

Realidad de la conciencia y realidad para la conciencia *aspectos políticos de la música*

por Mathias Spahlinger
[Traducción: Alberto C. Bernal]

Tesis

La particularidad del tema "música y política" presupone la generalidad del concepto de "mundo"; parece, pues, que existe un consenso en aquello de que la música es portadora de significado, que depende de y alude a algo fuera de sí misma: al mundo o a la contemplación de éste.

La propia conjunción "y" del tema "música y política" apunta hacia una mediación dialéctica entre ambas esferas, no tratándose ya ni de un "y" ni de un "o", sino más bien apelando a un pensamiento "más allá de la alternativa conjunción/disyunción"¹.

La música depende del mundo (de condicionantes materiales, de la praxis cotidiana, economía) y de la política; por él es determinada y de él (consciente o inconscientemente) realiza un reflejo; es, como imagen (política) del mundo, más o menos descifrable; produce imágenes sobre el mundo o actúa conjuntamente sobre ellas (ya sea de forma deliberada o indeliberada). Si la música, en forma de imagen del mundo, actúa sobre la praxis política, entonces el mundo depende también de la música.

Los intentos de designar cómo se comportan arte y política se extienden hasta aquellos extremos aparentemente excluyentes e incompatibles entre sí: desde la completa y unilateral dependencia de su carácter ideológico o funcional, hasta la conjura de su autonomía, de su capacidad cognitiva.

Así, por una parte, Mao Tse-Tun: "un arte acerca de la voluntad artística, un arte que esté por encima de las clases sociales, que sea independiente de la política, no existe en la realidad. La literatura y el arte proletarios constituyen una parte de toda la causa revolucionaria del proletariado o, como dijo Lenin, "ruedecitas y tornillitos" del mecanismo total de la revolución"². O, por otra parte, Oscar Wilde, para el que "la inclinación ética del artista era un imperdonable manierismo estilístico"³: "todo arte carece completamente de finalidad o propósito"⁴.

Incluso la mera herramienta funcional es interpretable como clave de su uso social, de la conciencia social; la conciencia, "producto social inicial", incluso la crítica ideológica como ideología (según marx, "credencial socialmente necesaria"), es consciencia.

Incluso el afuncional collar de perlas transmite -a través de su "deliberada carencia de funcionalidad"⁵ -relaciones de causa-efecto y una finalidad interna, que es en realidad "la sombra de la funcionalidad externa"⁶, de una mentalidad también presente en la propia producción del cristal.

La frase de Eisler: "quien solamente entiende un poco de música, no entiende tampoco nada de ello", habría que complementarla diciendo: el que solamente entiende la música políticamente, tampoco entiende nada de política. Pues tanto como la exterioridad de la interioridad de la música, la institucionalización de la vida de los sentimientos, la predeterminación de la música conforme a propósitos ideológicos, la cuestión de "a quién sirve", en una palabra: su función; tanto como ello, es también la interioridad de la exterioridad, la sedimentación y transformación de lo cotidiano, la desfiguración de lo cercano en procedimiento compositivo o criterios estéticos: una cuestión política de primer orden.

"Los momentos ideológicos abarcan hasta la propia conformación estética de la cosa misma"⁷.

Además de la función de la música y su conformación interna son de gran importancia al menos otros dos aspectos, en este caso no ya por su pertenencia "a la cosa misma", a su modo de conformación o a su poética, sino sobre todo "como momentos ideológicos" que se extienden hacia ella: por una parte, los medios y las formas de producción -que, por vez primera con la música contemporánea, se han constituido en objeto de decisiones compositivas, entrando también por vez primera a modo de intentos de señalar las implicaciones políticas de la música instrumental-; y, por otra parte, aquello que puede llamarse siempre en música "contenido" o temática, y que -a diferencia de las formas de producción- es concebido en los últimos tiempos -desde el concepto de lo "puramente musical" de Hanslick- como ajeno a la cosa misma.

Sean citados a continuación estos cuatro aspectos -ya que no mantienen ninguna jerarquía los unos con los otros, están enumerados, por así decirlo, de fuera hacia adentro-:

- función
- forma de producción
- “contenido”, temática
- modo de conformación, poética, estilo

Todos ellos (en proporciones diversas según la obra) están en contacto los unos con los otros. No son separables, pero deben ser observados separadamente.

Función

Es preciso diferenciar histórica y socio o etnomusicológicamente, o también funcionalmente, dentro de una misma sociedad, entre:

a) Una música, que puede ser descrita únicamente como puesta en escena ligada al rito y a la danza -como música de culto (mesopotamia), como cosmología sonora (bali) o componente inseparable del texto (canto poético de la antigua grecia)- y solamente en relación a una unidad superior que la determina como función social.

y b) Una música que alberga una función como tal, no solo una en concreto, sino pudiendo también ser varias. Como subraya Aristóteles: educación, catársis, escuela (en el sentido de libertad, entretenimiento, distensión, recreo); o, en sentido moderno: música sacra, marchas militares, himnos nacionales, música de baile, *muzak* (música en el establo o en el lugar de trabajo).

