

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Filosofía

Relaciones entre la música contemporánea y la posmodernidad

Tesis
Que para obtener el título de
Licenciada en Filosofía
presenta
Myriam Albor Bojórquez

Asesora: Dra. Mercedes Garzón Bates

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Contenido

Introducción.....	2
Parte I Posmodernidad.....	8
1. Sobre la posmodernidad.....	8
1.1 ¿Es posible hablar de una época posmoderna?	8
2. Características de la posmodernidad.....	18
2.1. La ruptura con el holismo de la modernidad	18
2.2 Ruptura de los metarrelatos.....	21
2.2.1 Eliminación de la idea de sujeto	22
2.2.2 Pérdida de la idea de progreso histórico	29
2.3 Consecuencias de la ruptura de los metarrelatos	43
2.3.1 Relativismo.....	43
2.3.2 Y ahora... ¿qué?.....	49
Parte II Relaciones entre la música contemporánea y la posmodernidad.....	54
1. Sobre el sentido de la crítica de arte	54
2. Acerca del arte	59
3. Modernismo y posmodernismo	81
3.1 Posmodernismo en música	85
Conclusiones.....	106
Bibliografía	114

Introducción

Cuando se llevan a sus últimas consecuencias los ideales de que nos asimos, suele ocurrir que terminan por minarse los propios fundamentos; y entonces, a favor del sistema que nos construimos, tapamos las inconsistencias con parches que, a la postre, resultan ser demasiado numerosos. La situación ante la que nos encontramos es una profunda incredulidad frente a los fundamentos y sentidos que guían toda acción humana y que antes parecían bastar.

El nihilismo puede ser devastador, puede conducir a una inmovilidad pasiva, pero en el fondo angustiada y con náusea ante el remolino de acontecimientos que ya no hallan su acomodo. Sin embargo, este momento no ha durado eternamente; la angustia y la náusea del existencialismo dieron paso a la sociedad posmoderna; donde, quizás por artilugios tecnológicos, quizás por cansancio e inconsciencia, pero la vida sigue su curso.

En esta tesis hemos pretendido relacionar al arte contemporáneo, específicamente la música, con la posmodernidad filosófica; para lo cual dedicaremos la primera parte de nuestro trabajo al debate sobre la posmodernidad, pues no es del todo aceptado que se pueda distinguir de la modernidad misma. La posmodernidad es el resultado del venir a menos de los grandes metarrelatos que justificaban y fundamentaban nuestras acciones, tales como la Humanidad, la Nación, la Historia, el Progreso, el Sujeto y la Verdad. Nosotros nos hemos limitado a tratar la ruptura de dos de estos metarrelatos que nos han parecido cruciales para la caracterización de la posmodernidad, dado que los individuos y sus acciones dejan de insertarse en un panorama o proyecto general: el Sujeto y el Progreso histórico.

La segunda parte de la tesis está dedicada, pues, a vislumbrar de manera general las relaciones que hay entre la música contemporánea y la posmodernidad filosófica. Haciendo la extrapolación al arte contemporáneo, nos encontramos con que éste tampoco tiene ya un fin preestablecido y hacia el cual tiendan todos sus esfuerzos, pues no puede entenderse ya en términos de progreso histórico, ni en términos de adherencia a una postura política, por citar ejemplos.

Lo primero que salta a la vista es una enorme confusión entre los términos modernidad y modernismo. La modernidad es el camino común que ha recorrido la filosofía, podríamos decir, a partir del Renacimiento y hasta el siglo XX, y que está enmarcada por la adherencia a un proyecto de progreso hacia la verdad. El modernismo, en cambio, es una reacción artística a los cánones establecidos por las instituciones de arte, y que se dio, a nuestro parecer, desde el impresionismo de fines del siglo XIX, hasta la mitad del siglo XX; aunque, por la característica revolucionaria que presentan, podríamos decir que muchas obras actuales siguen siendo modernistas. Por consiguiente, el término posmodernismo está relacionado con el modernismo, mientras que el término posmodernidad con el de modernidad. La mayoría de los análisis que pueden encontrarse sobre posmodernidad en música perseveran en esta confusión. Esto lo analizaremos en un capítulo dedicado al modernismo y al posmodernismo.

Pues bien, si no hay un fundamento estable que haga las veces de criterio que dictamine la validez de las acciones humanas, nos enfrentamos ante un relativismo que suele ser muy escandaloso, dado que no se puede tolerar que las acciones que se consideran excelsas y sublimes, convivan con las que no nos lo parecen.

En arte, la falta de paradigma resulta igual de escandalosa, no se tolera que cualquier cosa pueda ser llamada obra de arte; pero, así mismo, al intentar establecer las características esenciales de una obra de arte, de una buena composición musical frente a otra que se toma por mala, entonces nos encontramos llenos de paradojas, nos damos cuenta que, de cualquier forma, los criterios se resbalan huidizos.

Nos hemos querido referir con más énfasis al tema musical porque, de entrada, es un tanto falaz considerar que todas las artes se comportan de la misma forma y, paralelamente, que cuando se dice algo acerca del arte, esto pueda aplicar indiscriminadamente para todas las artes. En esta investigación, pues, a pesar de acudir a estudiosos del arte pictórico, se ha tratado de dirigir la atención a la música especialmente; y el último capítulo pretende marcar puntos de unión entre lo que se entiende filosóficamente por posmodernidad y la experiencia de cierta música contemporánea.

El trabajo filosófico no es un ejercicio de mera erudición, sino que es el razonamiento que surge de interrogantes que, de alguna manera, nos han instigado, han

fracturado la imagen del mundo que, hasta ellas, permanecía vigente. Si hablamos en términos aristotélicos, la pregunta tendría su origen en el asombro; pero solamente aquello que no se encuentra absolutamente comprendido por la conciencia es aquello que puede causarlo. La pregunta se encuentra en los huecos de nuestro mundo, devela una fractura de éste. La razón de esta investigación, la génesis de su pregunta, se halla, así mismo, en un asombro, es resultado de la instigación que hace la música contemporánea al público. El enfoque que hemos tomado es este mismo; es decir, el enfoque del auditorio ante una música que no supone a un público pasivo, que no viene entregando la panacea, sino que, antes bien, ha dejado de ser lo que se esperaba de ella.

Es notable que la música tuvo un cambio radical a partir de inicios del siglo XX, que ha roto con la idea tradicional de que la música es el lenguaje universal, y más allá de parecer hosco el discurso musical, deja la impresión de que no se conoce su lenguaje. Para comprender la música de inicios del siglo XX, es necesaria una cierta formación, ya no resulta suficiente ser hombre, parte de la gran masa de la humanidad, hay que ser un letrado en este nuevo lenguaje. Si bien este período modernista de la música ya nos incita a una pregunta, el retorno de la música posmodernista al lenguaje antes denegado, también lo hace. Se habla de que el lenguaje serialista de la música modernista se ha ido agotando, también se dice que nos encontramos en un lapso de experimentación con las nuevas posibilidades sonoras, los nuevos efectos que se pueden producir en los instrumentos, la electrónica; pero estas teorías se deshacen demasiado a la ligera del problema, y, en muchas ocasiones, son juicios premeditados que no se fundamentan, siquiera, en la audición de la música.

Es justamente este el problema al que nos hemos enfrentado, pues hemos querido que esta tesis sea una reflexión acerca de la música contemporánea, pero a partir del público, del efecto que produce en nosotros un recital; y para que esto fuera claro, para no encerrarnos puramente en el ámbito teórico (muy probablemente no se puede imaginar cosa más perniciosa para el análisis del arte), sería necesario presentar ejemplos auditivos, lo que nos es, evidentemente, imposible. Por esto me limito a citar las obras que he considerado relevantes para nuestro análisis.

Por otra parte, no he incluido ejemplos en partituras porque ello sería para ofrecer un análisis estructural de la obra, lo cual no sólo excede nuestros esfuerzos, sino nuestros deseos, ya que en esta ocasión nos hemos querido referir casi exclusivamente al efecto auditivo de las obras.

Un análisis estructural de las obras es otra manera de acercarse a éstas, pero aún queda por ver si es lo conveniente. Nos parece que el análisis de tipo estructuralista no puede ser jamás separado de la audición de la obra y de los efectos que ésta causa en los oyentes, ya que en este caso se atendería a la forma sin reparar en la fuerza que contiene.

Como vivimos de la fecundidad estructuralista, es demasiado pronto para fustigar nuestro sueño. Hay que soñar en él con lo que *podría* significar. Se lo interpretará quizás mañana como una relajación, si no un lapsus, en la atención a la *fuerza*, que es, a su vez, tensión de la fuerza. La *forma* fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior. Es decir, crear.¹

Es por esto que la visión que hemos adoptado es, eminentemente, la del auditorio. Así es que esta investigación pretende solamente ser un acercamiento al tema, aspira a marcar algunos puntos de reflexión sobre el quehacer musical de hoy en el marco de la posmodernidad

¹ Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, P. 11

Parte I Posmodernidad

1. Sobre la posmodernidad

1.1 ¿Es posible hablar de una época posmoderna?

El hablar de posmodernidad incluye un debate sobre el cual se ha discutido abundantemente; y éste es el que versa sobre si es posible considerar a la posmodernidad una época separada de la modernidad, e identificar las características de las cuales echaríamos mano para distinguirla. Con todo, este debate es mucho más complicado de lo que se nos presenta en un primer acercamiento, pues dentro del seno de la modernidad parece incluirse la posibilidad misma de hacer filosofía.

La filosofía moderna ha perseguido de suyos los grandes ideales racionales, dentro de los cuales figura la verdad como el máspreciado y anhelado trofeo; y presumir que se ha obtenido, es cosa que intenta legitimar.

En origen, la ciencia está en conflicto con los relatos. Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas. Pero, en tanto que la ciencia no se reduce a enunciar regularidades útiles y busca lo verdadero, debe legitimar sus reglas en juego. Es entonces cuando mantiene su propio estatuto un discurso de legitimación, y se la llama filosofía. Cuando ese metadiscurso recurre a tal o tal otro gran relato, como la dialéctica del Espíritu, la hermenéutica del sentido, la emancipación del sujeto razonante o trabajador, se decide llamar “moderna” a la ciencia que se refiere a ellos para legitimarse.¹

La legitimación es, pues, el problema crucial que da entrada a la reflexión posmoderna, ya que, finalmente, la enramada de discursos y relatos que ordenan nuestro universo, está enraizada en otros relatos que, por su función fundadora, tienen diferente estatuto que los primeros; están, por así decirlo, más allá.

Lyotard enlista las aporías habituales a las que se recurre para legitimar la autoridad de alguien, porque, finalmente los relatos que se pretenden legitimar, son relatos de alguien

¹ Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Cátedra, Teorema, 2004, P.9

que ostenta el poder de la palabra; es decir, que los relatos no son en sí mismos entidades teórico-divinas. Estas aporías son las siguientes:

- 1) *El círculo vicioso: y tiene autoridad sobre x porque x autoriza a y a tenerla.*
- 2) *Petición de principio: la autorización autoriza a la autoridad, es decir, es la frase normativa la que autoriza a y a dictar normas.*
- 3) *Regresión al infinito: x es autorizado por y, que es autorizado por z, etc.*
- 4) *La paradoja del ideolecto: Dios, o la Vida, o una gran A cualquiera, designa a y para ejercer la autoridad, pero y es el único testigo de esta revelación.*²

La situación posmoderna consiste, entonces, en una incredulidad con respecto a los metarrelatos, precisamente, por su carácter metafísico. Los metarrelatos permiten orientar, dar sentido y forma a los relatos, pero sólo pueden hacerlo desde fuera. Esta pretensión de exterioridad es lo que caracteriza a la metafísica; este hablar desde fuera de las determinaciones mundanas.

Pero antes de hablar sobre la posibilidad de esta exterioridad, preguntémosnos qué es el sentido, y qué significa dar sentido a algo; para lo cual permítaseme dar un ejemplo: Sea un segmento de línea una sucesión de puntos, situémonos en un punto cualquiera de esta línea, de tal forma que nuestra visión se limite a los dos puntos que estén junto a nosotros. No hay manera de saber que nos encontramos en una línea, ni qué forma tiene ni, obviamente, hacia dónde se dirige. Para saberlo, tendríamos que estar situados fuera de esta línea o, para decirlo matemáticamente, por lo menos en la siguiente dimensión. Tendríamos que poder ver la línea completa y eso sólo se puede hacer si uno no es parte de esta línea; pero si fuera así, si se pudiera ver la línea completa, se entendería que cada punto forma parte de un todo y que tiene cierta dirección; esto es, se da un sentido a cada punto. La metafísica se sitúa, análogamente, en la exterioridad, pues solamente desde fuera puede dotarse de sentido al mundo.

² Lyotard, Jean-Francois, Memorándum sobre la legitimidad, en: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 2005, P. 52

En última instancia, el sentido de algo, reside en sus causas finales, en su destino, en su para qué. Sin embargo; como vemos desde la palabra *télos*, que significa ‘de lejos’, el *para qué* del mundo, el *télos*, está impuesto desde un más allá, desde la exterioridad. Ciertamente, esto no nos libra de la pregunta de por qué el ser y no la nada; pues, volviendo al ejemplo, el que yo pueda saber (en el mejor de los casos) la dirección y la forma de la línea, y con ello dote de sentido a los puntos que la integran, en tanto forman parte de una totalidad, eso no omite el inevitable ¿y por qué no la nada?

Pero hablando de la posibilidad de la exterioridad, refirámonos a la primera parte de *Totalidad e infinito*, donde Levinás refrenda la idea de que la metafísica está dirigida hacia *lo Otro*, lo *absolutamente otro*, lo que no se puede obtener ni tocar, porque entonces se integra al Mismo; a la vez que señala que el deseo metafísico de *lo Otro* se basa en una indigencia, en una carencia de grandeza, y en la imposibilidad de que este deseo sea satisfecho³. ¿Cómo es posible, pues, que haya metafísica?, ¿cómo es que se pudo acceder a lo Otro sin reducirlo al Mismo? Se ha hecho evidente la falta de sustento de la metafísica, se duda de la legitimidad de los metarrelatos, y, por consecuencia, ningún hecho mundano tiene sentido: éste es el cisma nihilista que antecede a la posmodernidad.

¿Qué significa el nihilismo? *Que los valores supremos pierden validez*. Falta la meta; falta la respuesta al “por qué”⁴

Uno de estos valores supremos que han sido puestos en duda es el ideal de verdad y, si bien la modernidad no lo ha inventado, se puede rastrear que este interés por la verdad va adquiriendo fuerza en el Renacimiento, hasta alcanzar su forma plena en la modernidad, podríase decir, con Descartes; y de este ideal de verdad surge también el método para asegurarla. La modernidad exalta a la verdad, la glorifica, pero es este mismo impulso el que termina por destituirla como algo posible de alcanzar. La crisis de la verdad, es a la vez la crisis del método y de su legitimación, ya que se descubre que en el fondo, la verdad, es otra de las pasiones humanas:

³ Levinás, Emmanuel, *Totalidad e infinito*, Sígueme, Salamanca, 1999, Pp. 57-58

⁴ Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poderío* (3), Edaf, Madrid, 1998, P. 33

Pero el hecho paradójico es que precisamente la pasión por la verdad, la conciencia, en su búsqueda de la verdad, se ha puesto en crisis a sí misma: ha descubierto, justamente, que es sólo una pasión como las otras, llegada a la hegemonía por circunstancias más o menos casuales, o, de cualquier modo, externas; y ha descubierto, sobre todo, que las pasiones sometidas están muy lejos de ser completamente vencidas, puesto que [...] se vengan de su condición, como los esclavos contra su dueño, imponiendo su propia lógica, retorcida y degenerada, a la misma conciencia que cree dirigirlas.⁵

Es, obviamente, un tema que no se puede despachar tan a la ligera; implica en un primer término una definición de verdad, que va desde la verdad como adecuación, a la intersubjetividad de una comunidad epistémica; atravesando por el problema del reconocimiento de la verdad, tema ya tratado por Platón en el *Menón*, y que es el punto de partida para la exposición de la teoría de la reminiscencia:

¿Y de qué manera buscarás, Sócrates, aquello de lo que no sabes en absoluto qué es? ¿Proponiéndotelo como qué cosa de las que no sabes, lo buscarás? Y si por gran casualidad lo encontraras, ¿cómo sabrías que esto es aquello que no conocías? (*Menón*, 80d)

Este problema será el mismo que yace en el fondo del tema de los criterios de reconocimiento de la verdad –como la claridad y la distinción- y, evidentemente, también de la legitimación de éstos.

Las consecuencias nihilistas de las ciencias naturales en la actualidad (al mismo tiempo que sus tentativas de escabullirse en un más allá). De su actividad se desprende, finalmente, una autodestrucción, un volverse contra sí, un anticientificismo. Desde Copérnico ha rodado el hombre desde el centro hacia la periferia.⁶

El ideal de verdad no solamente brinda sustento al reducido grupo de los científicos, sino que ha sido por mucho tiempo el objeto de búsqueda del quehacer filosófico, e incluso podríamos decir que la pretensión de verdad es la que orienta nuestras acciones. De tal forma que, como era previsible, al tambalearse en la cuerda floja este ideal, al poner en duda las bases sobre las que se yergue, se presenta una crisis en los diferentes ámbitos de la acción humana.

⁵ Vattimo, Gianni, *Las aventuras de la diferencia*, Península, Barcelona, 1997, Pp. 47 y 48.

⁶ Nietzsche, *Ibidem*, P. 32

Pero la crítica es más incisiva hacia la concepción de verdad acuñada por el dualismo socrático-platónico, que identifica a la verdad con las esencias, que dota a éstas de existencia independiente de lo material y las inmoviliza en un mundo nouménico inaccesible, trascendente. Las ideas (lo único verdadero) son lo universal, la coincidencia abstracta de una multiplicidad. Se incluye en estructuras grandes y homogéneas la mayor cantidad de particularidades posible, pues de esta manera se otorga un sentido a los hechos aislados; y esta tendencia se va extendiendo cada vez más hasta llegar a su cúspide con Hegel: La modernidad engloba, relaciona, y lo que no cabe, es eliminado. La historia es una de estas grandes estructuras donde todo acontecimiento se ordena; sin embargo, de la historia hablaremos más adelante.

