

¿Una crisis de la estética musical?

por Luis de Pablo

Para Ernesto Wuthenow

Más que preguntándose sobre una posible crisis estética de la música actual, se podría comenzar el presente trabajo reflexionando sobre si tal pregunta es hoy lícita o por lo menos útil. En realidad, proceder como digo supondría ya una actitud frente a la estética, si no una actitud estética sin más. Con ello se quisiera dar a entender que el problema de una estética pudiera ser secundario y que, en realidad, lo que importa es proseguir una actividad de creación cuyas generalidades o puntos comunes nos interesan, al menos de momento, posiblemente por desconfianza hacia toda elaboración general, a toda doctrina no basada estrictamente en una práctica, aleccionados (¡ojalá lo estuviéramos!) por los horrores a los que los excesos apriorísticos nos han conducido con harta frecuencia.

Sin embargo, a nada que examinemos lo dicho más arriba, nos daremos cuenta de que tal actitud es esencialmente transitoria —aunque ¿cuál no lo es?—: escamotea el problema, esquivando su planteamiento, dejándolo “para mañana”, un mañana que empieza también a ser necesario considerar como asunto nuestro. Por ello me parece que, pese a la reserva general que el tema provoca en mí, será bueno examinarlo un poco más de cerca, no tanto para sacar conclusiones definitivas, cuanto para no perder de vista un extremo de la música actual que parece importante tener siempre presente, aunque hoy por hoy sólo sea para negarlo o relegarlo.

Yo no puedo enfocar una estética de la música sino como suerte de parte general en la que un código de valores, reputados por quienes los defienden como objetivos, estructure las obras de un determinado período histórico. Una vez establecidos aquéllos, las obras serán “buenas” o “malas”, estarán logradas o no por referencia a ese patrón de base.

Soy perfectamente consciente de dos cosas:

1. de que el esquema anterior puede parecer simplista, aunque a mi juicio no lo sea;

2. de que toda creación humana se hace desde una afirmación vital y que cuando ésta se plasma en una obra necesita siempre de una selección de materiales, lo que a su vez supone un código de valores. En este sentido se puede decir que *toda* obra viva presupone una estética.

Sin embargo, una vez dicho esto, hay que añadir apresuradamente que existe una gran diferencia entre encontrar y aplicar las propias reglas e intentar dogmatizar, convirtiendo en absolutos los procedimientos utilizados por otros compositores del pasado, sea éste remoto o inmediato.

Todo parece indicar que nos hallamos en un momento en el cual somos particularmente conscientes de que estética y creación son hechos insepara-

bles, aunque subordinados el primero al segundo. No hay creación sin una estética, pero en nombre de "otra" estética no se puede juzgar "nuestra" creación. Dicho de otro modo: la estética se ha particularizado, ha explotado en tantos fragmentos como obras se producen y sería contraproducente, o por lo menos inútil, elaborar reglas para la creación futura a partir de lo hecho hasta el día.

Compréndaseme bien: lo anterior no quiere decir que las experiencias musicales realizadas hasta hoy sean letra muerta para el creador actual, sino que éste ha de encontrar *su* necesidad y no la de quienes ya crearon, so pena de hacer una obra epigonal. Desde este ángulo el "nada ha ocurrido aún" de Kafka es perfectamente cierto, ya que nuestra experiencia no puede ser sustituida por la de los otros: hemos de vivir la parcela de vida que nos ha tocado en suerte y si así no lo hacemos, nos condenamos a una pura presencia inútil y hasta perjudicial.

Las obras anteriores tienen un irremplazable valor de magisterio, capaz de dotar a la conciencia presente de toda su agudeza y poder de penetración y otorgando a quien las conozca eso que se llama —a falta de cosa mejor— "oficio", así como evitando inútiles repeticiones, tantas veces producto de la ignorancia. Pero este nivel, se observará, corresponde sólo a la esfera del aprendizaje (hablo de "esfera" y no de "período", ya que se aprende siempre) y no a la de creación, por más que en el hombre todo esté unido, comunicado y haya siempre ecos imprevistos de unas cosas sobre otras. Incluso diría que, al menos en lo que a mí respecta, conozco pocos estimulantes más poderosos para el autoencuentro que el conocimiento retrospectivo de lo que ha sido mi arte. Pero, insisto, eso no hace sino subrayar la necesidad de crear nuestra propia obra, a través del proceso que Boulez ha intentado definir como "lo imprevisible convirtiéndose en necesidad". Para ese "imprevisible" sobran las reglas que no nazcan de él mismo, aunque éstas puedan estar influidas por cuantos estímulos externos se quiera.