En ambos casos, parece desprenderse que la función (por ejemplo, la necesidad de hacer comprender un texto) determina la cosa; pero “la cosa no se crea en su fin, sino en su realización⁸”; ambos alzan el arte hacia la conciencia. “aquí es el medio tan fin, como el fin medio⁹”.

La función social exige, por ejemplo, de la música de danza barroca, un compás inmutable y una periodicidad. pero no solamente ya en las danzas estilizadas de las suites o sonatas, sino mismamente ya en los primeros minuetos de Lully, pueden encontrarse diversas irregularidades; se puede, por lo tanto, suponer, que el arte funcional -si es que merece este nombre- ya es de por sí arte en su relación con su respectiva función: concretamente, arte autorreflexivo.

-tal autoreflexión, no obstante, no nace de su finalidad; en la medida en que aquella es capaz de prescindir de ésta, adquiere una “presencia propia y segrega libertad”, colocando ambas en relación a su finalidad, y aportando, como música, un sinnúmero de características que estarían en común con la música proveniente de otra funcionalidad o sin una funcionalidad evidente.

Según lo cuál, no estaría descrita lo suficiente una marcha beethoveniana, si solamente se comentase a la luz de su función, los distintos metros, su carácter marcial, su instrumentación, etc., pues mucho mucho más cerca del papel de la función en la “cosa misma” estaría el análisis de las características estilísticas generales -trabajo motivico, armonía, periodicidad, etc.- y su caracterización específica.

Formas de producción

Aquel que no quiera corresponder críticamente a una función convencional de la música, se adhiere en gran medida a una forma de producción y de consumo tradicional. Su objeto -el producto-, su composición, reclaman una forma determinada de consumo, siendo el desagüe y la producción de determinados caracteres sociales, de un determinado estado de la conciencia de productores y consumidores, produciendo y reproduciendo estados sociales junto con sus hipótesis y apologías. El "si y cómo" los condicionantes sociales del arte pueden ser reflejados en éste, decide sobre la estética de la ilusión, sobre la reflexión de lo estético sobre sí mismo.

Solamente se toma conciencia del objeto, en la medida en que tal conciencia es a la vez consciente de sí misma y de lo de enfrente. La conciencia de “cómo está configurado lo percibido”, y “cómo es configurado por la conciencia” -cómo la conciencia configura y está configurada-, nace a partir del diálogo, de la relación con la otra conciencia.

Lo anterior está determinado en la música contemporánea europea por la división jerárquica del trabajo entre compositor, intérprete (director o instrumentista) y oyente. Tal división determina, junto con los correspondientes medios de producción (instituciones, instrumentos tradicionales y su técnica, escritura musical, etc.), el pensamiento musical. Exige la individualización del trabajo creativo, en lugar de su socialización (así debería, por ejemplo, desarrollarse la composición colectiva contra el sentido implícito de la escritura musical). Abrió una mayor distancia entre la élite y la base (a la vez una separación más radical entre la élite y las convenciones) y aceleró el desarrollo histórico-estilístico.

En un caso extremo, la división del trabajo viene a suponer un acto de inhabilitación (y no solo del oyente). Incluso en el propio el instrumentista se impone de forma violenta la incompreensión –léase, en una partitura romántica, la parte del tercer trombón, a partir de la cuál, de ninguna manera podría ser deducido o juzgado el todo-.

La reproducción de la música está, como la producción material, de tal manera organizada, que, aquello que es fraguado por “los de la élite” –que para “aquellos de abajo” podría perfectamente permanecer ininteligible y sin necesitar para nada del consenso- pueda ser realizado.

“Contenido”, temática

Aquí debería diferenciarse entre la música no-autónoma y la música autónoma. En el primer caso no se deberá considerar unilateralmente como “relativo al contenido” ningún texto, acción, programa, etc., que no presenten ningún aditivo externo a lo “puramente musical”. La música actúa de forma interpretativa y es interpretable; el hecho de que pueda designarse exactamente como tan independiente (aunque sean sentimientos precisos) no está debilitado a través de ello, como para que se presente de otra forma (pero así precisamente determinada) en contextos cambiantes (como por ejemplo, a través de los cambios de texto).

Todo aspecto externo o interno del arte puede convertirse en contenido de música autónoma, siempre y cuando tal aspecto quede externamente a la música, sin llegar a convertirse en el propio procedimiento musical.

El aura de los instrumentos; lo que conllevan (por tradición) plantillas prominentes, géneros y formas; alusiones a estilos y sociolectos (con una intención folclorista-colorista, folclorista-colonialista, o bien sublime, de ayudar a que los oprimidos sean oídos); procedimientos, cuya asociación de su función es transportada con ellos; emblemas abiertos o enmascarados de cualquier color político; reminiscencias de la música que hayan engordado un determinado significado a través de su utilización en contextos determinados (“semantización secundaria”¹⁰) –todo esto puede convertirse en contenido de la música autónoma. No postramente el material –en un sentido rural, no en un sentido significación sedimentada-: ciertas formas de ilustración, como por ejemplo la ilustración de lo mecánico en Honegger y Mossolow, que no está sujeta a procedimientos de composición de tempos; o el material concretístico de Lachenmann, que no puede ni debe elevarse del procedimiento, pues ha sido escogido cuidadosamente como un material musical no definido previamente.