Como bien se sabe, en el momento en que Nietzsche anuncia la muerte de Dios, no sólo está matando al Dios teológico, el cual tuvo sus primeras estocadas en los albores del Renacimiento; está matando al Dios de la modernidad, es decir, a la hegemonía de la Razón. La ruptura nietzscheana está hecha, con todo, desde la propia modernidad, pues lleva a sus últimas consecuencias los presupuestos modernos y encuentra que sus fundamentos no son sostenibles, al menos como absolutos. Se ha acabado, pues, todo absoluto racional, y con ello, toda posibilidad de apelar a la verdad, y a justificaciones racionales que nos lleven a metarrelatos.

Es por eso que Lyotard adopta una postura tan contundente al respecto, y ésta es que no se debe seguir haciendo filosofía que nos remita nuevamente a metarrelatos, y se queja de Habermas al seguir apelando a ellos.

Habermas, por su parte, plantea uno de los grandes problemas prácticos del nihilismo de Lyotard, y es que éste omite las bases sobre las cuales se erige el liberalismo revolucionario; asunto que Lyotard admite sin mayor cuestión. En efecto, el ser revolucionario implica igualmente apelar al metarrelato de la Verdad o de la Razón: *¿Qué es un hombre rebelde? Un hombre que dice que no. Pero si se niega, no renuncia: es además un hombre que dice que sí desde su primer movimiento [...] La rebelión va*

*acompañada de la sensación de tener uno mismo, de alguna manera y en alguna parte, razón.*⁷

Así pues, cualquier rebeldía, incluso contra la propia Razón, está hecha desde la Razón misma y, en este sentido, desde la modernidad.

Una vez sentado lo anterior, acerquémonos más al término *posmodernidad*. Podríamos entender a la filosofía posmoderna como un intento de hacer filosofía que no inserte los hechos en un telón holístico de Historia, Razón, Sentido; esto no quiere decir que no se tengan sentidos o no se tengan razones, sino que éstos no se presentan como absolutos. También podríamos considerar que se trata de un tipo de filosofía posthistórica, si se considera a la historia como un relato que relaciona hechos y los unifica en una cadena holística de acontecimientos.

Sin embargo, el prefijo que denota posterioridad, tanto en el término “postmoderno” como en el término “posthistórico” puede confundir y pretender que se está hablando de una etapa de superación de la época moderna, o bien, de la época histórica; y eso sería inaceptable, puesto que no puede presumirse de superación o de posteridad cuando se ha roto con todo paradigma posible. Afirmamos con Vattimo que:

Pensar lo posmoderno como fin de la historia, como el final del fin, no significa, entonces, darse cuenta de que la cuestión hubiera ya dejado de proponerse, sino, al revés, situar en el primer plano de una atención central la cuestión de la historia como raíz de legitimaciones. [...] La modernidad es la época de la legitimación metafísico-historicista, la posmodernidad es la puesta en cuestión explícita de este modo de legitimación. Es decir, que no se trata simplemente de lo que viene después y se distingue, en positivo, de la modernidad, mediante otro principio; pues, de todos modos, si hay otro principio, éste no es heterogéneo a la legitimación historicista.⁸

La ontología desde la que habla la filosofía posmoderna, intenta dar cuenta de nuestra existencia en la actualidad, pero sin proponer esta existencia como principio o fundamento –lo que sería recurrir nuevamente a metarrelatos-, sino entendiéndola, junto con Heidegger, como un evento entre otros.

⁷ Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, Losada, Buenos Aires, 2003, P.19

⁸ Vattimo, *Ética de la interpretación*, Paidós Studio, Barcelona, 1991, Pp. 20 y 21

Trataremos sobre de la deslegitimación de los fundamentos, entendiendo que nada nos impide ser racionales, pero sí considerar que esta razón y sus frutos, son absolutos y verdaderos.

2. Características de la posmodernidad

2.1. La ruptura con el holismo de la modernidad

La modernidad, al incluir lo diverso en las grandes estructuras, lo mimetiza, y esto implica cierta violencia sobre aquellas cosas dispares. En un primer momento, se reacciona en contra de estas grandes estructuras, se defiende el derecho de pertenecer a las minorías; pero el mismo hecho de exigir un derecho y rebelarse inscribe este momento aún dentro de la modernidad. Incluso parecería que toda acción está encaminada hacia un sentido que le trasciende y, así, resultaría imposible siquiera actuar sin apelar a un metarrelato. Frente a estos trágicos pronósticos, nos encontramos, sin embargo, con una época posmoderna que no nos remite a un nihilismo pasivo, como diría Nietzsche, sino, antes bien, a una sociedad cuyas acciones no tienen un sentido absoluto. Así describe Lipovetsky a la posmodernidad: “Un desierto paradójico, sin catástrofe, sin tragedia ni vértigo, que ya no se identifica con la nada o con la muerte: no es cierto que el desierto obligue a la contemplación de crepúsculos mórbidos. [...] Dios ha muerto, las grandes finalidades se apagan, pero *a nadie le importa un bledo*, ésta es la alegre novedad [...]”⁹

Dado que no hay ningún sentido tildado de absoluto o verdadero, esto se descompone en una multiplicidad de sentidos. Puede ser que entre ellos sean contradictorios, pero esto a nadie le quita el sueño. Paradójicamente, la falta de legitimación de un sentido absoluto, permite que cualquiera de los sentidos sea válido.

Mientras que en la modernidad las personas se sienten identificadas con una Nación, con una Religión, con una postura política; en la posmodernidad se privilegia la individualidad antes que la adherencia a grupos. No hay Maestros: todos tienen derecho a hablar, se vuelve importante lo que digan las minorías, se ve una tendencia a escuchar a los que no habían sido escuchados antes (simplemente porque no formaban parte del ideal holístico): el feminismo, la reivindicación de los homosexuales, transexuales, travestidos, drogadictos, sidosos, migrantes. Y de éstas, cada vez más subdivisiones, por ejemplo, algún grupo de apoyo a madres lesbianas, o a niños pobres con cáncer. Multiplicidad de

⁹ Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2002, Pp. 35 y 36

sentidos, cada vez más individualizados; pero al mismo tiempo, la vigencia de estos sentidos es casi tan finita como el programa de televisión en el que se anuncian. El resultado es la indiferencia, no por privación, sino por exceso de información. Incluso los discursos de los políticos se ven reducidos a *spots* publicitarios que seducen al espectador con la misma importancia que lo hace una marca de zapatos. Todo, incluso aquello antaño trascendente, tiene la misma importancia, es decir, ninguna; todo pasa con un clamor pasajero, tan excitado como lo haya logrado la publicidad. La ausencia de sentido se traduce en una cantidad infinita de ellos, con lo cual tienen una infinitesimal trascendencia.

El *Calígula* de Camus afirma esta verdad en estas palabras:

El orden de las ejecuciones no tiene, en efecto, ninguna importancia. O más bien, esas ejecuciones tienen todas la misma importancia, lo que demuestra que no la tienen.¹⁰

¹⁰

Camus, Albert, *Calígula*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1947, P. 64

2.2 Ruptura de los metarrelatos

Como queda dicho, un metarrelato es un relato en el que se legitiman todos los demás relatos. Lyotard ha definido lo posmoderno como la “incredulidad con respecto a las metanarrativas”, y esta crisis, esta incredulidad se debe a la falta de legitimación. La explicación que ofrece Habermas a esto es la siguiente:

La discusión filosófica ha conectado con la experiencia fundamental de Nietzsche: la constatación de que la pretensión, clásicamente abrigada por la teoría, de comprender la esencia del mundo y *mediante ello* orientar al hombre en su acción, no puede existir por más tiempo con las pautas de la ciencia moderna (ni resiste a una crítica de la ideología de orientación positivista regida por esas pautas). Nietzsche ha despojado de su pretensión teórica a las tradiciones de fe de la religión judeocristiana y asimismo de la filosofía griega, reduciéndolas a apelaciones de la legislación moral, a motivaciones del obrar y de la consolidación normativa del poder. Las orientaciones del obrar resultan depender tan sólo de “valores”, que precinden de un nexo teórico, y con ello de la posibilidad de una fundamentación crítica: aquí está, precisamente, el escándalo.¹¹

Analizaremos aquí la ruptura de dos metarrelatos, cuya deslegitimación es crucial para caracterizar a la posmodernidad: *El Sujeto y el Progreso histórico*.

¹¹ Habermas, Jürgen, La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche, en: Habermas, *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, Red Editorial Iberoamericana, México, 1993, Pp. 33 y 34

2.2.1 Eliminación de la idea de sujeto

Sujeto significa literalmente *lo que está debajo*; es aquello que estando debajo, proporciona un soporte para fundamentar otras cualidades. El sujeto es aquello que permanece al cambio, en lo cual se sustentan otras predicaciones; pero éste es esencial y no está, a su vez, predicado de ninguna otra cosa. Gracias al *subjectum*, al *substrato*, todos los entes se vuelven inteligibles y, en este sentido, el sujeto es, entonces, el elemento del pensamiento metafísico, y, más aún, la posibilidad de la filosofía.

The subject is the subject of metaphysics, and philosophy deals with the determination of the subject as the ultimate foundation upon which entities become intelligible. The possibility of the subject is the very possibility of philosophy.¹²

El sujeto es fundacional, pero también, y por ello mismo, es el verdadero agente, es el que lleva a cabo la acción. Y desde esta particular característica, vemos que el sujeto ha sido referido de diferentes maneras: el sujeto metafísico, el sujeto racional, el sujeto de la historia. En la época clásica y medieval, el sujeto es el *Tópus Uranus* o el mundo divino, según sea el caso. Los humanos no son sujetos, en tanto que simplemente son objeto receptor de la voluntad divina, además de entender que el mundo terrenal está sujeto a cambios que no puede controlar, y que sólo develan lo volátil de la existencia en la tierra. La metafísica de la modernidad, por su parte, desplaza al sujeto de la exterioridad donde se ubica la sustancia, la forma o la deidad, hacia el intelecto del ser humano, hacia el entendimiento del hombre. Está claro, con todo, que este sujeto no deja nunca de abreviar del elixir metafísico: se deifica a la razón. Por tanto, en la modernidad el hombre tiene el poder de acción, de modificar al mundo mediante su comprensión de éste.

Se puede ver la modernidad como la historia de la subjetividad en el ser humano: Desde el momento en que Descartes concluye el *cogito, ergo sum*, y con ello, se disocia al existir de su contenido vivencial, desde entonces, se entiende al sujeto como el espacio donde se dan los pensamientos y percepciones, como su condición de posibilidad.

¹² Critchley, Simon. Prolegomena to any post-deconstructive subjectivity, en: Critchley (eds.) *Deconstructive subjectivities*, Suny, 2001, P. 15

Separando al sujeto de aquello que vive, se crea un sujeto opuesto a un objeto, un sujeto ávido de verdades “claras y distintas”. Esta tendencia continúa en la idea kantiana del sujeto trascendental. Recordemos que el sujeto es trascendental puesto que sin él, sin sus formas puras de la sensibilidad y sus categorías, no sería posible tener experiencia. Es ésta la revolución copernicana en Kant: el objeto no determina al sujeto, sino, antes bien, el objeto es determinado por el sujeto. Lo curioso en Kant, es que el sujeto trascendental, siendo *a-priori*, tiene reputación de decir verdad.

Esto es, aunque no se pueda acceder a la *cosa en sí*, el sujeto trascendental es igualmente universal, en tanto que supone que compartimos esa estructura con los otros hombres, que hay una especie de forma general, humana, de la percepción y del entendimiento. Esta idea es necesaria para entender el proyecto de Kant, pero ella misma no está –no puede estar- justificada dentro del mismo sistema kantiano, sino que es algo que se da por hecho, como una especie de condición para hablar racionalmente; y es, formalmente hablando, un metarrelato metafísico.

Esta revolución copernicana es el principio de la apercepción, donde se hace notar que no se podrían tener percepciones sin un sustrato “yo pienso” que acompaña todas las representaciones. En palabras de Husserl, el sujeto es *el ego que pertenece inseparablemente a todo cogito, como sujeto puro*¹³, lo cual, por cierto, no siempre es el caso, debido a que hay que llevar a cabo una *epoché*. El Yo es, entonces, el principio fundamental de mi mundo, y la fenomenología se centra en este principio. El campo fenomenológico está determinado por la conciencia: “consciousness is pure and absolute Being”¹⁴ El ser humano es la conciencia misma: *Cogito, ergo sum*. Tengo percepciones, pensamientos; de lo cual se deduce que existe un *yo* que es consciente de estas percepciones, existe el sujeto pensante, la *res cogitans*... Sólo que habría que hacer notar que solamente se existe en tanto que se piensa; entendiendo, claro está, al pensamiento en esta amplia extensión que le da Descartes, es decir, la conciencia. Esta es la conclusión que deriva Hume de la idea cartesiana de sujeto o de Yo, pues sometiendo la idea del Yo al examen empirista, que supondría que tiene una impresión correspondiente, resulta que no

¹³ Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, UNAM-FCE, México, 2005, P. 34

¹⁴ Critchley. *Op. cit.* P. 16

hay tal. Más aún, la idea del Yo no solamente no tiene una impresión de la cual se derive, sino que es únicamente un cúmulo o colección de distintas percepciones. Así es, pues, que cuando no se tienen percepciones, es inevitable concluir que no hay Yo:

Hay algunos filósofos que imaginan que somos conscientes íntimamente en todo momento de lo que llamamos nuestro Yo, que sentimos su existencia y su continuación en la existencia [...] ¿Pues de qué impresión puede derivarse esta idea? Esta cuestión es imposible de responder sin una contradicción manifiesta y un absurdo manifiesto [...] El Yo o persona no es una impresión, sino lo que suponemos que tiene referencia a varias impresiones o ideas [...] No puedo jamás sorprenderme a mí mismo en algún momento sin percepción alguna, y jamás puedo observar más que percepciones. Cuando mis percepciones se suprimen por algún tiempo, como en el sueño profundo, no me doy cuenta de mí mismo y puede decirse verdaderamente que no existo.¹⁵

Por otra parte, surgen las quejas hacia la versión monolítica del sujeto trascendental, donde el sujeto actúa racionalmente. La crítica nietzscheana a la hegemonía de la razón, se da haciendo notar que el anhelo de verdad y los propios criterios para distinguirla –como la claridad y distinción–, sólo son una entre otras pasiones o pulsiones humanas, y que se encuentra en el mismo estrato ontológico que otras pasiones que no han sido, por lo demás, alabadas por esta otra pasión por la verdad que tiene la conciencia racional. Además, se sugiere que estas pasiones no forman ni siquiera un sistema que dé consistencia a la psique humana; sino que éstas pueden ser, a su vez, contradictorias. La escisión se da en el interior del Yo, quien ya no es considerado un todo coherente y consistente.

Además, en el aforismo 105 de *Aurora*, Nietzsche sugiere que esta idea de sujeto, ni siquiera corresponde a un Yo, pues los hombres no saben quienes son ellos mismos, pero hablan muy bien de un “hombre” abstracto.

La mayoría de las personas, piensen y digan cuanto quieran de su ‘egoísmo’, a pesar de todo no hacen en toda su vida nada por su *ego*, sino por el fantasma del *ego* que sobre ellos se ha formado en las cabezas de su entorno y que se ha comunicado con ellos. En consecuencia, todos ellos viven juntos en una niebla de opiniones impersonales, semipersonales, y de valoraciones tan arbitrarias como poéticas, uno siempre en la cabeza del otro, y ésta a su vez en otras cabezas; ¡un maravilloso mundo de fantasmas que acierta a presentar una apariencia tan sobria! [...] Todos esos hombres desconocidos para sí mismos creen en el exangüe abstracto ‘hombre’, es decir, en una ficción [...]

¹⁵ Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana, Libro primero, Sección VI*, Porrúa, México, 1998, Pp. 163 y 164

La alternativa nietzscheana a la idea de sujeto, es el ultra-hombre, que no debe ser pensado como otro sujeto puro, como otro sujeto teórico, pues, en este caso, se continuaría en el ámbito de la metafísica; aunque esta alternativa, este intento de evadir la metafísica, no deja de ser problemático. Sin embargo, el ultra-hombre es -como acabamos de citar- ya una interpretación, y no puede ser considerado una unidad estable y absoluta.

Por otro lado está también la división del Yo por parte del psicoanálisis freudiano: yo, súper-yo y ello; nace el subconsciente, el cual es eminentemente contradictorio, y este nuevo inquilino del Yo lleva a considerar que el método lógico no es en realidad más que otro metarrelato ligado a otros, tales como la verdad y la validez.

Otra queja a la idea de sujeto como una continuidad coherente, al sujeto que se identifica con los demás, dado que comparte cierta esencia humana, la hace el existencialismo, en el que se entiende al sujeto como carencia o falta de Ser: “Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos”¹⁶

Con todo, esta definición del sujeto a partir de la falta de Ser, de la carencia, hace referencia aún al ámbito de lo trascendente, con lo cual nos mantenemos, aunque por el método negativo, dentro de los lindes de la metafísica.

El *Dasein* heideggeriano, por su parte, se propone como algo anterior al sujeto, en tanto que no se ha dado aún la separación de los entes en sujetos y objetos.