Cabría ahora preguntarse sobre el por qué de lo dicho. Porque en otras épocas una declaración de principios musicales iba seguida de una pléyade de obras que no sólo la justificaban, sino que la prolongaban durante un tiempo razonable. Pienso en Philippe de Vitry, en Zarlino, en el drama musical, en Rameau, en Rousseau, en los credos nacionalistas, etc. . . .

En nuestro inmediato pasado, incluso, ha habido quien se ha comportado con la misma mentalidad frente a sus descubrimientos (¿no se nos cuenta que Schoenberg comunicó a Josef Rufer su descubrimiento de la técnica dodecafónica diciéndole que había encontrado algo capaz de asegurar el predominio de la música alemana durante "otros" doscientos años? El dodecafonismo, sin embargo, es, desde hace tiempo, pasado, glorioso e insustituible, si se quiere, pero pasado al fin).

La realidad es que la música no es excepción respecto de la progresiva aceleración del tiempo histórico. La única posibilidad de encontrar una "necesidad" válida —por seguir empleando la terminología de Boulez, citada

antes— es la de sumergirse en el presente *en profundidad* y con un conocimiento lo más exhaustivo posible de las fuerzas que lo han motivado. Lo que equivale a decir que nos queda la “revolución permanente” como única vía posible.

Hay sin embargo un hecho que se presta a reflexión. Cuando un cierto tiempo pase, es seguro que la multiforme apariencia de la música actual será susceptible de reducción a unas pocas corrientes, relativamente próximas entre sí, por no decir profundamente unitarias. Lo que hoy parece antagónico y contradictorio se ha de comprender andando el tiempo como manifestaciones diversas de un mismo espíritu (no creo necesario entrar a demostrar la anterior aseveración: si de algo sirve la historia es para enseñar a quien quiera a aprender las lecciones de esta especie). Y no es extraño: el “humus” que sirvió de substrato a la creación ha sido el mismo para todos los artistas de una misma circunstancia histórica —estoy hablando de los artistas que realmente lo fueron, naturalmente—; cuando el tiempo pasa, la atención puede captar al mismo tiempo el producto creado y su motivo: siendo éste similar en todos, si está más cerca de percibir una unidad, o por decirlo de otro modo, se contempla una realidad con más elementos de juicio para comprenderla.

Si esto es así —y yo al menos tal creo— ¿por qué no aventurar la posibilidad de establecer una parte general de la creación que esté detrás de la praxis, arriesgándose a señalar las líneas de fuerza conductoras de un determinado momento? Efectivamente, en el plano de la especulación tal cosa parece posible y hasta necesaria. Pero . . .

Sí. Hay, creo, un reparo serio. Y el reparo consiste en confundir el plano de la creación con el de su análisis. Quien detenta el poder de creación —no postulo ningún privilegio para una élite de escogidos: no olvidemos que la medicina actual insiste sobre el hecho de que el poder de creación es una nota necesaria a la “normalidad” del hombre: de aquí su juicio negativo sobre nuestra sociedad y el que se hable de la educación como de la principal responsable de nuestras neurosis—; quien detenta el poder de creación, hoy por hoy al menos, repito, sería el único capaz de bucear en esas líneas de fuerza que engloban manifestaciones aparentemente contradictorias. A la vista de la aceleración del proceso de cambio, el análisis, efectuado por alguien no creador, llegaría siempre tarde, o sea, sería siempre inútil como guía para el presente —no como conocimiento del pasado—. Podría decirse incluso que el momento de la creación de una obra y por ende de su afirmación sobre un credo, coincide hoy con el de la necesidad de su transformación, o sea que la existencia de una obra supone la aceptación de su irrepetibilidad, de su valor de caso único, de su imposibilidad de generalización. (Importante: al hablar así no me refiero a la obra en relación con la conciencia perceptora que no crea, con “los demás”: aquí sí que una obra podría “generalizarse”, al ser habitable y habitada para y por los otros: pienso más bien en el sentido que la obra creada tiene para el que la crea

y en la agudísima consciencia de que así como el tiempo es irrepetible, al menos por ahora, y cada instante también, así la obra musical es un producto cuya necesidad reside en parte en su calidad de "unicidad"). Hablar desde esta óptica del "envejecimiento de la nueva música" (Theodor W. Adorno) es, creo, frivolidad. No hay envejecimiento para la obra lograda, que se convierte en un punto de combustión en el que la llama siempre ha de brotar; sí que desaparece —no envejece— el cúmulo de fuerzas que la motivan, haciendo redundantes a los futuros partos producto de iguales padres. Aunque una obra musical tiene muchos padres y madres, aparte de quien la escribe... Hay, pues, una parte general que sostiene a toda la creación de un determinado momento histórico. La velocidad, relativamente escasa, del proceso en que ese momento se desarrollaba, permitió en ciertas épocas la elaboración correlativa de una estética paralela a la creación. Hoy la velocidad se está acelerando progresivamente, haciendo a ese paralelismo particularmente árido, por no decir imposible, si lo que pretendemos es establecer una estética en el mismo sentido que tuvo el pasado. Pero ¿no hay otras posibilidades?