Conformación

poética y estilo como aspecto político

Quizá únicamente se pregunta el arte por aquello de “qué es bonito o qué es feo”; sin embargo, lo que a una sociedad le vale como lo uno o como lo otro, no es políticamente indiferente.

“El contenido de la música son formas sonantes en movimiento”¹¹. Esta frase de Hanslick apunta, en la medida en que eleva formas a contenido, hacia aquello que el arte ya siempre ha sido: autorreflexivo. El mensaje disuelve su carácter de “medio enfocado a un fin” en su relación con la circunstancia comunicada, dirigiendo la atención hacia la conformación y la índole del acto de comunicación. Lo que es dicho se empequeñece en relación a cómo es dicho y pensado, se hace significativo el hecho de que pensar y hablar pasan a ser objetos en sí mismo.

Las formas de pensamiento y sentimiento tratadas en la música son análogas o las mismas de las que se vanagloria.

Estado anímico, sentimiento, formas de movimiento, energía, gestualidad, articulación, entonación del lenguaje de los sentimientos y del “desbordamiento del corazón”¹², la relación de las partes respecto al todo y

la cuestión de si existen en absoluto unidades fijas o indivisibles, órdenes jerárquicos, sintácticos y paratácticos o regulaciones estrictas, la relación con el tiempo, con la teleología y la lógica consecuente como aspecto constructivo; todos ellos son indicadores de lo político en la música, pero no independientes de un estilo determinado. La música no es de por sí universal. Lo “global para todos” es dicho solamente en un sociolecto especial.

Por lo tanto, tampoco aparece por sí misma la verdad política de la música. No en forma de sociolecto categóricamente intacto, que simule el íntimo olor a estercolero de una forma tan madura técnicamente como el abono químico del que precisamente vive. En la medida en que es auténtica, es cada música al mismo tiempo negativa con respecto a sí misma, aunque sea al reflejarse en sí misma, al ser una negación concreta de sus convenciones. Tales convenciones deben, por lo tanto, darse a conocer, cuando la dimensión política de la música autónoma trate de ser descifrada.

Dificultades de la alusión política de lo estético

Las implicaciones políticas o “significados” de la música son tan inestables como ambivalentes; no alcanzan la longevidad de los significados de las palabras; tal es su privilegio y su desventaja: la música es exhibible y abusable. El arte, como autorreflexión, indica inmediatamente hacia la “trivectorialidad de la relación semántica¹³”, hacia el entendimiento en el proceso de entender.

Los citados aspectos políticos pueden, en su peor forma, hacerse transparentes en cuanto al contenido y a través del proceso compositivo. Las funciones políticas falsas pueden ser inyectadas estéticamente, así como ser rectificadas la certeza de ellas. El transplante social y la modificación que conlleva, o la abolición de la función de la música hacen las veces de cambio semántico; a través del cambio semántico histórico, pueden la intención y la acción ser contraproducentes entre ellas.

Lo que aparece como ambivalencia, pertenece al carácter autorreflexivo del arte, a su evidente característica forma de andar, sobre la cabeza, como contrario de sí mismo. Es crítico solamente en la medida en que a la vez es apoloético: desde el momento en que lo falso está justificado, a modo de “certeza en condiciones denominables”, es entonces refutable.

En el sentido estricto de la palabra, no existe nada falso en el arte, únicamente grados de la conciencia en sí misma: lo no reflejable en sí mismo, he aquí lo falso.

Entendiéndolo así, la música no tendría ningún contenido “extramusical”. Las formas de pensamiento que mantienen en pie la separación sujeto-objeto que no conciben al sujeto como sujeto-objeto subjetivo, ni al objeto como sujeto-objeto objetivo, no llegan a la realidad.

La música es la unidad de la realidad de la conciencia y la realidad para la conciencia. Solamente la revolución que revuelve a la propia música puede existir en la realidad.

notas

- 1 Bruno Liebrucks, *lenguaje y conciencia*.
- 2 Palabras del presidente Mao Tse-Tung. Pekín.
- 3 Oscar Wilde, *el retrato de Dorian Gray*.
- 4 Wilde (ibíd.).
- 5 Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*.
- 6 Theodor W. Adorno, *teoría estética*.
- 7 Theodor W. Adorno, *dificultades*.
- 8 Hegel (ibíd.).
- 9 Liebrucks (ibíd.)
- 10 Vladimir Karbusicky, *sentido y significado de la música* (introducción).
- 11 Eduard Hanslick, *acerca de la belleza musical*.
- 12 Christian Friedrich Daniel Schubart, *ideas acerca de una estética del arte sonoro*.
- 13 Karl Bühler, *teoría del lenguaje*.

mathias spahlinger: “wirklichkeit des bewußtsein und wirklichkeit für das bewußtsein”.
Aparecido en Musiktext, vol. 39 (1992). Colonia
Traducción por Alberto C. Bernal. 2003