La “esencia” del *Dasein* consiste en su existencia. Los caracteres destacables en este ente no son, por consiguiente, “propiedades” que estén-ahí de un ente que está-ahí con tal o cual aspecto, sino siempre maneras de ser posibles para él, y sólo eso.¹⁷

Y, por otro lado, tenemos aquí el distanciamiento del *Dasein* frente a la noción kantiana del sujeto trascendental, que es, como se ha dicho, una existencia formal compartida entre todos los seres racionales:

¹⁶ Bataille, George, *El erotismo*, Tusquets Editores, México, 1997, P. 19

¹⁷ Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2003, Pp. 67 y 68

El ser en cuestión para este ente en su ser es cada vez el mío. Por eso, el *Dasein* no puede concebirse jamás ontológicamente como caso y ejemplar de un género del ente que está-ahí¹⁸

El sujeto no puede ser ya entendido como una base o substrato en donde se den todas las percepciones, no puede ya ser pensado como una instancia continua y consistente, coherente consigo misma y común a otros sujetos. Ante estas ideas de un sujeto universal, de racionalidad absoluta y monolítica, verdad, claridad, distinción, el objeto mismo, es que ocurre esta incredulidad posmoderna a la que se refiere Lyotard.

2.2.2 Pérdida de la idea de progreso histórico

Desde el punto de vista del común de las personas, se entiende la historia como el cúmulo de acontecimientos ocurridos, e incluso parece superflua la pregunta ¿para qué historia? Se nos contestará, si insistimos, que es importante saber lo que ha pasado para poder aprender de los errores. Sin embargo, si llevamos a cabo un examen un tanto cuanto más minucioso acerca del quehacer histórico, encontramos que la historia se fundamenta en proposiciones que antes parecían indubitables, pero que ahora han perdido su fuero axiomático.

En primer lugar, se habla acerca de la historia como si se tratara de una única Historia; es decir, como una súper estructura que da sentido a todos los acontecimientos acaecidos, y que, además, es objetiva y común. A esto habremos de anotar que no se puede hablar de la historia en este sentido, pues la historia la escriben los individuos particulares con visiones e intereses igualmente particulares y que, para poder afirmar una historia en el sentido holista, tendríamos que proponer un elemento teleológico, extra mundano, que fuera capaz de proporcionar unidad a los diferentes discursos que incluso pueden ser contradictorios.

¹⁸ *Ibidem.* P. 68

Hegel replicaría que él no propone una conciencia histórica extra (o supra) mundana, sino solamente una que se halle en el filo del presente-futuro. Con todo, ¿qué nos dice que esta conciencia es realmente la suma de todas las visiones, que es, además, el resultado de aquellas visiones, tanto pasadas como presentes? Lo que tenemos no es una Historia, sino varias historias, visiones, lucubraciones particulares. Nuestra queja va encaminada, entonces, a la posición casi teísta sobre la que se yergue la Historia; y así, empezamos por atacar el holismo histórico.

Pero ¿en qué consiste la tarea del historiador? El historiador se enfrenta a una cantidad inmensa de hechos de distintas modalidades. Habrá de decidir cuáles hechos son relevantes, es decir, son “hechos históricos”, y cuáles no. Esta decisión no se encuentra, empero, en los datos, sino en el problema que se plantee el historiador, o sea, qué acontecimiento quiere explicar, cuál es período que le importa especialmente, etc. De esto está plenamente consciente Edward Carr:

Solía decirse que los hechos hablan por sí solos. Es falso, por supuesto. Los hechos sólo hablan cuando el historiador apela a ellos: él es quien decide a qué hechos se da paso, y en qué orden y contexto hacerlo. [...] La creencia en un núcleo óseo de hechos históricos existentes objetivamente y con independencia de la interpretación del historiador es una falacia absurda, pero difícilísima de desarraigar.¹⁹

Estos hechos no son, pues, de antemano significativos, sólo se presentan como tal en virtud de una interrogante de parte del historiador. Por otro lado, debemos asediar y preguntar de qué es producto esta interrogante, y la respuesta está en el presente vivencial del historiador.

Con esto queremos hacer notar, como ya muchos lo han hecho, que el resultado de la tarea del historiador, no puede ser considerado de ninguna manera universal y absoluto, ni mucho menos abstracto, puesto que está subordinado a la visión particular de éste.

Adolfo Sánchez Vázquez es cuidadoso en este punto, y pone énfasis en el hecho de que el historiador, como cualquier individuo, además de pertenecer a un contexto histórico con características particulares que lo determinan, tiene el *plus* de lo humano, esto es, es capaz de modificar su entorno: “Ni puro determinismo del medio –el hombre como

¹⁹ Carr. Edward, *¿Qué es la historia?*, Ariel, México, 2001, Pp. 17-18

producto de las circunstancias-, ni puro finalismo –el hombre que se autodetermina a sí mismo, al margen de las circunstancias-.”²⁰ Trayéndolo a nuestro caso, podríamos decir entonces que no sólo el historiador determina los hechos históricos, sino que el historiador mismo es determinado por éstos. Sin embargo, aquí habría que aducir que para que lo que vive el historiador en el presente como individuo cualquiera, sea considerado como contexto histórico, tendría que haber, a su vez, una problematización acerca de éste contexto (por parte de un historiador), que una los hechos al mentarlos relevantes, lo cual no es extraño que nos parezca un argumento circular.

Pero volvamos a nuestro asunto: el historiador escoge unos hechos de entre una vorágine de éstos porque los encuentra significativos. Pero ¿significativos de qué? El historiador presenta estos hechos unidos causalmente de tal forma que resultan explicativos respecto del problema que se planteó, o bien, de un estado de cosas. Este es otro punto álgido dentro del planteamiento histórico, puesto que la historia es un relato de hechos pasados, y todo relato es una articulación de elementos. Ya hemos dicho que los elementos (los “hechos históricos”) no existen objetivamente, ahora atacaremos la idea de que la articulación entre ellos es también objetiva.

La relación entre los hechos históricos, se da estableciendo relaciones causales, de tal manera que aparecen como explicativos. Habría que ser sordo a los razonamientos tanto de Hume, como de Kant y Schopenhauer, para no reconocer que las relaciones causales no se encuentran, de hecho, en el mundo externo; antes bien, en palabras kantianas, es un tipo de categoría dentro del sujeto trascendental; es decir, es una manera humana de ver al mundo como ordenado. La historia como relato de lo ocurrido, ordena los hechos causalmente para justificar un estado de cosas. Sin embargo, considero que no es atacable el hecho de que usemos relaciones causales, sino el hecho de que se les considere absolutas y objetivas. Escuchemos a Schopenhauer:

El origen de tal abuso es siempre, por una parte, que se concibe el concepto de causa, como sucede con otros muchos conceptos de metafísica y de moral, en un sentido demasiado extenso; y, por otra parte, que se olvida que la ley de causalidad es en verdad una presuposición que nosotros aportamos al mundo y

²⁰ Sánchez Vázquez, Contribución a una dialéctica de la finalidad y la causalidad, en: *Filosofía y circunstancias*, Anthropos-UNAM, Barcelona, 1997, P. 181

que nos hace posible la intuición de las cosas fuera de nosotros, pero que por eso mismo no tenemos derecho a hacer que tal principio, nacido del mecanismo de nuestra facultad cognoscitiva, valga también fuera e independientemente de ésta, como el orden eterno subsistente por sí del mundo y de todo lo que existe.²¹

Así pues, la historia se ve despojada de lo que la definió en tiempos de Ranke y que tanto la encomió, a saber, su pretensión de decir la verdad de los hechos ocurridos o *wie es eigentlich gewesen ist*.

Y si éste fuese un venir a menos de su papel ¿para qué seguir haciendo historia? Una de las características de la llamada posmodernidad, es precisamente que se pone en duda esta concepción absolutista de la historia. El final de la historia se entiende como el final de la comprensión de las vicisitudes humanas como estando insertas en un curso unitario dotado de un sentido determinado. Y es que quizá la principal respuesta a la pregunta que acabamos de plantear, por encima de su supuesta utilidad, es que la historia puede *dar un sentido a la vida del hombre al comprenderla en función de una totalidad que la abarca y de la cual forma parte*²². Vemos que esta resolución no es trivial en lo absoluto, pues implica la pérdida de la visión de nosotros mismos como pertenecientes a un flujo, que permite que nuestra existencia tenga una razón de ser.

Sin embargo, esta no es una crítica que se le haga únicamente a la historia, pues todo fundamento racional de nuestros pretendidos conocimientos, así como de nuestros juicios morales, tiene los mismos puntos débiles. Se pone en duda la tesis de la memoria colectiva, como memoria de una sociedad o inclusive de la especie humana, puesto que se ha desmontado la idea de un sujeto colectivo (o universal en el caso hegeliano). La filosofía de la historia, tanto hegeliana como marxista, suponen aún otra proposición de la que nos es viable aún dudar: la idea de progreso. Hegel propone, como es sabido, que el Espíritu avanza progresivamente; es decir, que presenta una mejoría al través del tiempo. Lo mismo ocurre en la dialéctica marxista, pero enfocado al momento de la emancipación de las clases sociales explotadas.

²¹ Schopenhauer, Arthur, *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Gredos, Madrid, 1998, P.144

²² Luis Villoro, “El sentido de la historia”, en Pereyra, Villoro, et. al. *Historia ¿para qué?*, Siglo XXI, México, 2005, P. 52

A esta tesis del materialismo histórico ya se han hecho fuertes críticas, aquí menciono la de Carr:

El pronóstico de Marx de que la revolución proletaria realizaría el fin último de una sociedad sin clases era lógico y moralmente menos vulnerable; pero la presunción de un término de la historia tiene un matiz escatológico más apropiado para un teólogo que para un historiador, y revierte en la falacia de una meta situada fuera de la historia.²³

Pero a pesar de esta crítica, Carr no abandona la idea de progreso, aunque la modifica, constriñéndola a los avances técnicos que parecen no ofrecer duda alguna: “La historia es el progreso mediante la transmisión de las técnicas adquiridas, de una generación a la siguiente. Luego, no es preciso ni se debe imaginar el progreso como teniendo un principio o un final definidos.”²⁴ Como hace notar Eugenio Trías²⁵, este sentido metafísico se hace manifiesto en la práctica con la relación entre dos términos griegos: *techné*, raíz de la moderna concepción de técnica y *télos*, es decir, un para qué. La *techné* sería el saber práctico sobre los medios necesarios de un proceso determinado para llegar a un fin o destino.

En efecto, el principal problema de la noción de progreso, reside en la suposición de un final o meta al que tiende el movimiento histórico. Este final se imagina como algo cualitativamente superior a todo lo anterior.

Aquellos que quieren salvar la noción de progreso de este laberinto insoluble, eliminan la noción de finalidad de su concepción de progreso. Pero ¿para qué?, quiero decir, ¿qué necesidad habría de mantener a toda costa la noción de progreso? Quizá la respuesta esté en el hecho de que el progreso nos proporciona la articulación causal, necesaria para realizar un relato, esto es, lo que está posiblemente en juego es el hecho de que pueda haber ordenación o estructuración hacia un fin, pero sin conciencia previa del fin. El progreso es ese elemento que permite hacer un relato histórico tal, que ponga en relación necesaria las diversas sociedades del pasado con el presente. Carr y Gombrich, por

²³ Carr, *Op. cit.* P 155

²⁴ *Ibidem.* P. 154

²⁵ Trías, Eugenio, La superación de la metafísica y el pensamiento del límite, en: Vattimo (comp.), *La secularización de la filosofía*, Gedisa, Barcelona, 2001, P. 285

ejemplo, eliminan los problemas que conciernen al progreso, al limitar su alcance únicamente a las mejoras técnicas respecto a cómo llevar a cabo un trabajo.

Sin embargo, no habrá que negar que la idea de progreso no solamente dota de un sentido a lo que ocurre en el presente, sino que le otorga cierta vitalidad hacia el futuro, como si siempre se esperara algo mejor, dando la ilusión de que tiene sentido seguir adelante.

Mas, por otro lado, lo que se denomina *mejor* dentro de una determinada historia progresista, no está tampoco exento de la visión particular del historiador que la relata y que, las más de las veces, justifica determinada posición política o económica encarnada por la clase social dominante. A todo esto, Walter Benjamin aduce que *tal concepción no quiere ver más que los progresos del dominio sobre la naturaleza y se desentiende de los retrocesos de la sociedad.*²⁶ E insiste duramente en denunciar a la clase social dominante (justificada, por lo demás, en la noción de progreso de alguna historia hecha a propósito de ello) como ejecedora de violencia:

La presa, como ha sido siempre costumbre, es arrastrada en el triunfo. Se le denomina con la expresión: patrimonio cultural. Éste debería hallar en el materialista histórico un observador distante. Puesto que todo el patrimonio cultural que él abarca con la mirada tiene irremisiblemente un origen en el cual no puede pensar sin horror. Tal patrimonio debe su origen no sólo a la fatiga de los grandes genios que lo han creado, sino también a la esclavitud sin nombre de sus contemporáneos.²⁷

Benjamin no es, por supuesto, el único que ve este problema en el rumbo que de ordinario toma la historia; Pereyra, por ejemplo, también descubre en el discurso histórico la preocupación por mantener en la memoria social un conocimiento perdurable para la cohesión de la sociedad, la legitimación de sus gobernantes, etc. A pesar de todo, Pereyra no ve en esto una catástrofe tal como la ve Benjamin, sino incluso una herramienta positiva que permita a los miembros de una sociedad considerarse parte de ella, en el sentido de colectividad a la que necesariamente pertenece todo individuo.

²⁶ Benjamin, Walter, Tesis de filosofía de la historia, En *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, P. 48

²⁷ *Ibidem*, P. 46

Vemos entonces que los fundamentos sobre los que parecía descansar la historia pueden ser derruidos: la idea de un holismo histórico, la idea de la objetividad de los hechos históricos, así como de la necesidad de sus relaciones causales enfocadas a un fin o progreso. Nos vemos obligados a plantear de otra manera el quehacer de la historia, o bien, a abandonar el barco. En este punto, como ya vimos, nos encontramos con dos percepciones opuestas, la de Habermas y la de Lyotard. Habermas ve en la pérdida de los metarrelatos que legitiman al conocimiento humano, una gran calamidad, la pérdida de los ideales liberales a favor de un conservadurismo inmóvil. Es verdad; la revolución, el progreso, el liberalismo, el iluminismo: todo se legitima en metarrelatos que ahora resultan inválidos. Pero para Habermas esto no es contundente, pues considera que el mismo hecho de proclamar el fin de los metarrelatos incluye, intrínsecamente, al menos un metarrelato más del que no se duda. Para Lyotard, en cambio, la pérdida de los metarrelatos es algo irremediable, donde lo único que se pierde es la expresión de la violencia ideológica.

Esta aclaración es muy importante para vislumbrar la posibilidad de hacer discursos históricos después de haber pasado por los martillazos de filosofía que propinaron Schopenhauer y Nietzsche; intentar una manera de hablar, de seguir haciendo filosofía e historia a pesar del nihilismo. Las razones de esto son eminentemente prácticas: somos nosotros los que nos creamos el sentido y ahora somos conscientes de ello; sin embargo, seguimos necesitando del sentido.

Valdría la pena recordar del *Zarathustra* de Nietzsche, la metáfora de los tres estadios del espíritu: el espíritu camello que todo lo soporta, el espíritu león que todo lo destruye, y el espíritu niño, de carácter creador. Es claro que no se puede entender al espíritu niño como una etapa posterior y mejorada, porque esto correspondería aún a la época de los metarrelatos caracterizada por el espíritu camello. El espíritu niño es la propuesta después de la destrucción de todo absoluto; se inventa sentidos, inventa historias, y él mismo las destruye como un niño que juega con un juego de armar. Estamos en libertad de seguir creando historia, sentidos, filosofía; lo que no podemos hacer, es creer que son absolutos y que se refieren a una verdad objetiva independiente de nosotros. No podemos ser como aquél que pega y luego esconde la mano. Sabemos que somos nosotros

mismos los que creamos la historia, los que le damos peso, y después de esta conciencia, ya no podemos hacer como si la historia estuviese creada teleológicamente por algún Dios.

Insistiré, con todo, en el hecho de que no sólo se puede seguir haciendo historia –y de paso filosofía- en la etapa posmoderna; sino que no podríamos no hacerla, pues ello depende de una necesidad humana de justificar y racionalizar al mundo y, con ello, a nosotros mismos; pero de ello no se colige que esta interpretación que hagamos deba ser tomada como universal y absoluta. Es aquí donde se inserta la propuesta de Foucault, que nos insta a ver una posibilidad de historia en la actualidad bajo otro cariz: el de la arqueología.

Al proponer la arqueología como guía de la historia, Foucault pretende hablar de un discurso histórico que no abogue únicamente por las regularidades, sino también por aquellos hechos que no han sido nunca convocados por un historiador a formar parte de un *corpus* de documentos, dado que no fueron considerados explicativos de ningún problema.

Dejar de lado las preguntas sobre la validez de las continuidades históricas, la pregunta acerca de las vías por las que han podido establecerse estas continuidades, la pregunta de cómo han llegado éstas a constituir, para tantos espíritus diferentes y sucesivos, un horizonte único. Dejar de lado lo anterior para poner mayor atención y énfasis a las transformaciones que valen como fundación y renovación de las fundaciones; es decir, en el cambio que establece la vigencia de una nueva estructura; cambio que, desde luego, no está *dado*, sino que responde también al hecho de que son diferentes personas que hacen historia, con diferentes problemáticas y proyectos. No se propone más una *Biblioteca de Babel*²⁸ en donde se haya contenido todo el conocimiento humano habido y por haber, ni mucho menos que pueda existir una especie de conciencia universal que pueda contenerlo; antes bien, podemos considerar al conocimiento humano en un esquema estratificado donde, incluso, los estratos se yuxtaponen o se contradicen. Se abre la posibilidad de diferentes pasados, de *redistribuciones diferentes* de los hechos que corresponden a diferentes nexos causales, a varias jerarquías de importancias y de valores, habiendo también una apertura a diferentes teleologías. Esta diversidad es resultado de que el pasado ya no se considere algo *dado* y estático, sino siempre en movimiento en tanto se hace desde

28

Borges, Jorge Luis, La biblioteca de Babel, en: *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2003

el instante fugaz que nos representamos como presente. Así, podemos intentar seguir con la tarea del historiador. Pero hay que ser un tanto más conscientes de lo normal al revisar los *para qué* de la historia.

