistas ya que por desgracia:

¹³² Marcuse, Herbert, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*, Alianza, Madrid, 1974, p. 103.

¹³³ Adorno, Theodor, Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1998, p. 89.

...los malos son los que hacen el número y que los virtuosos que sirven verdaderamente y lealmente a la música son mucho más raros de los que se sirven de ella para asentarse en la comodidad de una carrera¹³⁴.

La industria cultural adquiere material de desecho, lo *kitsch* pretendiendo ser algo que no es y que Adorno llama *Halbbildung*, cultura mediocre¹³⁵ que llena un vacío dejado por las Bellas Artes.

Una suerte de arte instantáneo que solo busca el impacto inmediato para desaparecer y ser superada en su inmediatez, cuya percepción tanto del artista como del público es orientado a nuevas particularidades. El artista percibe la realidad para plasmarla en partitura o un lienzo mientras que el público observa una realidad representada. La percepción funciona aprehendiendo rasgos generales, es decir una especie de límites dentro de la cual pueden moverse los detalles de lo percibido. Este ser consciente de lo experiencial es aniquilado en la repetición continua de las ideas y *motives* de la arquitectura musical; la imagen que proporciona entonces la música digital, tampoco varía. La búsqueda de lo inédito se vuelve imposible de esta forma ya que en tanto que imagen percibida elimina el objeto artístico que ésta representa. de ahí la exaeración de las formas...

¹³⁴ Stravinsky, Igor, *Poética Musical*, Gedisa, Madrid, 1953, p. 124.

¹³⁵ Término que definía el pseudoculto como elemento comparativo entre lo que puede ser considerado como auténtica creación cultural y lo que no es sino una mera mercancía coyuntural y de caducidad limitada.

La postmodernidad aparece como un gigantesco proceso de pérdida de sentido que ha llevado a la destrucción de la historia, referencia y finalidad. El diseño de los objetos artísticos con una justificación utilitaria, en coherencia con este marco de supervivencia del individuo, ha evolucionado a una razón pragmática, efectista, ecléctica y cínica que se consagrará como el gran significante de toda la época¹³⁶.

En las áreas de enseñanza-aprendizaje y la profesional de la música, sucede algo similar a lo que la existencia espectacularizada representa. Al respecto de los músicos nos dice Stockhausen:

La mayoría de los músicos que practican la música hoy en día están realizando una acción automática -inconscientemente- y han perdido el entusiasmo que tal vez tuvieron durante un breve lapso cuando eran muy jóvenes y estaban muy decididos con respecto a la música como profesión. Debemos construir nuevamente desde el principio, y una vez más debemos despertar ese entusiasmo original, o si no abandonar la música.¹³⁷

Es así que el carácter como mecanismo de defensa muestra la imposibilidad de la superación social de la neurosis, en tanto que para ello se necesita transformar la realidad.

¹³⁶ Alonso, Luis Enrique, *Las nuevas culturas del consumo*. En: *Pensar la publicidad*, abril 2007, vol. I, no. 2, pp. 13-32.

¹³⁷ Stockhausen, Karlheinz, *Carta abierta a quienes deseen ser músicos*. [En línea] Revista Kenos. [Consulta: 23 noviembre 2005] Disponible en <http://www.temakel.com/musicastockhausen.htm>

Lo extremo, lo abyecto, lo grotesco y lo monstruoso, son características de varios trabajos postmodernos, que a través de estas categorías, el artista muestra la vulnerabilidad de la condición humana, no solamente para recrearse en lo deforme y monstruoso, sino para instalarse en el reconocimiento de nuestros primarios impulsos tanáticos, de nuestra condición predatoria y autodestructiva. Así es que se observa la degeneración experiencial a la que se encuentra condenado el individuo, desde la situación de una estética musical sin mediaciones, de sabor metálico y en proceso de putrefacción, en tanto que esta es una reacción psicosomática manifiesta de una sociedad enferma, abúlica y fragmentaria que ha olvidado el poder que la música por sí misma emana.