He hablado en otra ocasión ("Aproximación a una estética de la música contemporánea", Madrid, Ciencia Nueva, 1968. Se trata de la ampliación de una serie de conferencias dadas por mí en Madrid en 1965 para inaugurar las actividades de ALEA) de la "estética de lo mudable", o sea, de una generalización de la conciencia del cambio. El hombre está solo frente a su necesaria afirmación respecto de las cosas, pero esta afirmación debe venir temperada por la conciencia de su limitación, o por mejor decir, por la conciencia de la provisionalidad de la misma.

Entiéndaseme: no predico ningún ejercicio de humildad, en el que el creador entone un "mea culpa", que forzosamente suponga una veneración alienante implícita hacia otro credo, supuestamente intangible, sea éste cual fuere. Si se reconoce el hecho de la provisionalidad o el cambio, ha de ser para que todos lo hagan. De lo contrario la misma entraña de la evolución se vería traicionada —lo que en la realidad tantas veces ocurre. Pero si el hombre se apoya sobre la provisionalidad de su afirmación, no le queda otro camino *positivo* que la postura omnicompreensiva: lo que suponga un enriquecimiento humano deberá ser aceptado y respetado; lo que coarte su expansión será rechazable (naturalmente, todo ello deberá ser pasado por el severo tamiz de la praxis).

Así, todas las formas de expresión musical que el hombre ha encontrado, debieran ser igualmente asumidas por todos los hombres que a la música se dediquen, provocando lo que otras veces he llamado un "gigantesco acto amoroso", del que luego esperar resultados, a sabiendas de que muchos de ellos nos han de parecer monstruosos, con razón o sin ella.

A la vista de lo dicho, quizá podría decirse que la estética musical no está en crisis, sino más bien ha cambiado de sentido para residir no tanto en una nomenclatura de procedimientos, cuanto en una postura que intenta como

puede interpretar una realidad: la nuestra, en un plano general previo a la redacción de la obra concreta.

Una vez más, he de decir que soy consciente de que para realizar esta esta especie de gran fecundación de forma no agresiva (esto es, sin que culturas cuyos medios para imponerse —no su calidad intrínseca— no tengan la fuerza de los nuestros, pudieran perecer en la refriega; más claro: para no caer en un colonialismo cultural), sería necesario cambiar *toda* la política cultural. No tengamos miedo de decirlo: esa es una tarea que debiera realizar el creador, el hombre creador —me remito a lo dicho más arriba sobre el particular—, frente a quienes no vean o no quieran ver el problema. De ahí a reivindicar el poder para quien crea (una vez que el poder hubiera sido despojado de la capa negativa que hoy siempre o casi siempre tiene: quizá un poder colectivo, intercomunicado e intercomunicante, un poder “disuelto” en una sociedad “flexible”, fuera la solución . . .) hay un paso. ¿Un mundo regido por artistas? Puede que no tanto, pero sí un mundo en el que la dimensión creadora del hombre (no sólo la artística) estuviera mucho más presente y en el que el arte cumpliera una función, una verdadera función aglutinante. Ya sé que la idea no es nueva, aunque sí creo que lo es el sentido que aquí tiene y el enfoque que de ella se dá. Y además: ¿a qué tanta coquetería sobre la novedad de las ideas? No tanto ideas nuevas como ideas vivas es lo que importa. Y termino con este trabajo —que no con el tema, ni con las infinitas sugerencias que pudiera seguir provocando— citando tres proposiciones de Velimir Jlebnikov, escritas entre 1914 y 1922. La primera: “Qué vale más, ¿un lenguaje universal, o una universal carnicería?”. La segunda: “El porvenir se aleja de la pereza”. La tercera: “Hagamos el cambio de los géneros de trabajo por medio de los latidos del corazón. Calcúlese cada trabajo por el número de latidos, unidad monetaria del futuro, de la que todos los vivientes son igualmente ricos”. Y añado una idea de Max Planck, quien dijo poco antes de morir que lo más imperdonable de nuestra época —imperdonable por culpable de todas las catástrofes— es la falta de imaginación para prefigurar nuestro presente en vistas a un futuro.