La historia no debe pretender estar al servicio del pasado puesto que, en primer lugar, no le es posible. La historia está hecha desde el presente por personas concretas que se proponen explicar un estado de cosas a partir del pasado. Pero, si bien este estado de cosas no fuera presente, al menos la inquietud por él sí lo es y, en este sentido, podríamos aunarnos a los que proponen que la historia debe ser considerada siempre desde el presente, debido a los problemas del presente y al servicio de ellos, para justificarlos y alejarlos de aquella tempestad caótica e insertarlos en una racionalidad desde la cual se desdibujan sus rasgos incomprensibles.

Foucault plantea cambiar lo que parecía la tarea primordial de la historia; a saber, el establecimiento de una cronología tal que nos lleve de la mano al origen o fundamento, por otra menos pretenciosa, que ni siquiera se puede entender como *una* forma de hacer historia, sino como escalas rebeldes a una ley única, e irreductibles a un modelo de progreso. Propone que el historiador deje de considerar las diferencias como elementos a eliminar a favor de la limpieza de las estructuras, es decir, de las regularidades quizás inexistentes, y que, en cambio, denuncie los límites de un proceso, el punto de inflexión de una curva: la diferencia.

Esta importancia de la diferencia puede unirse con la conciencia de que estas historias que nos permitimos realizar después de la ruptura de los metarrelatos elevados al grado de absolutos, no pueden ya considerarse protegidas por éstos; es decir, son frágiles, no son absolutas ni objetivas, no forman parte de un todo coherente, ni son, siquiera, pensadas en conjunto por ninguna conciencia. La única manera de seguir haciendo historia (y de paso filosofía) es desgarrar las investiduras de lo Uno, al menos en su carácter categórico y absoluto, para percibir así lo Otro que, siguiendo a Levinás, se hace presente en las diferencias y choques de sentido que no dejan, por lo demás, de ser violentos. Para concluir, dejemos que resuenen estas palabras de Benjamin acerca de la fugacidad de la vigencia de un relato histórico:

La buena nueva que el historiador del pasado trae anhelante surge de una boca que quizás ya en el momento en que se abre habla en el vacío.²⁹

2.3 Consecuencias de la ruptura de los metarrelatos

2.3.1 Relativismo

Al no tener un paradigma que funcione como referencia para juzgar a los eventos y cosas como buenos o malos, verdaderos o, falsos; caen aquellas cosas que tenían reputación de excelsas al nivel de las antes tomadas por ruines.

Para emitir juicios se necesitan criterios, pero estos han sido desenmascarados y han dejado al descubierto la vulnerabilidad de la carne humana. Nietzsche acomete contra los criterios de verdad y bondad, que han sido monopolizados y se han convertido en instituciones de poder. Estos criterios no sólo nos permitían juzgar cosas y acciones ajenas, sino además constituían el centro de la orientación de nuestras acciones en el mundo; y en ellos se descubre ahora la soberbia de la falacia y la altanería del antropocentrismo. Todo valor supremo, desde la iglesia hasta el conocimiento, es de pronto reconocido como fábula:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.³⁰

Así pues, si no hay un valor trascendente que las sostenga o las repudie, todas las acciones tienen el mismo valor. Y entonces tenemos por un lado al vértigo que nos ocasiona la pérdida de la referencia, y por otra, la redención de los tullidos y olvidados. Todas las acciones, todas las clases sociales, todos los estilos artísticos conviven ante el escándalo de unos y la alegría de los otros. Sin embargo, este relativismo genera principalmente angustia y terror al vacío. En el *Cristo en los olivos*, dice Nerval: *Al buscar el ojo de Dios, no vi más que una órbita / Vasta, negra y sin fondo [...] ³¹* Y este es justamente el caso; pues ya no hay centro, no hay paradigma, pero sigue habiendo inercia,

³⁰ Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 2001, P. 25

³¹ Nerval, Gerard, *Cristo en los olivos*, en: Yáñez, Adriana, *Nerval y el romanticismo*, UNAM- CRIM, P. 138

se sigue girando en torno a un foco que se descubre inexistente. La imagen del sinsentido de nuestra translación es una visión insoportable; de tal manera que parece que ante esto hay tres alternativas: El nihilismo pasivo, -en donde, al no haber sentido, resulta imposible actuar-, y que es como una prolongación del vértigo de la nada, cuando ya no es posible tenerse en pie, y, mucho menos, tener dirección. La segunda alternativa la presenta Nietzsche con el ultra-hombre, que podríamos calificar como nihilismo activo. Éste es el hombre que, consciente de que no hay Dios, es capaz de crearse sus propias pautas. Pero existe una tercera opción que es la otra cara del romanticismo: el panteísmo. Es decir, si ya no hay Dios, entonces cualquier cosa puede serlo.

Aclaremos, pues, lo anterior, para así poder establecer una relación entre este panteísmo y la situación posmoderna. El romanticismo se caracteriza por la muerte de Dios y la angustia que suscita esta verdad, pues va acompañada de la conciencia de la vacuidad y la banalidad de la existencia. Es un momento de desesperación; es el momento en que el hombre, el poeta, alza su mirada para tratar de entender el sinsentido de su sacrificio, de su soledad, de su vida y de su muerte. Un ejemplo de esto lo encontramos con Jean Paul Richter:

Cristo prosiguió: “He recorrido los mundos, subí a los soles y volé con las vías lácteas a través de los desiertos del cielo, pero no hay Dios. Bajé, lejos y profundo, hasta donde el Ser proyectaba sus sombras, miré al abismo y grité: ‘Padre, ¿dónde estás?’, pero sólo escuché la eterna tempestad que nadie gobierna; y el brillante arco iris formado por todos los seres estaba ahí, sobre el abismo, sin que ningún sol lo creara y se derramaba gota a gota. Y cuando alcé la mirada hacia el cielo infinito buscando el *Ojo* de Dios, el universo fijó en mí su *órbita vacía*, sin fondo; la Eternidad reposaba sobre el Caos, lo roía y se devoraba a sí misma. -¡Griten disonancias, dispersen las sombras, ya que Él no es!”³²

Pero entre las expresiones “Dios ha muerto” y “todo es Dios” hay sólo un cambio de perspectiva sobre la misma verdad. En efecto, la idea de Dios es la de un ser supremo que gobierna al universo; de tal manera que si todo es Dios, entonces nada es realmente superior y, en consecuencia, no hay Dios, y el universo sería gobernado por infinitas

³² Richter, Jean Paul, Discurso de Cristo muerto desde lo alto del Edificio del Mundo, no hay Dios, en: Yáñez, Adriana, *Nerval y el romanticismo*, UNAM-CRIM, México, 1998, P. 183

fuerzas, lo cual, difícilmente puede llamarse gobierno, y menos aún, *universo*, en la medida en que esta palabra implique la unión armónica de lo disímbo.

En la era posmoderna se tienen infinitos dioses, pero ninguno de ellos tiene suprema importancia; es decir, cualquier cosa puede funcionar como sentido, como rector de la vida de alguien. Vemos, por ejemplo, los récords Guinness, en donde alguien le ha puesto sentido a su vida al pasarla en el intento de ser el tipo con las uñas más largas en el mundo, o bien el que puede comer más chiles en menos tiempo, en fin. Todos son los primeros en algo que, por cierto, a nadie le importa. Y el momento de gloria no pasa de un clamor pasajero y sin memoria. Además de que todo se mueve cada vez a mayor velocidad; la gloria dura menos y, por eso mismo, se tiene mayor avidez de nuevas glorias de las que, una vez pasadas, nadie, ni uno mismo, puede abreviar.

Todos estos pequeños sentidos tienen el mismo *status*, todos son igualmente importantes: el señor de las uñas más largas, el llegar a la punta del Himalaya, el maratón y todos los juegos olímpicos, el virtuosismo de los instrumentistas, la mujer más hermosa, el hombre más poderoso, lograr comprarse un automóvil. *Todo es esencial, todo está en el mismo plano: la grandeza de Roma y tu crisis de artritis.*³³ Todos son pequeños dioses, todos tienen derecho a la palabra, pero son tan numerosos, que nadie los escucha.

Tal vez no haya otro concepto mejor para referirnos a la condición posmoderna, que el de narcisismo. Pero este narcisismo no es, como podría creerse, resultado de un Yo consciente y autosuficiente, no estamos hablando del ultra-hombre nietzscheano, sino que es resultado de una destitución y trivialización de lo que antaño fue superior; es el resultado de múltiples ramificaciones y conexiones en colectivos con intereses miniaturizados. *Se es Narciso, no porque haya una independencia soberana asocial del individuo, sino porque no existe una **res pública**.*

Pero quizás el más escandaloso relativismo, sea el que atañe a las cuestiones morales. En efecto, como no hay criterios para sostener una *res pública* estable, pues la *res pública* a la que tenemos acceso es resultado de la publicidad siempre cambiante, tenemos como consecuencia una crisis de la moralidad. No hay manera de etiquetar las acciones como buenas o malas, puesto que no hay paradigma, no hay criterio. Todo entra en ambas

³³ Camus, Albert, *Calígula*, Losada, Buenos Aires, 1947, P.

categorías, según guste Usted. Y esto mismo ocurre en diferentes ámbitos de actividad. No se puede rotular una obra de arte; no importa que sea buena o mala, lo que importa es que exista, y parece que para existir tiene que aparecer en la televisión: hoy en día la existencia requiere de la publicidad. El éxito o fracaso de cualquier empresa que se proponga, es directamente proporcional a sus apariciones en la televisión, no de alguna bondad que le sea propia.

2.3.2 Y ahora... ¿qué?

La crisis de los metarrelatos no produjo, empero, un cataclismo. Los relatos siguen produciéndose, la vida sigue su curso, pero nada está fundado en un metarrelato legitimante. Ningún relato es absoluto ni tiene primacía sobre algún otro. Sin embargo, los relatos surgidos de la crisis de los metarrelatos, tienen el cariz de la fantasía. Todo es ilusión y está supeditado a las armas de la seducción. Los relatos se multiplican, pero ya no tienen ninguna intención de presentarse como verdaderos, sino que se exhibe sin vergüenza y con cierto orgullo, el epíteto de *ilusorio*.

Ineludiblemente, habrá que insistir en la pregunta de si es posible hablar de la posmodernidad en términos de superación de la metafísica. Ésta es, empero, la cuestión central que nos interesa, pues está por ver qué tanta tinta queda para seguir escribiendo después de la muerte de Dios y, con la de Él, la de todo absoluto posible. ¿No requiere la escritura una organización?, ¿la organización es necesariamente teleológica?, ¿está condenada toda actividad posmoderna a ser un cúmulo de relatos yuxtapuestos y sin ninguna organización?

Nos damos cuenta de que no existe ningún Libro en donde se encuentre escrita, ordenada con un sentido coherente, la totalidad de los avatares de la historia y del porvenir; como hemos dicho, no existe una *Biblioteca de Babel* del conocimiento humano. A este respecto, Derrida sostiene que esta falta de Sentido, es ambivalente, pues aparte de ser el sinsentido una visión que provoca vértigo, es también la posibilidad misma de la creación humana:

No es solamente saber que el Libro no existe y que para siempre hay varios libros en los que (se) rompe, antes incluso de que haya llegado a ser uno, el sentido de un mundo impensado por un sujeto absoluto; que lo no-escrito y lo no-leído no pueden ser recuperados en el abismo sin fondo por medio de la negatividad servicial a alguna dialéctica [...] No es solamente haber perdido la certeza teológica de ver que toda página se enlaza por sí misma en el texto único de la verdad, 'libro del la razón' [...] Es también no poder hacer preceder en absoluto el escribir por su sentido: hacer descender así el sentido, pero elevar al mismo tiempo la inscripción. Fraternidad del optimismo teológico y del pesimismo: nada es más tranquilizador, pero nada más desesperante, nada destruye tanto nuestros libros como el Libro leibniziano. [...] Escribir es saber que lo que no se ha producido todavía en la letra no tiene otra morada, no nos espera como prescripción en algún *tópos ouránios* o algún entendimiento divino.³⁴

No es el texto posmoderno aquél relato que logró por fin superar la metafísica, y que en este camino tuvo que desechar el sentido mismo de lo que se dice. La etapa posmoderna no es un momento reaccionario a las tiranías de la metafísica, no es aquella generación llena de odio que lucha para derrocar a quien la oprime. El texto posmoderno no es la ausencia de sentido, sino la conciencia de su carácter ilusorio, y su utilización para fines transitorios y no trascendentales. Es la multiplicidad de relatos que conviven. El texto posmoderno no es la falta de fundamento, sino la fugacidad de éste: su temporalidad.

Es cierto, no se puede anunciar la superación de la metafísica a menos que se proponga una *cierta organización* que se vuelque contra ella, pero esta *cierta organización*, y el mismo término de *superación*, pertenecen, al mismo tiempo, a la metafísica. Es por eso que se dice que la posmodernidad no es más que una etapa de la modernidad, pues queda claro que la crítica de la razón la realiza la razón misma, y esto engendra una petición de principio.

Pero la posmodernidad no es la superación de la metafísica, no es la destrucción rebelde de los principios universales de la razón. No está suponiendo una estructura espacial universal, sino una existencia temporal y, en el fondo, banal y desarraigada.

Sin embargo esta temporalidad no puede ser vista desde una perspectiva esquemática y espacial, pues en este caso desaparece la temporalidad misma, como lo hace notar Agustín de Hipona en sus *Confesiones*.

³⁴

Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, Pp. 20-21

Porque si las cosas son futuras y pasadas, quiero saber dónde están. Si esto también me resulta imposible, sé por lo menos que, dondequiera que estén, no son allí futuro, ni pasado, sino presente. Pues si allí son futuras, todavía no son; y si son pasadas, ya no están allí. Dondequiera, pues, que estén, cualesquiera que ellas sean, sólo son en tanto que presente. (*Confesiones*. XI. 30)

El tiempo no es, pues, una estructura establecida y presente. Y adquiere un relieve nuevo al ser modificado por el factor de la velocidad, que provoca mayor desarraigo y menor memoria.

La velocidad crea objetos puros, es en sí un objeto puro desde que elimina el suelo y las referencias territoriales, remonta el curso del tiempo para anularlo, corre con mayor rapidez que su propia causa y supera su curso para aniquilarla. Constituye el triunfo del efecto sobre la causa, el de lo instantáneo sobre el tiempo como profundidad [...] La velocidad crea un espacio iniciático que puede implicar la muerte, y cuya única norma consiste en borrar las huellas. Triunfo del olvido sobre la memoria, embriaguez inculta y amnésica. [...] Correr provoca una especie de invisibilidad, de transparencia, de transversalidad de las cosas por el vacío.³⁵

Esto provoca, además, una falta de anclaje de los sucesos en un proceso histórico tendiente hacia un *télos* o hacia un progreso. Los hechos acaecen, pero no forman parte de un relato organizado que siquiera guarde memoria de los hechos ya ocurridos. Decimos, junto con Agustín de Hipona, que el pasado no existe más que en nuestra memoria; y hoy, esa memoria se hace más débil por no encontrar regularidades ni sentido a su tarea.

¿Hay o no metafísica en la posmodernidad? Si se encuadra la pregunta dentro de las oposiciones metafísicas, por supuesto la hay. Si se considera que todo sentido es por fuerza metafísico, por supuesto que sí; puesto que la posmodernidad, como ya hemos dicho, no es la ausencia del sentido, sino la fugacidad de éstos, el movimiento mismo. Atendamos, pues, las palabras que a este respecto nos dice Foucault:

La metafísica no es un ilusorio, como una especie dentro de un género; es la ilusión la que es una metafísica, el producto de una cierta metafísica que ha marcado su cesura entre el simulacro, por un lado, y el original y la buena copia, por el otro. [...] Desde ese momento, el camino está libre para que continúe, en su singular zigzag, la serie epicúrea y materialista. No lleva consigo, a su pesar, una metafísica vergonzosa; alegremente conduce a una metafísica; una metafísica liberada tanto de la profundidad originaria como del ente supremo [...]³⁶

³⁵ Baudrillard, Jean, *América*, Anagrama, Barcelona, 1987, P. 16

³⁶ Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995, P. 14

Parte II Relaciones entre la música contemporánea y la posmodernidad

1. Sobre el sentido de la crítica de arte

En estas condiciones, es necesario restablecer qué sentido tendría la crítica de arte, y cuál sería su manera de proceder. La crítica se yergue orgullosa, como aquella instancia licenciada para determinar qué es arte y qué no lo es, como la instauración de un canon de *lo artístico*. Pero esta idea de crítica solamente es posible en tanto exista un metarrelato del Arte; por lo tanto en la posmodernidad, donde ha sido puesta en duda la legitimación de los metarrelatos, la crítica no hallaría lugar.

Por lo demás, no costaría trabajo encontrar ejemplos en los que se ponga de manifiesto que El Arte (como el Bien, el Progreso y la Verdad) es otro de los metarrelatos fundamentados en instituciones de poder. Y el crítico de arte, juez en trono purpúreo, decide –basado, en el mejor de los casos, en ciertos estatutos estilísticos- cuál obra merece estar en los escenarios. El problema es claro, y éste es que no se puede ya reconocer en el Arte un axioma y, por ende, ya no se tiene la convicción de que el crítico de arte posee, cual divina gema, el índice de las características que debe tener el arte para ser tal.

Por otro lado se ha pretendido también que el quehacer artístico responda a una visión general del arte que establece la estética filosófica. Y es, así mismo, problemático suponer que pueda ser traducido en una obra artística lo que el filósofo plantea en sus argumentos, y, más allá de la posibilidad, el interés que podría haber en ello. El arte sería entonces inseparable de su correlato filosófico, el cual le indicaría el camino a seguir.

Así es que, de haberlo, ¿cuál es hoy el sentido de la crítica de arte? Pareciera por momentos que la crítica lleva una existencia de parásito junto al arte, pero quisiéramos reivindicarla en el hecho de que es el comportamiento del espectador, del público que experimenta deseos de hablar y decir de la obra algo más que la obra misma. Pero este decir algo más, ¿no es en realidad traer a conceptos lo que era inefable?, ¿no es traicionar a la obra? Sin embargo, el hecho de que haya algo que decir, de que exista este deseo del espectador de hacer un comentario, el hecho mismo de que la obra de arte no tenga por

objeto el conocimiento, y el que la obra de arte se presente como acabada, cerrada para el diálogo; esto abre la posibilidad de una crítica. Evidentemente, esta crítica no puede ya entenderse como canon, sino, antes bien, como comentario.