CONCLUSIÓN

En la objeto artístico contemporáneo se expresa una y otra vez la fragmentación del hombre y su mundo, que está íntimamente ligado con la mecanización y especialización del mundo moderno, además del hecho de que las personas se ven obligadas a trabajar siendo una mínima parte de algo más grande que no puede comprender. La unidad teórica, representada por una razón absoluta, se fragmenta desde diferentes ángulos. Si a aquella totalidad le corresponde la certeza absoluta, en su estado fragmentario le corresponde la total incertidumbre.

En la postvanguardia lo meta artístico es una propuesta de que las cosas mundanas sean percibidas como se percibía antes a las obras artísticas exaltando siempre la categoría de lo original. Se renuncia pues, a la creación de lo elevado por medio de la imaginación y el esfuerzo humano, de lo virtuoso en tanto que conlleva una inversión de la totalidad de la existencia humana en participación del proceso artístico y musical.

La composición basada en el fragmento musical forja un desplazamiento hacia la cultura de masas y sus derivados, poniendo en entredicho los elementos de perduración del arte.

La fugacidad del arte manifiesta la propensión de alcanzar la exclusión de la memoria y de duración. La inclusión de los elementos industriales al ámbito artístico contribuye al fenómeno de estetización de lo utilitario. El elemento industrializado adquiere la categoría de artístico así como de lo original que busca de forma natural en tanto que objeto artístico. Es decir el hecho de usar un mingitorio, artículo de producción seriada como obra de arte implica, como ya se ha mencionado, un desafío. Sin embargo con la firma del autor, en este caso Duchamp, en el objeto le otorga esta suerte de autenticidad, de unicidad por encima del resto de los urinarios. Así lo histórico alcanza su muerte y siendo que en esta instantaneidad no es permisible la sensibilidad auténtica, sino solo la percepción de un simulacro de ésta. Por fortuna la obra de arte depende de sus valores formales y temáticos, no del gusto subjetivo del que admira.

En el pensamiento musical afloran nuevas dimensiones y direcciones durante la segunda mitad del siglo pasado. En este sentido, el artista postmoderno se encuentra en la misma situación de un filósofo: el texto que escribe, la obra que compone, no se rigen en lo fundamental por reglas ya establecidas, no pueden ser juzgadas según un canon valorativo, esto es, según categorías ya conocidas. De manera que el artista trabaja sin reglas, trabaja para establecer las reglas de lo que habrá llegado a ser. La negación progresiva de la representación se vuelve aquí sinónimo de la negación de las reglas establecidas por las anteriores obras de arte, que cada nueva obra ha de llevar a cabo de nuevo. Como ya se ha visto en búsqueda desesperada de tal novedad, se resaltan los elementos básicos para su creación: es decir que para llegar a su fruición, a un momento

hedonista a través del sonido puro, el medio se convierte en el objetivo, con lo cual el arte se pervierte¹³⁸ en su fetichización, es decir cuando el placer se obtiene a través de condiciones fuera de la música, en este caso, células rítmicas o sonido puro.

Es así que en la composición espiritual dentro del arte, se niegan las capacidades creativas e imaginativas del ser humano. Esto refleja el hecho de los diferentes usos de consciencia en el individuo. Sin embargo hay simetrías que la música y el compositor buscan de una u otra forma, ya sea de forma consciente o como una especie de acto fallido. De ahí que Boulez acuse a Schönberg y Stravinsky de neoclasicistas ya que mantenían presupuestos musicales tradicionales.

Tal radicalidad de pensamiento se muestra en su música que es de carácter extremadamente atonal pero que, de igual forma puede considerársele tradicional al usar la orquestación sinfónica. El punto es, que la música contemporánea a pesar de la libertad interpretativa que en sí misma otorga, a su vez solicita un intenso trabajo intelectual, de resistencia física y técnica. La compleja notación y la interpretación de ésta requieren de mucha preparación y condición física previa al momento de su presentación en la sala de concierto. Esto se consigue a base de un gran esfuerzo, disciplina y constante trabajo no sólo con las vacuas repeticiones de lo fácil y lo consumible. Si cada pieza es diferente cada