Se puede entender, por una parte, el trabajo de la estética como un trabajo anterior a la obra de arte, esto es, que la fundamente para que a partir de este telón pueda llevar a cabo su tarea con un paradigma firme y no a tientas. Nos parece que esta visión no es correcta, así como tampoco lo es el considerar que se trata de una explicación de la obra de arte, es decir, un trabajo posterior y exegético.

El lenguaje por el que se expresa la crítica no tendría como función, pues, hacer inteligible lo que el artista hizo de manera oscura. Porque, además, si la meta fuera hacer inteligible un pensamiento, ¿qué barrocos afanes incitan al artista a expresarlo de la manera más oscura posible, antes que decirlo claramente? La crítica no es simplemente el hacer entendible la obra de arte, puesto que no es un poner en palabras llanas lo que la música puso en sonidos, o la pintura en colores. La crítica, en tanto lenguaje, no es una marca o representación del pensamiento, sino propio pensamiento.

Así, pues, las palabras no forman la más mínima película que duplique el pensamiento por el lado de la fachada; lo recuerdan, lo indican, pero siempre desde el interior [...] No es un efecto exterior del pensamiento, sino pensamiento en sí mismo.³⁷

Con esto la crítica marca su independencia frente a la obra de arte (y también la independencia de la obra de arte frente a la crítica), lo cual puede percibirse como algo catastrófico, puesto que se nos priva de la instancia dictaminadora del arte; y el efecto de esto es que se abran los parámetros del arte y quede libre el artista de hacer cualquier cosa, y que cualquier cosa quede libre de llamarse arte. Pero también puede percibirse de una manera más optimista; puesto que el arte no tendría razón de ser si en su existencia se limitara a seguir los preceptos estilísticos que ordena la crítica. Y tampoco tendría razón de existir la crítica, puesto que la obra de arte se ostenta como un todo terminado, a la cual ya no es pertinente añadirle nada; mucho menos explicarla o decirle qué hacer.

³⁷

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 2005. P. 83

Así es, pues, que esta independencia (no alejamiento) entre la crítica y la obra de arte, nos impide entender a la crítica en términos prescriptivos; aunque, probablemente, la misma palabra “crítica” nos remita ya siempre, como una inercia, a un juicio sobre la verdad, la exactitud y el funcionamiento, en vez de un comentario que “deje ser” a la obra de arte.

Al hablar del lenguaje en términos de representación y de verdad, la crítica lo juzga y lo profana.³⁸

No es de extrañar que, con este panorama, la crítica haya centrado sus esfuerzos y encontrado sus únicos frutos, en señalar meramente cuestiones técnicas y estilísticas en las obras de arte. Pero ¿para qué escribir si no se puede hacer preceder el escribir por su sentido?, ¿para qué escribir sobre una obra si no podemos hablar acerca de su verdad? Como decíamos, en esta situación podemos encontrar algo más que pesimismo e, incluso, la posibilidad de la crítica. Escuchemos las palabras de Derrida:

Es porque es *inaugural*, en el sentido nuevo de esta palabra, por lo que la escritura es peligrosa y angustiante. No sabe adónde va, ninguna sabiduría la resguarda de esta precipitación esencial hacia el sentido que ella constituye, y que es, en primer lugar, su futuro.³⁹

Es por eso que el presente trabajo, en su calidad de pregunta filosófica sobre el arte, no pretende hacer juicios acerca de la verdad de éste, ni mucho menos delimitar su estilo; sino, antes bien, este trabajo debe verse como un comentario surgido de la necesidad de hablar en calidad de público.

³⁸ *Ibid.* P. 86

³⁹ Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, P. 21

2. Acerca del arte

La concepción común del arte centra la esencia de éste en la obra de arte misma; por decirlo así, en la cosa. De tal manera que tenemos cosas que son consideradas obras de arte, y otras que no; y su diferencia se establece a partir de ciertas características que posee la obra de arte y no la cosa común. Hemos hablado ya de este tipo de estética prescriptiva, y de la posibilidad de su justificación; pero por ahora nos referiremos a otra tesis acerca de qué es el arte y que, por su lucidez, es indispensable para nuestro planteamiento. Esta tesis la sostienen paralelamente tres estudiosos del arte, principalmente de la pintura: Regis Debray, Gombrich y Arthur Danto. Se trata de considerar que lo que hace a una cosa ser obra de arte, no consiste únicamente en características de esta cosa, sino, antes bien, en un juego de miradas en el que participan el artista, el espectador y la cosa llamada *obra de arte*. Por lo tanto, puede haber cosas que una determinada mirada considere arte y que otra no; con lo cual tenemos dos posturas contrapuestas: la primera que sitúa lo artístico del arte sólo en ciertas propiedades que posee la obra de arte; y una segunda que lo ubica también en una mirada que, de cualquier manera, es un elemento externo a la obra de arte.

Cierto es que esta tesis de que algo del ser del arte reside en la mirada, es aún bastante difusa, pues no queda aclarado qué es y de quién es esta mirada. Empecemos a esclarecer esto, diciendo que esta mirada es una *cierta disposición* de un agente hacia una determinada cosa, de tal forma que la considera artística; aunque en qué consista esta mirada requerirá de ulteriores explicaciones.

Sin embargo habremos de poner atención a esta tesis, considerando que cuando se razona acerca de la naturaleza del arte, pronto nos vemos perdidos al tratar de establecer y explicar las características que una obra de arte debe tener para ser tal; y cuando creemos haberlo logrado, nos encontramos con excepciones en las cuales vemos rodar nuestros esfuerzos. La causa de este balbuceo puede residir en que el arte no es solamente un cúmulo de propiedades de una cosa a la cual se le llama obra de arte (con lo cual nos vemos en los mismos problemas en los que se vio Hippias al tratar de explicarle a Sócrates lo que es la belleza); la causa de este balbuceo puede estar en que lo artístico del arte no depende sólo de la obra de arte en su calidad de cosa, sino de un elemento externo: la mirada.

Lo que los estudios de Gombrich, Danto y Debray esclarecen, es que el arte no es – como ha sido considerado- una esencia estable y una propensión natural en el hombre, de forma tal que haya existido arte desde que existe el hombre y, por supuesto, que lo habrá mientras éste exista. El arte no es algo inherente en la cosa o en el hombre, es una entre otras de sus disposiciones. De tal manera que no siempre ha existido el arte y no siempre una misma cosa es considerada arte, ni siquiera por un mismo sujeto.

El Arte está hoy rodeado de una nube de cortesanos que ensanchan el papel de la obra de arte y del artista; pero esto no siempre ha sido así, y muy probablemente, no siempre lo será. La idea moderna del arte tiende a deificarlo cuando se le vincula con la Verdad. Propone que la expresión es su elemento esencial, y que aquello que el artista expresa es lo que las Musas le han contado acerca de las esencias. Del romanticismo nos llega la noción del genio artista que tiene la capacidad de ‘introducirse’ en sus vivencias particulares, y, al expresarlas, la facultad de transformarlas en un *pathos* universal que provoque la catarsis de toda alma humana presente.

Haciendo eco de Danto y de Debray, me parece que estas nociones no se pueden seguir teniendo en pie. La razón es que suponen que hay una sola definición de arte, que trasciende a las épocas y que el arte es el candidato perfecto para unir los dos mundos. Expondré a continuación las tesis de Gombrich, Debray y Danto, dado que así será más sencillo plantear nuestra postura. Y aunque estos autores están refiriéndose, sobre todo, a las artes visuales, esta exposición nos servirá después de guía para establecer un paralelismo con el caso de la música.

Gombrich hace una aportación importantísima, que consiste en aseverar que el arte no ha existido siempre y que, por lo tanto, no es un elemento necesariamente constitutivo del hombre. El arte, prosigue, es resultado de un cambio radical que se da en los artistas del Renacimiento y que se pone de manifiesto, además de en las obras, en los estudios de Vasari. Este cambio consistió en que los artistas comenzaron a considerarse sujetos independientes, separándose de los artesanos del gremio, al querer ellos contribuir con una aportación al flujo de progreso de la humanidad, y esta aportación será esencialmente técnica. Gombrich nos induce a entender que el arte nace cuando el artista se considera como tal, y no como un artesano, miembro de un gremio, cuyos propósitos son meramente

prácticos en términos de compraventa y repetición de las técnicas utilizadas por los anteriores artesanos.

Se dice que la ciencia comienza en el Renacimiento con las ideas de progreso y de la fundamentación de los conocimientos por el método científico; así, se podría decir que el Arte también nace en el Renacimiento, igualmente con la idea de progreso que, en el caso del arte, es de carácter técnico. En efecto, el artista es un científico que encuentra su progreso en la perfección de la técnica. En el caso de la pintura y de la escultura, este progreso técnico estuvo encaminado hacia el realismo de las formas, aunque después esa técnica se referiría a otros parámetros, como la expresividad o la misma complejidad; pero en todo caso, sigue entendiéndose el arte como la historia del progreso técnico.

Por otra parte, refiriéndose a Leonardo da Vinci, Gombrich hace énfasis en que el artista deja de crear para sus clientes, y comienza a crear para los otros artistas que pudieran medir el progreso que representa la nueva obra; el artista tiene ahora la exigencia de hacer una aportación, entendida ésta como la solución de un problema técnico.

Régis Debray, por su parte, es más enfático al plantear que el hecho de que algo sea considerado arte, depende menos de ciertos preceptos estilísticos correspondientes a determinada época, que de la carga que tenga la imagen y, por ello, de nuestra relación de mirada hacia ella.

La imagen creada no siempre ha sido arte, y la razón es simple: no se le miraba como tal. Esto, sin embargo, no depende de un juicio estético, sino de una relación especial que los humanos mantenemos con las imágenes. Por ello considera Debray que antes que hacer una historia del Arte, se debe hacer un estudio sobre aquello que la ha hecho posible: *la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas.*⁴⁰

Para Debray, la relación que mantenemos con las imágenes está vinculada con la relación que sostenemos con la muerte, que se presenta como lo absolutamente Otro⁴¹, una relación con la inevitabilidad del cambio. Las imágenes son el resultado del anhelo de hacer perenne lo que ha muerto, *sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de*

⁴⁰ Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002, P. 15

⁴¹ Para Régis Debray, el espacio de la otredad, de la trascendencia, es el espacio de la muerte. Para Levinás, en cambio, la muerte sigue aún estando dentro de los límites del Mismo.

monumento conmemorativo, y no han sido privilegio de cualquiera, sólo de aquellos que merecen nuestro respeto, o bien, de aquello a lo que le tememos. La fuerza de las imágenes depende de la fuerza con que se percibe la trascendencia que se cristaliza en ellas. En su opinión, según esta relación, dependiendo de la percepción sobre la trascendencia, se distinguen tres etapas de la mirada: la era de los ídolos, la era del arte y la era de lo visual.

En lo que llama Debray “la era de los ídolos”, la imagen es el doble del muerto, su sombra, su espectro, su sustituto. Cuando se crea una imagen se aboga por la permanencia, se detiene al espectro de ese andar que nos pone nerviosos. Se respeta a la imagen porque no es un simple busto o lienzo, es la presencia misma de lo Otro. Por eso dice Debray con razón, que antes del Renacimiento no había arte como tal; es decir, no es que no hubiera imágenes (ni mucho menos que no fueran susceptibles de ser juzgadas bellas), sino que éstas no eran consideradas representaciones, sino el representado mismo, es decir, *presentaciones*. Es así que la imagen no es mirada como objeto artístico, sino como divinidad, y como a tal se le respeta. En esta era, el hombre ante a la imagen está realmente colocado frente a lo sagrado, frente a la trascendencia en el sentido de otredad:

El doble del espejo es portador de pánico y de regocijo. Yo me protejo de la muerte del otro y de la mía por un desdoblamiento, pero del doble, muerte hecha imagen, no estoy seguro de poderme desprender. Lo que sirve para eliminar la angustia se vuelve angustioso.⁴²

Nos ocurre con las imágenes creadas antes del siglo XV, que las llamamos igualmente arte; pero este no es el caso. La razón es que, como ya hemos visto, las imágenes en la era de los ídolos no son consideradas representaciones de lo Otro, sino el Otro mismo. Las vírgenes en las iglesias medievales, no son consideradas representaciones de la virgen, sino la virgen misma. Uno no ve las imágenes como a piezas de museo; sino que la imagen es vidente, uno se presenta ante ella. La imagen es venerada como si fuera el muerto mismo, el dios mismo, y no su doble.

La imagen antes del Renacimiento es lo sobrenatural, la presencia de lo sobrenatural en el contexto de los vivos; no es, por lo tanto, un objeto muerto, sino que es una presencia viva con características de agente que, si no se le hacen las libaciones correspondientes,

⁴² *Ibid.* P. 35

puede actuar con encono sobre este mundo; o bien puede proteger o salvar. Como ejemplo tenemos el trato que recibe la estatua del héroe de la ciudad o, inclusive, un crucifijo: no se consideran objetos viles ni artísticos, sino lo Otro, tanto amenazante como protector.

El artista, por otra parte, no es el agente que llevó a cabo la obra de arte, sino que es simplemente un *médium*, por el cual Dios (o lo sagrado) se expresa. Podríamos resumir que el artista no tiene una conciencia de sí como tal, puesto que no pretende hacer ninguna aportación ni se considera un ente especial con respecto a las demás personas, sino un simple artesano que *imita*. En esta era, la imagen no es un objeto estético, sino religioso, es decir, un objeto de creencia, un objeto mágico. La imagen es, entonces, el espacio de la trascendencia, donde la imagen es quien ejerce la acción.

Si se da una *era del Arte*, que ya hemos propuesto que comienza aproximadamente en el siglo XV, es porque ha ocurrido un cambio sustancial en lo que respecta a la forma en que miramos las imágenes. En el Renacimiento se crea una nueva categoría para pensar las imágenes, incluso podríamos decir que se crea un nuevo tipo de objetos, con todo y que las imágenes hayan existido, por supuesto, desde antes. Existe, en efecto, una relación especial con la imagen, que casi raya en el fetichismo.

El Arte nace cuando el artista-sujeto se auto nombra *creador*, cuando se desprende del telón que lo mimetizaba y se descubre individuo. El sujeto erige la barrera que lo ha de separar del objeto, y después coquetea con él, se propone conquistarlo. Esta conquista es progresiva y, hablando específicamente de pintura, la conquista se dio en términos de representación realista. En la *era del Arte*, es donde propiamente podemos decir que la imagen es arte, pero esto ocurre solamente porque se dio una separación entre lo representado y la imagen; es decir, entre lo Otro y la imagen, si bien se sigue suponiendo la trascendencia.

La imagen es aquí ícono, pues se parece a la cosa, sin ser la cosa, y la intención a que mueve ya no es a la creencia, sino al placer. El nacimiento de esta época lo encuentra Debray en el invento de la imprenta, por una parte, y por otra, en la Reforma de Lutero, cuyas quejas principales se encaminaban a llenar de oprobios la actitud idólatra de adorar imágenes y no a Dios mismo. Evidentemente, hay otras muchas causas, pero Debray otorga más importancia a estas, aunque está de acuerdo con Danto y Gombrich en que la era del

arte inicia con las sentencias de Vasari, con la imperativa de un progreso técnico en el arte encaminado a la perfección del realismo. Esto implicaba una nueva manera en que los artistas se vieron a sí mismos; se podría decir que nacen en este momento en que se conciben como parte de un movimiento totalitario, histórico y progresivo al cual tienen que hacer su aportación.

Se traslada el centro de atención de Dios al hombre; es el hombre, el artista, quien hace ahora la obra de arte. La imagen cambia de ser presencia a ser representación, es decir, de ser aparición a ser apariencia, de ser sujeto a ser objeto. Por otro lado, la imagen se vuelve laica, no sólo en el sentido religioso, sino también en el sentido de lo sagrado. Lo otrora sagrado, trascendente, es ahora simplemente el objeto modelo que se representa.

Todas estas características tuvieron como consecuencia que el pintor se convirtiera en una especie de héroe, creador, constructor. La mirada, antes llevada a cabo por la imagen, es llevada a cabo ahora por el sujeto, y el precio de esto es la reducción de lo real a lo percibido. Esto crea un espacio dedicado al arte, y con él, dedicado a toda su corte, a su élite: Nacen los museos donde uno va a ver la pintura (y no a que ella nos vea como cuando se presenta alguien ante la imagen de un santo) y también nacen los especialistas o los críticos de arte, que dan cuenta del progreso del proceso artístico.

Pero en este caso la obra de arte ya no es considerada la imagen de lo sagrado, de lo Otro, sino solamente una copia de ello; y sin embargo, es justamente en la perfección de la copia donde se encuentra la maravilla. Se despojó a la imagen de su cariz sacro y se le adoró por ser creación humana. He ahí que la relación que llevamos con las obras de arte, es una relación donde se presume que se encuentra la Verdad, pero solamente en virtud del parecido que se logre con el modelo.

La tercer era que reconoce Debray, que llama *la era del video*, está marcada por una imagen que no tiene como fin la representación y que tampoco se toma como elemento divino. Me refiero, en este punto, al cambio que empezó con el impresionismo a finales del siglo XIX y que, finalmente, no podemos caracterizar, pues consta de muchos movimientos artísticos que proclamaban, cada uno, su respuesta a lo que debía ser considerado arte. Estos movimientos son eminentemente revolucionarios, se postulan a sí mismos como “el verdadero arte”, “el arte puro”. Aquí, la relación mirada-imagen, se convierte en una

relación narcisista de la mirada sobre sí misma, es, por decirlo en términos kantianos, un arte crítico, y esto implica decir de alguna manera, narcisista. El modernismo, con su carácter revolucionario, debe considerarse, precisamente por esto, aún dentro de la modernidad filosófica, la dueña de la historia y los grandes metarrelatos que todo lo justifican.

La *era de lo visual o videósfera*, empieza con el video en el siglo XX, y es la era de la simulación. La diferencia de esta época con las anteriores es radical. Aquí ya no está supuesta ninguna trascendencia, ya no es ni presentación de lo sagrado, ni representación de lo real. Triunfo de lo Uno, ya no se cree en los absolutos, no hay Otro que presentar ni que representar.

Tiende esta era a la excesiva particularización, y esto es, en parte, debido a la proliferación rapidísima de la información y de su comunicabilidad. Pero esta difusión de información no tiene un núcleo que pueda unificarla. Debray entiende que no hay nada que amenace tanto al arte como una conciencia de sí mismo exclusiva, como el narcisismo que ya Lipovetsky veía como predominante en la era posmoderna. Los símbolos, continúa, sólo sirven en equipo, en sociedad, pierden su efecto en una sociedad subjetivista con individuos encerrados en sí mismos. Se pierde la efectividad de los símbolos si no hay una *res pública* que mantenga estable su referente.

El artista no tiene nada que presentar, no hay trascendencia, no quiere representar nada, se acerca cada vez más a los filósofos y se aleja de la imagen primigenia. En esto no es muy optimista Debray, ve aquí una calamidad, opina que al arte hay que darle algo que amar que no sea él mismo. La imagen sólo existe mientras exista lo sagrado, si no es así, la simulación que presenta la era de lo visual, es un simple artilugio, juego de máscaras, prestidigitadores que se niegan a entregar el premio. La era de lo visual la podríamos referir más claramente al uso de la red y está dominada por una relación económica, donde se nos vende una ilusión. Ante el arte de la era del video, Debray se muestra muy nostálgico de las eras anteriores. Al arte contemporáneo le recrimina la muerte de la imagen, pues ésta sólo es posible mientras exista lo sagrado, la otredad, la trascendencia.

Danto, por su parte, nos anuncia el fin del arte, pero esto no resuena con ese tono de tragedia que cubrió el anuncio de la muerte de Dios en el romanticismo. El fin del arte no

se entiende como fin de la necesidad humana de expresarse, ni tampoco quiere decir que en lo sucesivo no se siga haciendo arte; antes bien, nos insta a entender que el arte como lo conocemos, con las definiciones (por lo demás balbuceantes) que podríamos ofrecer de él, es el resultado de una concepción histórica del arte. Lo que se ataca es a la historia y, como tal, lo que muere es el arte histórico, para dar paso a lo que él llama “arte posthistórico”.

Así pues, manifiesta que el arte no siempre ha existido, que no podemos seguir una línea cronológica desde las pinturas rupestres hasta Andy Warhol, y, por lo tanto, es lícito preguntarse –como lo hace Gombrich- en qué consistió su aparición y cuál ha sido su desarrollo; es decir, eliminar la idea de que el arte es un supuesto *quasi* ontológico de lo humano, para permitirnos entender que El Arte es una etapa que comienza con el Renacimiento, porque las imágenes reciben un trato diferente. Danto hace suyo este argumento, y esto le permite formular así mismo ‘el fin del arte’, pero se trata de un argumento similar; es decir, lo que termina es, esencialmente, la idea de progreso histórico en el arte, y esto conduce también a cambiar la relación que se establece con la obra de arte.

Distingue tres épocas: 1) *La época del Arte*, que está regida por los imperativos de Vasari; o sea, de un perfeccionamiento progresivo en el estilo realista, es decir, aquél que pretende imitar lo más posible a los modelos que se proponga. 2) *La etapa de los manifiestos*, que podría considerarse una etapa revolucionaria, y que podemos reconocer, para poder guiarnos por lo pronto, con el modernismo (cubismo, dadaísmo, fauvismo, expresionismo abstracto, etc.). 3) *El arte posthistórico*, que Danto ve iniciar en los años 60 con el arte Pop.

Pero regresando por un momento a la tan temida pregunta que ya se plantearan tantos eminentes filósofos, a saber, ¿qué cosa es el arte?, y de ahí ¿cómo saber que algo es arte? Danto entiende que a estas preguntas corresponden varias respuestas, dependiendo de la época. Finalmente, como hilo conductor, intenta con la idea de que arte significa seguir ciertos preceptos estilísticos, y aquellos que los cumplan o sigan, serán considerados arte, no ocurriendo así con los que no lo hagan.

Haciendo una exposición breve de la tesis de Danto sobre la pintura, diremos que en la época de Vasari, y hasta el siglo XIX, el precepto estilístico reinante es claro y contundente: el realismo. Una pintura manifiesta su grandeza y la maestría de su ejecutor,

al asemejarse a las cosas reales a tal punto, que casi pudieran confundir al espectador acerca de su realidad.

Sin embargo, este proceso no es infinito –como algunos hubieran deseado-, y llegó un momento en que la técnica pictórica era ya lo bastante buena para sus propósitos realistas; y esto, aunado al invento de la cámara fotográfica, haría tambalear la razón de existencia de la pintura. Las fotografías podían reproducir la realidad con tanta ‘maestría’ como pudiera hacerlo un maestro pintor; así es que de pronto pareció sin sentido aprender a retratar con pinceles lo que ya se podía hacer más eficazmente con instrumentos mecánicos. El resultado es que los pintores reflexionan acerca de su quehacer y podemos ver un gradual alejamiento de la concepción vasariana del arte; esto implica, pues, que los pintores renuncian poco a poco a su tarea de representar al objeto; y este proceso lo señalamos comenzando con el impresionismo, luego el expresionismo, y, finalmente, el modernismo como tal, con sus múltiples manifiestos.

En el impresionismo, comenta Danto, se hace por primera vez notoria la pincelada, que, por lo demás, había permanecido invisible en los siglos anteriores. En sí, la pincelada era un elemento que había que ocultar; incluso, una obra era considerada terminada cuando ya no podían notarse las pinceladas. Podemos inferir de lo anterior, que para el precepto estilístico de Vasari (el realismo), la pincelada delataría a la pintura como tal, es decir, como un objeto que representa. El realismo quisiera que el espectador no viera el trabajo que hubo de por medio para llegar a la obra terminada; además, la pincelada visible eliminaría de tajo toda coincidencia posible con los objetos reales, haciéndonos evidente que se trata de una pintura.

En efecto, pareciera que las pinturas impresionistas rogaran porque se les reconociese como ‘pinturas’ y no como simples copias o representaciones de los objetos reales. De aquí en adelante veremos más claro este interés de la pintura por preguntarse qué es lo más esencial de ella, qué es lo que la distingue como pintura; separándose cada vez más de su antiguo matrimonio con los objetos reales. Primero, en el impresionismo, pregonando que lo importante ya no es lo que sea el objeto, sino la mirada o impresión del pintor sobre el objeto; después, en el expresionismo, con una abierta distorsión de las

imágenes reales, ahora a favor de una mejor expresión emotiva; más tarde con el abstraccionismo.

Establecer una especificación acerca del modernismo es una tarea muy difícil, puesto que consta de diferentes movimientos que proponen, cada uno, una respuesta a la ya inminente pregunta ¿qué es la pintura? Cada una de las respuestas a esta pregunta contaba con una justificación racional o, como lo llama Danto, un manifiesto de por qué debería ser esto arte y lo otro no.

Esta época es resultado de una crítica que la pintura hace de sí misma, en la que se pregunta en qué consiste el arte, en qué consiste la esencia de la pintura. Por eso, no es raro que el expresionismo abstracto abogara por la ‘pintura pura’, donde se eliminaran, por supuesto, todas las referencias a los objetos, pero también las ambiciones de representar un espacio en tercera dimensión, ya que consideraban que ésta era una característica más bien de la escultura que de la pintura, y que la pintura había errado el camino al proponerse voluntariamente como vasalla de la representación volumétrica que, además, no le era propia.

Así tenemos, por ejemplo, los lienzos de Mondrian, donde sólo hay cuadros abiertamente planos y con colores primarios. Incluso, podría decirse que no estaba bien vista por los críticos de arte simpatizantes del expresionismo abstracto (Greenberg), la expresión tanto de emociones como de tesis argumentales, pues esto sería ensuciar la pureza de la pintura con elementos que no le son propios.

El modernismo es una época revolucionaria, pero es bien sabido que toda revolución necesita ideales en los cuales creer; finalmente la revolución sólo funciona dentro de un contexto histórico, e incluso progresista. Este progreso, en el caso del expresionismo abstracto, se ve en la evolución del arte hacia la “verdad” que se establezca en el manifiesto correspondiente que, en este caso, fue el ideal de pintura pura.

Sin embargo, este ideal pronto se agotó, se hacían cuadros enteros pintados de blanco o algún color. Y el punto, anota Danto, no era que se hubieran agotado las posibilidades de combinación de líneas y colores (quizás podríamos imaginar infinitas), pero de pronto surgió del seno de la época, una especie de malestar de agruras,

incomodidad que provenía de la nueva pregunta ¿y para qué? Greenberg, el crítico, encontraba en este momento la decadencia.

Es claro que sin la noción de progreso, tampoco las cosas tienen un sentido o un para qué. Es aquí donde Danto proclama el fin del arte, refiriéndose al fin de los elementos teleológicos que parecían sustentarlo; el progreso en arte no podía ya ser visto de ninguna manera, ni desde el punto de vista de Vasari, o sea, en las mejoras técnicas hacia el realismo, ni desde el punto de vista del modernismo y de la pintura pura, donde se ven, como hemos señalado, una cantidad importante de propuestas estilísticas, todas las cuales se erigen como la versión verdadera frente a las demás.

En este momento hace su aparición el Arte Pop, que, ni siquiera había sido considerado como un movimiento por Greenberg, pues regresaba a formas reconocibles y además tenía un vínculo importante con la mercadotecnia, lo cual era indigerible para un expresionismo abstracto que propugnaba por la pureza de la pintura.

Consideremos ahora lo que significó la aparición de las *cajas de Brillo* en las exposiciones. Estas cajas de Andy Warhol eran absolutamente indiscernibles de unas verdaderas cajas de jabón "Brillo", y, con esto, Warhol nos obliga a replantear la pregunta sobre la esencia de la obra de arte. Es decir, si no se puede distinguir la obra de arte de un simple y vil objeto común, ¿por qué deberíamos considerarlo arte? En este punto podemos unir el planteamiento con lo que distinguió al artista del artesano en el Renacimiento, que es la mirada, la relación especial que se establece entre las personas y los objetos artísticos. El arte nace porque se distingue lo que la obra representa de la obra misma. Ahora, con las *cajas de Brillo* de Andy Warhol, que son absolutamente retadoras, se vuelven idénticas una vez más estas cuestiones. El arte es la representación, y para haber representación necesita haber una separación, una diferencia esencial entre lo representado y la representación; el mingitorio de Duchamp, las *cajas de Brillo* y los *performances* sugieren ya esta unión inseparable de lo representado y la representación. Sin embargo, la razón de esta unión no es un retorno a la *era de los ídolos*, donde la imagen es el representado mismo; la razón es simplemente la eliminación de la instancia trascendente, del Otro, del representado. *La muerte del arte es, entonces, la muerte de la representación como objetivo del progreso.*

El arte posthistórico coincide más bien con la posmodernidad filosófica, en donde ya sabemos que no hay Absoluto, pero esto no se vive con angustia, ni se proponen nuevos dobles del absoluto perdido, como es el caso de los manifiestos modernistas; sino que se asume la pérdida de sentido con una actitud relajada, antes que dramática.

El arte posthistórico permite cualquier estilo, incluso regresa frecuentemente a los estilos anteriores y los mezcla, a manera de collage, con elementos del presente; aunque, si no se quiere, simplemente no se hace, porque el collage tampoco es considerado un precepto (no podría serlo ya). Todo se puede hacer en arte, pero con la única condición de que se haga desde el presente, ya que no podríamos hacerlo de otro modo.

Es la posibilidad de seguir haciendo arte fuera de los gustos estilísticos que provienen de una visión histórica basada en el progreso hacia un fin determinado. Es por esto que, a falta de otra palabra que nos sirva para el caso, entendemos que *puede haber arte después del fin del arte*.

Una vez expuestas las tesis de Gombrich, Debray y Danto, nos proponemos plantear la propia postura que, indudablemente, abreva de ellas. En primera instancia, coincidimos en que el arte no es, ni un constituyente ontológico del humano, ni un flujo permanente; por lo cual es un tanto vano ofrecer una definición del arte que pretenda ser válida para todas las épocas, todos los humanos y todas las obras de arte. Por lo tanto, si ha de hacerse crítica de arte, ésta debe hacerse consciente de que sus juicios se limitan a ciertos objetos artísticos y a una mirada determinada sobre ellos.

Si bien la tendencia de Debray y de Danto a fijar etapas o eras del arte, nos resulta un tanto conflictiva, por los problemas que ya hemos analizado sobre la historia en general; sus esfuerzos echan luz sobre el problema del arte, y nos permiten acercarnos a él sin envolverlo en un halo de metafísica. Pues la idea común del arte es que él es, de alguna manera, capaz de acceder al mundo nouménico y regresar al mundo fenoménico como epifanía. No es de extrañar que con esta concepción de fondo, nos enredemos en hilos metafísicos cuando intentamos dilucidar qué cosa es el arte, cómo opera y cuál es su función.

Coincidimos en la idea de que el arte ha sido inseparable del metarrelato del progreso histórico, pues depende de que el artista considere que coadyuva a la superación de la humanidad; lo cual requiere de un fin preestablecido, de un *télos* al que se dirija el progreso artístico. Por lo tanto, al desintegrarse la legitimidad del *télos*, se anula la legitimidad del proyecto, y el artista deja de encontrar sustento en la consecución de éste. Sin embargo, este momento de crisis del metarrelato del progreso, que acarrea con la crisis del metarrelato de Arte, y que es llamado el *fin del arte*, no implica que no haya arte en lo que sigue, sino que se trata de un arte que no se inserta en una dialéctica progresista.

Retomamos así mismo la idea de Debray, donde encuentra que la necesidad de hacer imágenes se ancla en una relación especial del hombre con la muerte como “lo Otro”, que puede ser una relación de temor, respeto o simple indiferencia. Intuimos que aquello que hace el arte es, pues, sustituir a lo Otro por su imagen. No entendemos, por supuesto, *imagen* en un sentido meramente visual, sino en un sentido amplio que nos permita extender su aplicación a la literatura y a la música, que es a donde nos queremos dirigir.

Es preciso internarnos de la idea de otredad. En primer lugar, al hablar de ella, no nos referimos al mundo inteligible de Platón, al mundo de la verdad frente al mundo de las apariencias, a un “más allá del ser”, sino, en palabras de Levinás, a *lo otro que el ser*:

Si la trascendencia tiene un sentido, no puede significar otra cosa, por lo que respecta al *acontecimiento del ser* –al *esse*, a la esencia- que el hecho de pasar a lo otro que el ser. [...] Pasar a lo otro que el ser, de otro modo que ser. No *ser de otro modo*, sino *de otro modo que ser*.⁴³

En *La realidad y su sombra*, Levinás afirma que el procedimiento más elemental del arte consiste en sustituir un objeto por su imagen. Pero su imagen no es su concepto ni una simple representación abiertamente falsa. Es su espectro, su fantasma, su detenerse en el devenir del tiempo. Vemos ahora que eso Otro que encontramos en el arte, en su facultad de crear imágenes, no es *el mundo del más allá*, no es el ir hacia las ideas ni hacia la comprensión de ellas.

⁴³ Levinás, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Sígueme, Salamanca, 1999, P. 45

Desprenderse del mundo ¿significa siempre ir *más allá*, hacia la región de las ideas platónicas y hacia lo eterno que domina el mundo? ¿No se puede hablar de un desapego de *más acá*? ¿De una interrupción del tiempo por un movimiento que va más acá del tiempo, en sus “intersticios”?⁴⁴

No encontraremos tras la imagen una verdad más cierta que ella misma, la trascendencia, la metafísica, lo Otro, rompe su contrato con la esencia; se vuelve imagen-fantasma liberado del epíteto de ilusorio, pues la oposición verdad-falsedad no encuentra ya fundamento.

En el ámbito musical es más evidente esta relación esencial del arte, la conciencia de que la tarea fundamental del arte es la creación de fantasmas que no se proponen corresponder a la realidad, pues de entre las artes, en la música es donde más complicado resulta expresar ideas concretas, retratar cosas, paisajes.

La música que se propone retratar situaciones o cosas, es la llamada 'programática', como *Las Estaciones* de Vivaldi, o los *Poemas sinfónicos* de Strauss; donde se intenta hacer un retrato musical, contar una historia al través de los sonidos. No obstante lo expresiva que es esta música, *La Primavera* ha sido confundida muchas veces con *El Verano* o con *El Otoño* por escuchas desprevenidos; y difícilmente alguien podría deducir *Las divertidas travesuras de Till Eulen-Spiegel* de la música solamente, necesitando definitivamente un relato contiguo para enterarse. Resulta evidente, pues, que el valor de la música no se desprende del parecido realista que logre con la cosa que se quiere representar; en la música se pone de manifiesto que de lo que se trata es de crear un mundo alterno, un teatro fantasmal, caricaturesco, imaginario.

En los momentos de musicalidad interior he perdido la atracción de mi pesada materialidad, he perdido la sustancia mineral, esa petrificación que me ata a una fatalidad cósmica, para arrojarme a un espacio de espejismos, sin tener conciencia de su ilusión, y de sueños, sin que me duela su irrealidad. Y nadie podrá entender el hechizo irresistible de las melodías interiores, nadie podrá sentir el arrebató y la placidez a menos que goce de esa irrealidad, que ame el sueño más que la evidencia.⁴⁵

⁴⁴ Levinás, Emmanuel, *La realidad y su sombra*, Minima Trotta, Madrid, 2001, P. 46

⁴⁵ Cioran, E.M, *El libro de las quimeras. I*, Tusquets Editores, Barcelona, 2001, P.9

Nos parece importante la propuesta de Debray, porque pone el acento justo en uno de los problemas centrales del arte contemporáneo, que es la falta de trascendencia que resulta en la inocuidad de las imágenes.