¹³⁸ Esta perversión se entiende en un sentido psicoanalista, es decir cuando el orgasmo se obtiene con otros objetos sexuales (homosexualidad, paidofilia, bestialidad, etc.) o por medio de otras zonas corporales (por ejemplo, coito anal); cuando el orgasmo se subordina imperiosamente a ciertas condiciones extrínsecas (fetichismo, travestismo, voyerismo y exhibicionismo, sadomasoquismo); éstas pueden incluso proporcionar por sí solas el placer sexual. LaPlanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 272.

ocasión que se ensaya, hablamos de que ninguna pieza está determinada en sí misma. Si esto es así, si la música ya posee su carácter de *happening* ¿por qué la necesidad de fragmentarla en sus partes con elementos externos a ella, cuando en si misma ya es irrepetible? Asimismo la tecnocratización de la sociedad genera ruptura en la relación en el proceso creativo de las artes. Aunado a ello la metodización del estudio de las artes, ha traído graves consecuencias que afectan esta esfera cultural. Ya las vanguardias históricas serían el antecedente de una mutación de lo artístico, al perseguir la negación de un orden establecido, es decir, generan una ruptura con técnicas tradicionales. En la música esto representa el abandono de lo tonal que abre nuevos caminos compositivos en busca de la originalidad. En Latinoamérica los elementos musicales europeos se añaden en la música creada a partir del sincretismo del ahora llamado nacionalismo, en donde la que se fusionan elementos indígenas. La intención de los compositores latinoamericanos no sólo se caracteriza por el uso de sonotipos musicales, sino por la temática de la ópera, ballet o poema sinfónico, recurriendo a leyendas indígenas o culturas aborígenes de América en búsqueda de hacer música propia, como parte de esa originalidad añorada.

La eterna repetición de lo mismo va forjando una apatía del ser humano monádico, en donde éste se separa de su entorno. Aquel término e imitación que las vanguardias rechazaban es retomado en la estética industrial cuando se mantienen los patrones de composición musical, una música como mimesis de sí misma. El individuo deja de serlo, en tanto que este concepto necesariamente exige que el ser humano debe tener una relación con el todo que la sociedad compone. Los aparatos protéticos, aquellos que nos atiborran

de más música de la que es posible escuchar en determinado momento, conforman una especie de gula musical.

Aquel que sólo se ocupa de los propios asuntos es por definición un Idiota. En la democracia griega se le llamaba a aquel que por carecer de recursos para dialogar y discutir con libertad sobre política en el ágora, se oponía entonces a lo común y no contribuía a la *polis*. En tanto que seres aislados, sitiados y pulverizados en la masa electrónica, bien pudiéramos pertenecer a esta definición. Y es que el engaño de una sociedad del espectáculo evita que el individuo encuentre su lugar en una masa administrada por poderes políticos y económicos. Entonces, el argumento a favor de la democratización del arte con el auge tecnológico es una falacia, la supuesta diversidad que ha ganado el arte postmoderno es insostenible fuera de aquel discurso a favor de la dispersión categorial del arte.

Esta idea es aplicada en una sociedad basada en la desigualdad de oportunidades que ofrece lo inalcanzable y donde la idea hobbesiana del estado natural del hombre, basado en la envidia y en el deseo de tener lo que el otro posee, es completamente coherente.

El problema del arte y de la misma música es superfluo, ante toda esta maraña que mantiene inerte al ser humano y que mantiene la dispersión de éste.

El arte se muestra como síntoma de una sociedad enferma. He ahí la veracidad de la teoría del arte de Adorno, en tanto que la manifestación artística refleja la espantosidad, fragmentariedad y obscuridad de la postmodernidad. Ciegos y sin memoria hemos

olvidado como sociedad, la solidaridad como condición humana, propia y por lo tanto del otro. De la misma forma en que sucede en una orquesta, la prioridad es el bien del conjunto común para la participación en el proceso musical. Momento en que se superan toda rencilla, rencor hacia otro, hacia el entorno. Todo tras un objetivo: la búsqueda de la excelencia en la creación musical en tanto que conjunto persiguiendo el mismo fin. Ahora, esta orquesta en tanto que masa, necesita una cabeza, un líder que la conduzca: el director. Depende de éste el carácter del sonido e interpretación que adquiera la obra musical, si no logra conciliar tales diferencias la orquesta sólo sonara. En caso contrario la orquesta hará gala de las grandes posibilidades y potencialidades que poseen para hacer matices y cuadrar lo escrito con los otros.