Sin embargo, hablar de arte contemporáneo supone ciertas preguntas que no se pueden pasar por alto. En primera instancia, nos asalta la pregunta más simple: ¿qué es el arte contemporáneo?, o bien ¿desde cuándo hablamos de arte contemporáneo?, es decir, ¿qué fecha le pondríamos a su inicio? La respuesta más sencilla sería que el arte contemporáneo es el arte que se hace en nuestra época; pero eso no puede tampoco decirse sin dejar la puerta abierta a muchas otras interrogantes, para empezar, si es posible aún hablar de algo así como *nuestra época*. En efecto, para poder hablar de una época, tendría que haber cierta homogeneidad, y ciertos criterios para englobar y agrupar acontecimientos dispares, cual si fueran un flujo compacto. En nuestro caso, supondría que todos los compositores de *nuestra época* presentan características semejantes y forman parte de una especie de corriente, lo cual nos resulta inaceptable.

Debido a esto, me propongo a continuación analizar el posmodernismo, o lo que podríamos llamar, con no menos reparos, arte contemporáneo.

3. Modernismo y posmodernismo

La era de la importancia del artista está llegando a su fin y es por esto que cada vez nos sorprendemos menos al ver cómo el idealismo cae en la tentación materialista. La comercialización del arte, que resulta de esto, está basada en procedimientos de consumo y el papel del artista seguirá decreciendo hasta que se convierta en un pequeño vendedor. Mermado por la época en la que vive, por determinantes sociológicas, el artista de vez en cuando balbucea sobre las verdades eternas, luchando para darle algún significado a una protesta, aunque sea modesta, pero, después de todo, ¿quién la escucha?

Boguslaw Schaeffer, *Texto para un inexistente pero posible instrumentador*

Acerquémonos a un lugar común de confusiones: los términos *modernidad* y *posmodernidad*, *modernismo* y *posmodernismo*. Con el primer par de conceptos nos referimos a posturas filosóficas. Por modernidad entiendo la tendencia a la agrupación de la multiplicidad en entidades conceptuales que se pretenden estables, fijas e inamovibles; y hacia las cuales se orientan las acciones: El Sentido, el Progreso, la Verdad, el Bien, el Arte... Posmodernidad, como ya hemos discutido, es la puesta en cuestión de estos metarrelatos. Por otro lado, entiendo por modernismo al momento artístico que inicia con el impresionismo y que continúa en la primera mitad del siglo XX.

El modernismo es una reacción artística a los preceptos estilísticos impuestos por la tradición que, por lo menos, contaban ya trescientos años: el realismo en la pintura, la escultura y el teatro; la tonalidad y el tema en la música. El modernismo va acompañado de una preocupación por redefinir la esencia del arte, su función y sus características últimas, y dado esto propugnó por el *arte puro*, el *verdadero arte* y la vanguardia. A esta es a la que Danto llama la *era de los manifiestos*, pues cada propuesta artística iba acompañada de la justificación de por qué ella debía considerarse *el verdadero arte*, frente a aquello que no lo era, ya sean otras propuestas o, sobre todo, frente a la estilística anterior.

Es por su carácter revolucionario que consideramos que el modernismo está inscrito aún dentro de la modernidad, con todo y que sea crítico de ella; pues, como ya hemos analizado, el rebelarse implica tener la convicción de que se tiene razón, de que nuestra propuesta es verdadera.

El modernismo no es una ruptura primera e incomparable: en su furor por destruir la tradición e innovar radicalmente, el modernismo prosigue en el orden cultural, con un siglo de diferencia, la obra propia de las sociedades modernas que buscan instituirse bajo la forma democrática. El modernismo no es más que un aspecto del amplio proceso secular que lleva al advenimiento de las sociedades democráticas basadas en la soberanía del individuo y del pueblo, sociedades liberadas de la sumisión a los dioses, de las jerarquías hereditarias y del poder de la tradición. Prolongación cultural del proceso que se manifestó con esplendor en el orden político y jurídico a fines del siglo XVIII, culminación de la empresa revolucionaria democrática que constituyó una sociedad sin fundamento divino, pura expresión de la voluntad de los hombres que se reconocen iguales.⁴⁶

El *arte puro* del modernismo, es el resultado de esta inquietud de tipo filosófico ante la naturaleza del arte, sus funciones, sus características esenciales y últimas... y el resultado es que se vuelve menos accesible al público.

Al desechar las pautas estilísticas de la tradición, el artista se ve en la necesidad de justificar su obra en un manifiesto o, en palabras de Lipovetsky, en un *suplemento de instrucciones*.

Sin embargo, la vanguardia ya no genera hoy en día ninguna tensión entre los artistas innovadores y el público; la razón es, probablemente, que la masa cultural ha institucionalizado a la rebelión modernista. Además de que este arte revolucionario se vuelve él mismo elitista. Pues, si bien entendemos que el mingitorio de Marcel Duchamp (*Fuente*) pretendía causar una reacción adversa en el público (para cuyo fin era necesario ser esencialmente inaccesible), la repetición de la fórmula elimina el efecto de choque y su sentido de rebelión, aunque sí engendra una élite de artistas *iluminados*.

Si tuviéramos que definir las características del posmodernismo, mencionaríamos, ante todo, la falta de resentimiento hacia la tradición que antes se consideraba opresora. El posmodernismo no debe fidelidad a ningún manifiesto, no busca ser el arte verdadero; no propone ya ningún estilo sobre otro, ni mucho menos el progreso técnico de ese estilo,

⁴⁶ Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2005, P. 86

como en algún tiempo ocurrió con el estilo realista o con los afanes de *pintura pura* del expresionismo abstracto. Dado que se renuncia a la idea de progreso en el arte (y en general), el posmodernismo se permite incluir diferentes estilos dentro de una misma obra, no tiene ya la idea de que hay que ir hacia delante; y si siente un impulso por lo nuevo, sólo es en tanto que la obra de arte es finita, dura poco y nuestra atención está muy ocupada dejándose seducir por infinidad de artilugios más. En efecto, no hay una búsqueda por lo nuevo, sino un robo de nuestra atención.

Se tacha al posmodernismo de traición y de regresar a las fuentes. Me parece equivocado. En primer lugar, porque para traicionar se necesitan ideales que esta época ya no puede soportar; y en segundo lugar, porque este regreso a las fuentes no es resultado de una añoranza nostálgica de la época dorada, sino que es el resultado de la trivialización de los ideales, del no sentirse oprimido por la tonalidad o el realismo. Se regresa a las fuentes porque no se les tiene aversión, porque no hay una razón para no hacerlo, y esto hace más claro que tampoco es imperativo que toda obra del posmodernismo regrese a las fuentes.

El postmodernismo no es simplemente conservador: no se dedica tanto a conservar sino a transformar radicalmente el pasado, como si al mismo tiempo aceptara y repudiara la historia.⁴⁷

⁴⁷ Kramer, Jonathan, "Música y postmodernismo", en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 63, CENIDIM-INBA, México, 1997, P. 5.

3. Modernismo y posmodernismo

La era de la importancia del artista está llegando a su fin y es por esto que cada vez nos sorprendemos menos al ver cómo el idealismo cae en la tentación materialista. La comercialización del arte, que resulta de esto, está basada en procedimientos de consumo y el papel del artista seguirá decreciendo hasta que se convierta en un pequeño vendedor. Mermado por la época en la que vive, por determinantes sociológicas, el artista de vez en cuando balbucea sobre las verdades eternas, luchando para darle algún significado a una protesta, aunque sea modesta, pero, después de todo, ¿quién la escucha?

Boguslaw Schaeffer, *Texto para un inexistente pero posible instrumentador*

Acerquémonos a un lugar común de confusiones: los términos *modernidad* y *posmodernidad*, *modernismo* y *posmodernismo*. Con el primer par de conceptos nos referimos a posturas filosóficas. Por modernidad entiendo la tendencia a la agrupación de la multiplicidad en entidades conceptuales que se pretenden estables, fijas e inamovibles; y hacia las cuales se orientan las acciones: El Sentido, el Progreso, la Verdad, el Bien, el Arte... Posmodernidad, como ya hemos discutido, es la puesta en cuestión de estos metarrelatos. Por otro lado, entiendo por modernismo al momento artístico que inicia con el impresionismo y que continúa en la primera mitad del siglo XX.

El modernismo es una reacción artística a los preceptos estilísticos impuestos por la tradición que, por lo menos, contaban ya trescientos años: el realismo en la pintura, la escultura y el teatro; la tonalidad y el tema en la música. El modernismo va acompañado de una preocupación por redefinir la esencia del arte, su función y sus características últimas, y dado esto propugnó por el *arte puro*, el *verdadero arte* y la vanguardia. A esta es a la que Danto llama la *era de los manifiestos*, pues cada propuesta artística iba acompañada de la

justificación de por qué ella debía considerarse *el verdadero arte*, frente a aquello que no lo era, ya sean otras propuestas o, sobre todo, frente a la estilística anterior.

Es por su carácter revolucionario que consideramos que el modernismo está inscrito aún dentro de la modernidad, con todo y que sea crítico de ella; pues, como ya hemos analizado, el rebelarse implica tener la convicción de que se tiene razón, de que nuestra propuesta es verdadera.

El modernismo no es una ruptura primera e incomparable: en su furor por destruir la tradición e innovar radicalmente, el modernismo prosigue en el orden cultural, con un siglo de diferencia, la obra propia de las sociedades modernas que buscan instituirse bajo la forma democrática. El modernismo no es más que un aspecto del amplio proceso secular que lleva al advenimiento de las sociedades democráticas basadas en la soberanía del individuo y del pueblo, sociedades liberadas de la sumisión a los dioses, de las jerarquías hereditarias y del poder de la tradición. Prolongación cultural del proceso que se manifestó con esplendor en el orden político y jurídico a fines del siglo XVIII, culminación de la empresa revolucionaria democrática que constituyó una sociedad sin fundamento divino, pura expresión de la voluntad de los hombres que se reconocen iguales.⁴⁸

El *arte puro* del modernismo, es el resultado de esta inquietud de tipo filosófico ante la naturaleza del arte, sus funciones, sus características esenciales y últimas... y el resultado es que se vuelve menos accesible al público.

Al desechar las pautas estilísticas de la tradición, el artista se ve en la necesidad de justificar su obra en un manifiesto o, en palabras de Lipovetsky, en un *suplemento de instrucciones*.

Sin embargo, la vanguardia ya no genera hoy en día ninguna tensión entre los artistas innovadores y el público; la razón es, probablemente, que la masa cultural ha institucionalizado a la rebelión modernista. Además de que este arte revolucionario se vuelve él mismo elitista. Pues, si bien entendemos que el mingitorio de Marcel Duchamp (*Fuente*) pretendía causar una reacción adversa en el público (para cuyo fin era necesario ser esencialmente inaccesible), la repetición de la fórmula elimina el efecto de choque y su sentido de rebelión, aunque sí engendra una élite de artistas *iluminados*.

Si tuviéramos que definir las características del posmodernismo, mencionaríamos, ante todo, la falta de resentimiento hacia la tradición que antes se consideraba opresora. El

⁴⁸ Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2005, P. 86

posmodernismo no debe fidelidad a ningún manifiesto, no busca ser el arte verdadero; no propone ya ningún estilo sobre otro, ni mucho menos el progreso técnico de ese estilo, como en algún tiempo ocurrió con el estilo realista o con los afanes de *pintura pura* del expresionismo abstracto. Dado que se renuncia a la idea de progreso en el arte (y en general), el posmodernismo se permite incluir diferentes estilos dentro de una misma obra, no tiene ya la idea de que hay que ir hacia delante; y si siente un impulso por lo nuevo, sólo es en tanto que la obra de arte es finita, dura poco y nuestra atención está muy ocupada dejándose seducir por infinidad de artilugios más. En efecto, no hay una búsqueda por lo nuevo, sino un robo de nuestra atención.

Se tacha al posmodernismo de traición y de regresar a las fuentes. Me parece equivocado. En primer lugar, porque para traicionar se necesitan ideales que esta época ya no puede soportar; y en segundo lugar, porque este regreso a las fuentes no es resultado de una añoranza nostálgica de la época dorada, sino que es el resultado de la trivialización de los ideales, del no sentirse oprimido por la tonalidad o el realismo. Se regresa a las fuentes porque no se les tiene aversión, porque no hay una razón para no hacerlo, y esto hace más claro que tampoco es imperativo que toda obra del posmodernismo regrese a las fuentes.

El postmodernismo no es simplemente conservador: no se dedica tanto a conservar sino a transformar radicalmente el pasado, como si al mismo tiempo aceptara y repudiara la historia.⁴⁹

⁴⁹

Kramer, Jonathan, "Música y postmodernismo", en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 63, CENIDIM-INBA, México, 1997, P. 5.

3.1 Posmodernismo en música

Resulta muy difícil, reduccionista e incluso frívolo pretender englobar la tradición de la música occidental en unas cuantas características y exigencias tanto para el compositor, como para el intérprete. Sin embargo, expondré algunas características que considero fundamentales de la música occidental a partir del Concilio de Trento⁵⁰, para que hagan las veces de panorama general, el cual será necesario para poder vincular al modernismo con la modernidad y al posmodernismo con la posmodernidad.

TONALIDAD

El sistema musical se organiza en torno a una nota fundamental a la cual se le considera regente. Todas las demás notas tienen un sentido, intensión y fuerza, dependiendo de la relación que guarden con esta nota fundamental, que llamamos tónica. A partir de la tónica es que se construye la escala, que es, para decirlo en los términos más llanos, la selección de ciertas notas de entre todas las notas posibles, teniendo por criterio la sensación de tensión o distensión que generan con respecto a la tónica.

La escala típica de la música occidental, por lo menos desde el barroco hasta inicios del siglo XX, es la escala diatónica, que consta de siete sonidos, más la repetición de la tónica (por ejemplo, si do es la tónica: do, re, mi, fa, sol, la, si, do). Esta escala diatónica conserva, de entre los siete modos medievales, solamente dos, que son el modo jónico y eólico, que corresponden a los modos mayor y menor respectivamente. Sobre cada una de estas notas de la escala diatónica, se forman acordes, que son notas tocadas simultáneamente y que se construyen, en su forma más sencilla, por la superposición de notas con intervalos de tercera y quinta a partir de la nota fundamental del acorde. Por ejemplo, a partir de Do, el acorde sería do, mi, sol. De esta manera se forman grados armónicos en cada una de las notas que conforman la escala diatónica en orden ascendente

⁵⁰ El Concilio de Trento, que sesionó entre 1545 y 1563, había sido generado por la necesidad de contrarrestar el movimiento reformista iniciado por Lutero. Se emprendió entonces la revisión de la liturgia para modernizar las prácticas y diferenciarse de la herejía protestante. Con respecto a la música litúrgica se establecieron las reglas que caracterizarían la música en lo sucesivo. Específicamente, se hace una simplificación de la polifonía cada vez más compleja y se establecen los modos mayor y menor sobre los demás.

(do, re, mi, fa, sol, la, si, do), y cada uno de estos grados genera diferente sensación en el escucha, dependiendo de su relación con la tónica.

El primer grado es, naturalmente, la tónica. Como hemos dicho, la tónica es la nota más importante, con respecto a la cual están organizadas todas las demás notas y, en cuanto a su percepción, genera una sensación de reposo. El segundo grado es la supertónica, por ser el grado que sigue de la tónica. El tercer grado es la mediantes, porque es el grado que auditivamente genera la sensación de modo mayor, o bien, de modo menor. El cuarto grado es la subdominante, por estar debajo del quinto grado, la dominante; el cuarto grado tiene la particular de llevar auditivamente al quinto grado. El quinto grado, como decíamos, la dominante, es el segundo en nivel de importancia, pues es el que genera tensión, en contraposición con el primer grado, que nos da la sensación de reposo; por eso las cadencias se forman justamente del quinto grado, seguido del primero. El sexto grado es la superdominante, por estar situado arriba de la dominante. El séptimo grado es la sensible, se llama así porque genera la necesidad auditiva de resolver en la tónica, que es el primer grado.

He hecho esta lista de los grados, para hacer notar que la sensación auditiva que genera cada uno de los grados está estrechamente vinculada con la relación que se guarda con la tónica. Este es el esquema básico del sistema tonal armónico, el cual se fue desarrollando en grado de complejidad, llegando a su cúspide, probablemente con Wagner o Mahler a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

CONSONANCIAS Y DISONANCIAS

Otra de las características de la tradición musical, es el hecho de etiquetar la relación entre dos notas cualquiera, como consonantes o disonantes. Son consonantes las notas que suenan eufónicas cuando se tocan simultáneamente, y son disonantes cuando resultan desagradables al oído. La tradición ha supuesto que siempre a todo oído resulta agradable cierta combinación de notas, y desagradable otra. A partir de esta estipulación de consonancias y disonancias se construyó un sistema de composición que consta de reglas para la utilización de las disonancias.

FORMAS MUSICALES

Toda composición musical debe estar regida por una forma general prefijada. La música no es, pues, la articulación de sonidos y silencios con el único criterio de la inspiración del compositor, sino que se tiene de antemano, por hacer una analogía, la articulación por capítulos.

El *tema* es la condición mínima indispensable para una composición que se jacte de tener melodía, y es una secuencia de notas que resultan reconocibles y cantables; es, verdaderamente, el sujeto de la música. Su exposición, desarrollo y re exposición es lo que le va a dar forma a la composición.

He enlistado y explicado muy brevemente las características más fundamentales del sistema musical tradicional, para así poder comprender a qué se opone el modernismo musical, que es una puesta en duda de estas y otras pautas a seguir para la composición y ejecución correcta.