Me parece que a través de la crítica sería la forma en que se puede escapar a toda estandarización aniquiladora de la existencia como cúmulo de experiencias fácticas y reencontrarnos con la imaginación libre y creadora con un punto en común:

No se trata de conservar el pasado, sino de cumplir sus esperanzas. Hoy, sin embargo, el pasado se prolonga como destrucción del pasado. Si la cultura respetable fue hasta el siglo XIX un privilegio, pagado con mayores sufrimientos, por parte de los excluidos de ella, la fábrica higiénica se ha logrado en nuestro siglo mediante la fusión de todo lo cultural en el crisol gigantesco¹³⁹.

¹³⁹ Adorno, Theodor, Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1998, p. 55.

¿Cuál es el objeto de manifestar todo esto?, ¿Para que hacer está crítica? ¿La pertinencia de esta denuncia? Para evitar la suplantación de la realidad por el simulacro, porque es maravilloso, es una gran experiencia el formar parte de la creación del arte. Por mantener vigente la negación rotunda a renunciar a ello de hacer el intercambio de la verdad musical por la pálida e insípida sombra de ésta. Porque es bueno hacer extensible hasta donde sea posible esta posibilidad manteniendo la herida abierta y provocar el dolor que logre mantenernos despiertos ante la anestésica realidad virtual que se nos impone de manera tan sutil que, para aquel que no es consciente de ser un ser consciente pasa desapercibido en la inconmensurabilidad del mundo digitalizado.

Intuyo que, para alcanzar la categoría del ser-consciente-de-sí, debe procurarse una educación humanista que incluya lo estético para la formación de un individuo libre y no sólo obreros enajenados e idiotas para el servicio de unos cuantos. Con la educación sensible del hombre se complementa la parte racional con la espiritualidad, sólo así me parece que tendremos la posibilidad de emerger como seres humanos reconciliados con nuestro ser. Salir de este mundo espectacularizado es la prioridad ya que como dijo un amigo: La vida es breve y no es bueno alimentarse con basura.

* * * *

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor, *Filosofía de la Nueva Música*, Akal, Madrid, 2003.

-----, *Disonancias*, Akal, Madrid, 2006.

-----, *Escritos Musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006.

-----, *Teoría Estética*, Akal, Madrid, 2006.

-----, *Sobre la Música*, Paidós, Madrid, 2000

-----, *Sobre Walter Benjamin*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.

-----, Eisler, Hanns, *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1976

-----, Horkheimer, M., *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1998.

Alfaro Siqueiros, David, *A un joven pintor mexicano*, Empresas Editoriales, México, 1967.

Alonso, Luis Enrique, *Las nuevas culturas del consumo*. En: *Pensar la publicidad*, abril 2007, vol. I, no. 2, p. 13 – 32.

Arentz, Isabel, *América Latina en su música*, Siglo XXI, México, 1997.

Aristóteles, *La Política*, Espasa, Madrid, 1997.

Bell, Daniel, *Contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, México, 1976.

Benjamin, Walter, *La Obra del Arte en la Época de la Reproductibilidad Técnica*, Taurus, Madrid, 1991.

- Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.
- Boulez, Pierre, *Pasaporte al siglo XX*, [en línea] [consulta: 12 octubre 2008] Disponible en:
<http://www.franganillo.net/boulez1988.pdf>
- , *Puntos de referencia*, Gedisa, Madrid, 2001.
- Bozal, Valeriano et al; *Historia de la Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. Tomo II*. Visor, España, 1999.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.
- Cohn, Gabriel, *Grandes cientistas sociais*, Ática, São Paulo, 1994.
- Corona, Javier, *Theodor W. Adorno, Individuo y Autorreflexión crítica*, UGTO, Guanajuato, 2008.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2010.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, 2009.
- , *Obra Abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1962.
- Featherston, Mike, *Cultura de consumo e pós-modernismo*, Studio Nobel, São Paulo, 1995.
- Fischer, Ernst; *La necesidad del arte*, Península, Madrid, 1975.
- Fleming, William; *Arte, Música e Ideas*, Ed. McGraw Hill, México, 1989.
- Freud, Sigmund, *Psicología de las masas y análisis del yo*, Alianza, Madrid, 2000.
- , *El malestar en la cultura*, Folio, Barcelona, 2007.
- Fubini, Enrico, *Siglo XX: entre Música y Filosofía*. Universidad de Valencia, Valencia, 2004.
- , *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 1994.
- Glusberg, Jorge, *Moderno/Postmoderno*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1993.

Hadjinicolaou Nicos, *"Sobre la Ideología del Vanguardismo"*. En: *Arte-Sociedad-Ideología*, [en línea], México. No. 7, 1980, p. 39-57. [Consulta 23 Noviembre 2009]. Disponible en: [www.deartesy pasiones.com.ar/03/vanguardias artísticas/](http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/vanguardias_artisticas/).

Heidegger, Martin, *Ser y Tiempo*, FCE, México, 1997.

Hindemith, Paul, *A composer's world*, Harvard university press, Cambridge, 1952.

Huyssen, Andreas, *Después de la gran división*, Hidalgo, Buenos Aires, 2002.

Karólyi, Otto; *Introducción a la música del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2000.

Lanza, Andrea, *Historia de la Música, el siglo XX, 3ª parte*, CONACULTA, México, 1999.

LaPlanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

Le Bon, Gustave, *Psicología de las masas*, [En línea] [Consulta: 24 de abril de 2013]. Disponible en: <http://www.ultimoreducto.com/>

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 1990.

Marcuse, Herbert, *La agresividad en la sociedad industrial avanzada*, Alianza, Madrid, 1974.

-----, *Eros y civilización*, Sarpe, Madrid, 1986.

Marinetti, Filippo; *Manifiesto Futurista*, 1909. [En línea] [Consulta: 13 enero 2006]. Disponible en: <http://usuarios.advance.com.ar/pfernando/DocslglCont/Marinetti-manifiesto.htm>

Martin-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, México, 1991.

Martel, Frédéric, *Cultura mainstream*, Taurus, Madrid, 2011.

Marx, Carlos, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Grijalbo, México, 1968.

Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia, s/e, s/f*.

Paravonian, Rob, *Pachelbel Rant*, 2006. [en línea] [Consulta: 6 de julio 2011]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=JdxkVQy7QLM>

Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical, vol. XXIII, No. 91, julio-septiembre, 2004.

Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por sí mismo*, Ediciones Era, México, 1989.

Rowell, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa, España, 1996.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1976.

Subirats, Eduardo, *Linterna mágica*, Siruela, Madrid, 1997.

-----, *El final de las vanguardias*, Anthropos, Barcelona, 1989

Schopenhauer, Arthur; *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México, 1993.

-----; *El amor y otras pasiones*, Diana, México, 2001.

Silbermann, Alphons, *Estructura social de la música*, Taurus, España, 1961.

Stockhausen, Karlheinz, *Propagaciones de la música electrónica*, [en línea]. Revista Kenos. [Consulta: 23 noviembre 2005] Disponible en: <http://www.temakel.com/musicastockhausen.htm>

-----, *Carta abierta a quienes deseen ser músicos*, [en línea] Revista Kenos. [Consulta: 23 noviembre 2005] Disponible en <http://www.temakel.com/musicastockhausen.htm>

Stravinsky, Igor, *Poética Musical*, Gedisa, Madrid, 1953.

Valdivia, Benjamín, et al, *La muerte de Venus*, Azafrán y Cinabrio, Guanajuato, 2004.

-----, *Los objetos meta-artísticos*, Azafrán y Cinabrio, Guanajuato, 2007.

Valls Gorina, Manuel, *Aproximación a la música*, Salvat, México, 1970.

Weber, William, *La gran transformación en el gusto musical*, FCE, Buenos Aires, 2011.

Yúdice, George, *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Gedisa, Barcelona, 2007.

ANEXO I

GLOSARIO DE TERMINOS MUSICALES

Acorde - Sonido conjunto de tres o más notas (el de dos notas es llamado intervalo). Su uso y combinación se estudian en la armonía.

Armadura - Sostenidos o bemoles colocados en el pentagrama inmediatamente después de la clave. Indican la tonalidad en que está escrito el fragmento.

Armonía - sonido simultáneo de dos o más notas. También se llama armonía a la parte de la teoría musical que estudia su construcción.

Anacruza - Palabra derivada del griego con que se denomina la nota o notas débiles que preceden al primer acento o tiempo fuerte de la melodía.

Atonal - esta palabra define la música compuesta sin tonalidad ni orden sistemático (la música dodecafónica no es atonal, pues se rige por unas normas establecidas). Aunque el atonalismo se desarrolló en el siglo XX, tiene su origen en algunas composiciones ocasionales del Romanticismo.

Clásico - este adjetivo tiene varios significados. Normalmente se refiere al período musical comprendido entre los años 1740 y 1800 (aproximadamente) llamado "Clasicismo", cuyos principales compositores fueron los austríacos Haydn, Mozart y Beethoven (aunque a Beethoven se le considera, en realidad, el padre del Romanticismo, que es el período musical inmediatamente posterior al Clasicismo). También se denomina "clásica", por extensión, a toda la música que no es moderna, a la que se denomina "Música Clásica" o "Música culta".

Clave - Signo que se coloca al principio de la pauta musical y da nombre y situación de registro a las notas según el lugar que ocupa en las líneas del pentagrama. Existen tres claves: la de Sol (tesitura aguda), la de Do (tesitura media) y la de Fa (tesitura grave).

Compás - Medida que se toma como unidad para dividir una obra musical en fragmentos de igual duración. En la partitura, cada una de estas partes se separa de la siguiente con una barra vertical denominada línea divisoria. Compases más comunes:



Concreta, Música - La construida a partir de sonidos, elegidos al azar que, a continuación, son modificados y arreglados con aparatos eléctricos, por lo cual sólo existe en forma de grabación.

Corchea - Figura de nota cuya duración equivale a un octavo de redonda.

Diatónica, Escala.- La formada por siete notas (se considera que la octava es la misma que la primera).

Diatónico.- Sistema tonal que pone en juego únicamente las siete notas de la escala. Sistema de escala compuesto de dos tetracordios.

Disonancia.- Combinación de sonidos simultáneos no consonantes, es decir, que su resonancia no satisface el oído.

Dodecafonismo - Sistema de composición basada en la división de la escala de doce semitonos iguales. En lo que respecta a la melodía, armonía y contrapunto, rechaza las bases admitidas por el sistema tonal tradicional y las sustituye por nuevas convenciones.

Electrónica, Música.- La constituida por sonidos producidos y tratados por procedimientos electroacústicos, a diferencia de la música concreta que, en teoría, consiste en el tratamiento y grabación de sonidos ya existentes.

Escala - Sucesión de los sonidos de un modo o de una tonalidad.

Frase Musical - Ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones.

Fusa - Figura equivalente a media semicorchea o a 1/32 de redonda. Es una de las figuras de valor más corto.

Intervalo - Distancia entre dos sonidos en función de su altura.

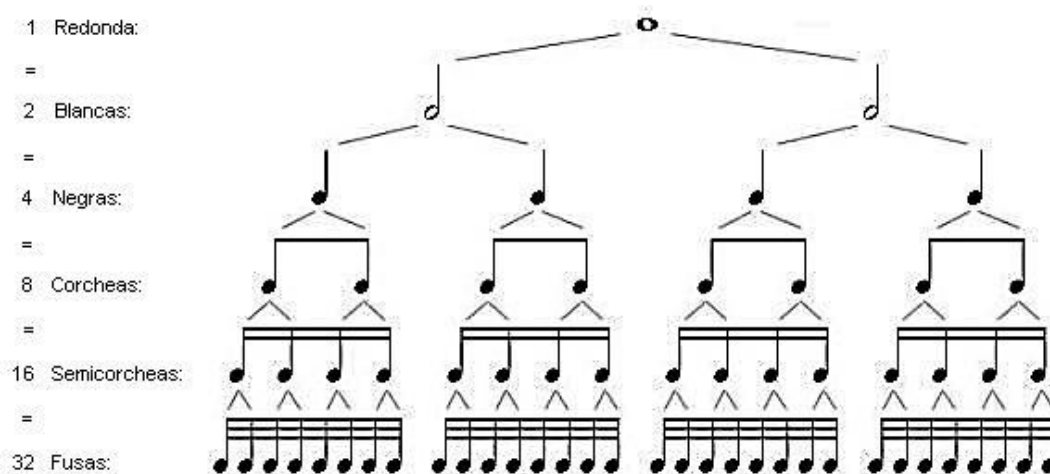
Melodía - Emisión de sonidos sucesivos que forman motivos, períodos y frases. También se llama *melodía* al canto producido por una sola voz (monodia).

Movimiento - Grado de velocidad que se imprime en la ejecución de una obra. Se indica con palabras como *adagio*, *lento*, *allegro*, etc. Este término también designa cada una de las partes completas de una *sonata*, *sinfonía*, *concierto*, etc.

Partitura – obra que contiene la notación impresa o manuscrita de obras musicales en pentagramas, tablaturas o cualquier otro procedimiento gráfico. Se llama *sistema* a uno o varios pentagramas unidos con un trazo vertical que indica simultaneidad entre los instrumentos.

Pentagrama – Serie de cinco líneas horizontales paralelas utilizadas para distinguir claramente las alturas; lo grave o agudo del registro se determina al principio de cada pentagrama con las claves (existen siete claves); pueden escribirse todas las alturas audibles útiles a la música gracias al aumento de líneas adicionales superiores o inferiores. O por medio de símbolos de octavación; la lectura de lo grave a lo agudo se hace de abajo hacia arriba; un grupo organizado de pentagramas, unidos por ambos extremos por barras verticales se llama *sistema*.

Redonda – Figura de nota musical que representa la unidad de tiempo en la notación tradicional. Equivale a dos blancas, cuatro negras u ocho corcheas. Su duración es igual a un compás de cuatro tiempos.



Ritmo – Vinculado con el tiempo, el movimiento, la velocidad, el ritmo musical es resultado de la organización de las duraciones, los timbres o los acentos sucesivos de una frase musical, formadas por alturas determinadas o no; una simple pulsación de duraciones sucesivas regulares, cuando no tiene ni acentuación, ni timbres diferentes aún no se considera ritmo; cuando uno solo de sus elementos varía (duración, timbre o acento), entonces se considera ritmo.

Ruido - Sonido no musical que físicamente se caracteriza por una vibración no periódica. En el siglo XX se ha empezado a utilizar en determinado tipo de composiciones musicales.

Semicorchea - Figura equivalente a la mitad de una corchea o a 1/16 de una redonda.

Semifusa - Figura equivalente a la mitad de una fusa o a 1/64 de una redonda. Prácticamente es la figura de valor más breve que existe.

Serial, Música - Método de composición que consiste en establecer un plan o serie que rige todos los aspectos de la música (tono, ritmo, etc.).

Silencios – Grupo de signos gráficos que indican la interrupción del sonido en una obra musical; a cada figura de nota le corresponde un signo específico de silencio.

Históricamente la notación de los silencios se deriva de barras verticales de diferentes tamaños.

Tempo - Movimiento o velocidad a la que se ejecuta una obra; los principales tempos (tiempos o *tempi*) son, del más lento al más rápido: largo, larghetto, adagio, andante, moderato, allegro, presto; el tempo también puede indicarse por medio de un valor metonímico que indica la velocidad de la pulsación correspondiente a cada tiempo del compás; salvo indicación contraria, el tempo siempre es relativo y más o menos fluctuante, dependiendo del gusto o elección del intérprete.

Timbre - Sonido característico de cada uno de los instrumentos musicales.