Encontramos en las últimas obras de Liszt las primeras trasgresiones a la hegemonía de la tonalidad, donde el compositor húngaro ya no nos permite ubicar la tonalidad en que se encuentran las piezas⁵¹. Por otro lado, el impresionismo presenta también una rebelión al sistema tradicional. Su transgresión consistió, en primer lugar, en eliminar el tema y, por lo tanto, la forma musical establecida por él. La música impresionista de Debussy⁵², por ejemplo, no apuesta tanto por la melodía, sino por la textura de una pieza. La textura se produce, entre otras cosas, por el timbre y el color, que se logran a través de la combinación de diferentes instrumentos y diferentes notas, y exige para el instrumentista un dominio mucho más amplio sobre las sonoridades que puede generar su instrumento. En segundo lugar, el cambio que suscitó el impresionismo, es la transgresión del sistema tonal; con Maurice Ravel⁵³ vemos, por ejemplo, que se introducen notas ajenas a la tonalidad (casi siempre sextas aumentadas o segundas) y que hubieron de generar un choque en el oído del público de inicios del siglo XX, habituado a la seguridad de la tonalidad. Además de que se

⁵¹ Audición sugerida: Franz Liszt. *Nuages gris (Trübe Wolken)* (1881), *Die Trauer-Gondel II* (1885), *Bagatelle sans tonalité* (1885).

⁵² Audición sugerida: Claude Debussy. *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), *Pélleas et Mélisande* (1902), *La Mer* (1905), *Prélude. La cathédrale engloutie* (1910)

⁵³ Audición sugerida: Maurice Ravel. *Daphnis et Chloé* (1912), *L'enfant et les sortilèges* (1925), *Bolero*(1928)

permite la utilización de dos tonalidades simultáneamente, lo cual rompe con la lógica de la tonalidad misma (que se basa en una sola nota regente que dota de organización a la composición) y que se encuentra en varias de sus composiciones; pero quizás sea más paradigmático el caso de su famoso *Bolero*, en donde el mismo tema se presenta simultáneamente en diferentes tonalidades en diferentes instrumentos.

El modernismo en música, que nosotros vemos que inicia con el impresionismo, rompe con los preceptos estilísticos del romanticismo y tiende a alejarse cada vez más de las exigencias tradicionales de composición; sobre todo se elimina la búsqueda de un tema cantable y su desarrollo, al mismo tiempo que se hacen intentos armónicos que exceden los límites de la tonalidad.

Esta tendencia va avanzando hasta cristalizarse con Arnold Schönberg⁵⁴ y con sus discípulos Anton Webern y Alban Berg que conforman la Segunda Escuela de Viena. Schönberg propone el sistema atonal para liberarse de la tendencia a componer temas melódicos y de la hegemonía de la tonalidad. El tránsito del sistema tonal al atonal puede apreciarse claramente en el *Cuarteto de cuerdas No. 2 Op. 10* de Schönberg, en cuyos primeros dos movimientos se mantiene una expresión romántica trágica, con un sistema tonal, aunque complejo; sin embargo en el tercer movimiento se introduce la voz de una soprano que se aleja de la tonalidad que mantienen las cuerdas, mientras que el cuarto movimiento está compuesto absolutamente con un sistema atonal.

Después de que esta obra viera la luz, pasaría más de una década para que Schönberg volviera a componer. Los motivos van desde la conciencia del agotamiento del sistema tonal que no permite incluir toda la gama de acordes posibles, hasta el inicio de la primera guerra mundial. La música de la Segunda Escuela de Viena pretende insertarse en el momento histórico que les concierne, oponiéndose a la música con tintes tradicionales y extrañamente optimistas que presentaba la música francesa y que ellos tenían por música burguesa. Al respecto, nos dice Adorno:

⁵⁴ Audición sugerida: Schönberg (primera etapa). *Noche transfigurada* (1899), *Gurrelieder* (1901), *Cuarteto de cuerdas No. 2. Op. 10* (1908)

Extraña paradoja: por aquel entonces la música no conformista era precisamente la alemana, al mismo tiempo que era el suelo alemán donde se estaba preparando la siniestra dictadura del conformismo político.⁵⁵

La segunda etapa de la música de Schönberg⁵⁶ está ya marcada por la experiencia de la guerra y el antisemitismo, del pesimismo y la opresión. Utiliza ya firmemente el sistema serial, donde ya no hay solamente una nota tónica que rijan la composición, sino que todas las notas tienen la misma importancia. Al sistema dodecafónico serial que se impone Schönberg para obligarse a eliminar el referente melódico que es común a toda oreja occidental, lo podemos resumir parcamente en lo siguiente:

Consiste en ordenar los doce sonidos que existen en el sistema temperado occidental, o escala cromática, de tal manera que no se repita ni una sola nota hasta que hayan sonado ya los doce sonidos, y después se repite la serie en el mismo orden pero pudiendo cambiar la duración o el registro de las notas. Las series de doce notas pueden emplearse tanto vertical como horizontalmente y pueden utilizarse siguiendo tres variedades de imitación: a) cangrejo o retrógrado, b) espejo o inverso y c) una combinación de ambas o retrógrado inverso. Cada una de estas formas puede ser transportada a los once sonidos restantes de la serie y puede cambiar la duración de las notas. E insistiendo en lo que ya hemos mencionado, este sistema se lo impone Schönberg para obligarse a eliminar el referente melódico que es común a toda oreja occidental.

No obstante, el discípulo de Schönberg, Alban Berg⁵⁷, nunca hizo una ruptura total con el sistema tonal anterior, aunque sus composiciones resultan, de cualquier manera, marcadas por la armonía estructural de su maestro. En el tratamiento de los temas, da la impresión de que Berg los descompone, va guardando un resto cada vez menor de cada tema, hasta que el tema se declara como nada.

En el material musical *la nada* tiene su equivalente en el pasaje cromático, que precisamente conduce por encima de la pura nota sin por ello perfilarse melódicamente frente a ella; se queda más acá, no llega a la plasticidad de los intervalos, por lo que está siempre presta a diluirse en lo amorfo. Berg es, y en esto tal vez sea el único de los maestros de la nueva música, cromático de pies a cabeza; la gran mayoría de sus temas tiene como único núcleo pasajes

⁵⁵ Adorno, Theodor W, *Alban Berg: El maestro de la transición ínfima*, Alianza, Madrid, 1990, P. 22
⁵⁶ Audición sugerida: Schönberg (segunda etapa). *Pierrot lunar* (1912), *Suite para piano Op. 25* (1920)
⁵⁷ Audición sugerida: Alban Berg. *Wozzeck* (1921), *Lulu* (1934)

cromáticos y por eso los temas no son nada apropiados al carácter de afirmación de la música sinfónica tradicional.⁵⁸

Como característica extramusical, podríamos decir que en los textos de las óperas de Alban Berg, siempre se da una identificación con los débiles. Para su ópera *Wozzeck*, por ejemplo, escoge el drama de Büchner, que habla del atormentado soldado paranoico Wozzeck, que se venga de la injusticia que sufre atentando contra la naturaleza indómita y asesinando a su amada.

A propósito de la música de Alban Berg, escribe Adorno:

Que Berg no fundiera sin fisuras todos los elementos de su estilo demuestra una gran verdad: la renuncia a una pretendida unidad estética sin quiebros en un mundo que si admite la continuidad y totalidad es como una farsa, cuando lo cierto es que dicha unidad le parece detonante a todo el que escucha fielmente el toque de horas del espíritu.⁵⁹

Por su parte, Anton Webern⁶⁰ hizo una ampliación al sistema dodecafónico, al aplicarlo no solamente a la altura de los sonidos, o intervalos, sino a también a su duración, intensidad y timbre, de tal forma que la aparición de cada uno de estos sonidos implica ciertas cualidades específicas. A esto se le llamó *serialismo integral*. A propósito de la aparición del sistema serial escribe el mismo Webern:

Los acordes alterados llegaron a ser tan atractivos que ya no se sentía la necesidad de un retorno a la tonalidad inicial. Es a este estado de la tonalidad que pertenecen todas las obras de Schönberg, Berg, y más que hemos escrito antes de 1908/ ¿Hacia dónde debemos ir? ¿Debemos realmente regresar a las relaciones de la armonía tradicional? Es reflexionando estas cuestiones como nosotros hemos adquirido la certidumbre de que ya no teníamos necesidad de estas relaciones y que nuestro oído estaba suficientemente satisfecho sin la tonalidad. La época estaba simplemente ya madura para la desaparición de la tonalidad. Este fue naturalmente un combate muy duro; sería necesario vencer los obstáculos más terribles, y el miedo: ¿Es realmente posible hacer esto?⁶¹

La asociación de la Segunda Escuela de Viena, fundada en 1919, se comprometía a una absoluta sinceridad e independencia creadora frente a cualquier situación de éxito o

⁵⁸ Adorno, *Op. cit.*, P. 13

⁵⁹ *Ibid.*, P. 29

⁶⁰ Audición sugerida: Anton Webern. *Drei kleine Stücke für Violoncello Op. 11* (1914), *Fünf Kanons in lateinische Texte Op. 16* (1924), *Das Augenlicht (Durch unsren offenen Augen)* (1935)

⁶¹ Webern, Anton, "Camino hacia la nueva música", en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 75-76, INBA, México, 2000, P. 61

fracaso que pudieran suscitar sus obras. Cuando Schönberg se trasladó a Berlín, la sociedad se disolvió, pero tanto Webern como Berg, se mantuvieron fieles al camino iniciado, y que Adorno, alumno de composición de Berg, considera *la verdadera música*. Éste es el ideal de *música pura*, el mismo ideal que en pintura buscaron Pollock y Mondrian.

Schönberg aplicó el serialismo únicamente a los intervalos, pero las demás características de la música occidental tradicional se mantuvieron estables, y eso conservó - a pesar de la poca aceptación del público-, la comunicación con el auditorio. Sin embargo, la música de Webern, y de los postwebernianos como Pierre Boulez⁶² en los años cincuenta, descompone los hábitos perceptivos creados por la tradición musical a *todos* los niveles, lo que generó un divorcio entre el público y el compositor. El compositor se preocupa cada vez más por la forma y la estructura de la creación y pierde de vista, en muchos de los casos, tanto al intérprete, como al público. Coquetea consigo mismo.

Partiendo de la Segunda Escuela de Viena, siguió la *época de los manifiestos musicales*, la propuesta de diferentes métodos de composición como es el de los sets interválicos; el cual reduce un motivo musical a su mínima expresión numérica, y ordena todos los motivos en un catálogo, llevando el nombre de "catálogo de sets interválicos"; una vez más, quedando en libertad de elegir la duración y el registro de cada nota. Se han utilizado series numéricas como la serie de Fibonacci (que, por lo demás, no es un método nuevo), conocida como "la sección áurea", o bien, con el compositor griego Iannis Xenakis⁶³, la aplicación de la teoría de la probabilidad matemática o de la teoría de conjuntos a la composición musical⁶⁴. Se introdujo el uso de ruidos y sonidos grabados, se explora la generación electrónica del sonido.

Uno de los métodos más paradójicos de composición es el que usa John Cage⁶⁵, que utiliza como criterio el azar, por medio de dados o por cualquier otro juego.

Nattiez, en este torbellino de manifiestos y posturas, reconoce dos tendencias principales y opuestas: una poético-céntrica, de Boulez y los neoserialistas que ponen el

⁶² Audición sugerida: Pierre Boulez. *Piano Sonata no. 1*(1946)

⁶³ Audición sugerida: Iannis Xenakis. *Metástasis* (1990), *Mycenae Alpha* (1993) Pieza en la cual utiliza el sistema UPIC, que es una computadora conectada a una pantalla que digitaliza lo que se dibuje sobre ella, convierte los dibujos en sonidos a través de altavoces.

⁶⁴ Cf. Vázquez, Hébert, *Fundamentos teóricos de la música atonal*, UNAM-FONCA, México, 2006, pp. 45-89.

⁶⁵ Audición sugerida: John Cage. *In the name of the holocaust* (1942), *Water music* (1952)

acento en la escritura y en las estructuras composicionales; y la otra, estésico-céntrica, la de los acusmáticos y de la escuela repetitiva americana⁶⁶, para la que lo sonoro concebido debe corresponder al máximo con lo sonoro percibido.⁶⁷

La idea básica de la tendencia poiético-céntrica de Boulez fue considerar que toda música que quisiera considerarse de vanguardia debería tener como punto de partida a la Segunda Escuela de Viena, principalmente a Webern; es decir, debía estar fundada en el sistema serialista. Así describe esta etapa el compositor español Ramón Barce:

Para Adorno, la verdadera vanguardia -pues vanguardias, como madres, no hay más que una- *había sido* la Escuela de Viena. *Había sido*, en pasado imposible de continuar o de renovar. Esto significaba, para los compositores entonces en activo, un muro que de alguna manera había que superar. Y así, aferrándose más a los propios supuestos historicistas de Adorno, establecieron que la música había de continuar progresando hacia una meta, y ahora a manos de una nueva vanguardia; lo que relegaba a Schönberg, a Berg y a Webern al modesto papel de precursores (con un especial protagonismo para Webern, porque sus obras *daban la sensación de que cumplían un paso más en la dirección marcada por Schönberg*; como se ve, unos fundamentos intelectuales muy por debajo de los sutiles análisis de Adorno). Sólo faltaba a la verdadera vanguardia una caracterización estética, y esa fue el *dar un paso más en la dirección que Webern*. Se suponía implícitamente que, a partir de la obra de un compositor, podía predecirse con exactitud y univocidad *qué es un progreso y en qué dirección se ha de trabajar*; por tanto prefigurar muy aproximadamente las características continuadoras, de las obras que habrían de ser válidas. Recuerdo bien que por aquellos años se sentía uno acechado continuamente por el peligro (y la vergüenza) de escribir una obra no válida...⁶⁸

Pero en todos los casos se pretende una lucha contra las prescripciones de la música tradicional y su imposición, mediante otro sistema que no viene sino a sustituir al antiguo. Y se tiene un ánimo revolucionario y vanguardista, se pretende fundamentar la obra musical en teorías extramusicales, ya sean matemáticas, o incluso filosóficas. Nos cuenta Barce que Boulez incluso ideó la construcción de un aparato detector de circuitos electromagnéticos que era capaz de certificar si una partitura era realmente de vanguardia o no. Evidentemente, hubo composiciones que no cubrían las expectativas o las intenciones del nuevo serialismo, con lo cual quedaban anatémizadas y excluidas de la corriente. Eso

⁶⁶ Los compositores más famosos que se asocian con el minimalismo americano son Philipp Glass y Michael Nyman.

⁶⁷ Nattiez, Jean-Jacques, *Boulez en la era posmoderna: El momento de Répons*, en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 75-76, INBA, México, 2000 P. 36

⁶⁸ Barce, Ramón. *La vanguardia y yo*. En: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 45. CENIDIM-INBA. México. 1993. Pp. 56-58

ocurrió con las composiciones Stravinsky, Prokofiev, Hindemith y Bártok, que no renunciaron del todo a los temas reconocibles e incluso típicos de su nación.

Nosotros consideramos que esta vorágine de métodos de composición y la búsqueda por lo nuevo, corresponde al período al que se llama en otras artes *modernismo*; es decir, una sucesión de propuestas que son esencialmente rebeldes a las antiguas exigencias, que sienten la necesidad de innovar y que, las más de las veces, al no lograr una comunicación por sí mismas, van acompañadas de una explicación de la obra.

El problema central de la música pura weberniana y postweberniana, es que, en muchas ocasiones, está dirigida hacia la conceptualización, es decir, al entendimiento, que no a la sensibilidad. No se tendría objeción si, en todo caso, se lograran ambos propósitos, es decir, la conceptualización y la sensibilidad; pero ocurre que muchas de las piezas están hechas antes para el escritorio de análisis, que para la audición, y la mayoría de las cosas que se explican en el apéndice que ahora acompaña toda obra, no son audibles, es decir, no corresponden con la experiencia auditiva del público. Entre otras razones, esta es una de las causas por las cuales los recitales de música contemporánea no cuentan con mucho auditorio, pues para su comprensión se requiere una cierta formación que, por lo demás, no es muy común. El distanciamiento que hubo entre Nietzsche y Wagner es paralelo y premonitorio del distanciamiento que posteriormente se acrecentaría entre el público y el compositor.

Nietzsche reprocha a Wagner el haber cambiado y desnaturalizado el "movimiento": el habernos obligado a chapotear y nadar, un teatro náutico, en lugar de andar y bailar.⁶⁹

El agotamiento del modernismo en música viene, en parte, de la poca expresividad que en ocasiones se logra, de su aridez, y de la magra compenetración que se tiene con el público.

¿Pero quiere esto decir que estas músicas son inaudibles? No porque el sistema de generación poética no pueda ser encontrado, el escucha no ha entendido nada. Claro que ha percibido alguna cosa: ¿posiblemente un inmenso desorden, un desbarajuste, o pedazos, fulguraciones, y, por qué no, también una textura

⁶⁹ Deleuze, Gilles. *Repetición y diferencia*. Anagrama. Barcelona. 2005. P. 67

musical interesante? El proceso hace, por lo general, descansar a la música serial en esta "utopía" de la comunicación según la cual aquello que revela lo poético debería estar simétricamente del lado de lo estésico.⁷⁰

Pero la causa más contundente del agotamiento del modernismo no fue el divorcio entre el compositor y el auditorio, sino la falta de ideales que caracteriza a la época posmoderna. Decíamos que el modernismo es revolucionario; pues bien, retomando lo que hemos ya mencionado, solamente se puede ser revolucionario si se tienen ideales, razones, verdades: El modernismo de Schönberg, Webern, Berg y sus sucesores, corresponde a una etapa crítica de la modernidad.

Así pues, a mediados del siglo XX, aunque principalmente en las últimas dos décadas, se hacen composiciones o simplemente interpretaciones de composiciones anteriores, que no se pretenden verdaderas frente a las falsas, que no tienen empacho en mezclar elementos tonales o melódicos con otros seriales, que no se pretenden un movimiento que haga frente a oligarquía alguna, que no se rebelan ante ninguna tiranía: esto es la música posmoderna.

Se confunde muy comúnmente a la música posmoderna con un regreso, un retroceso, con un vender los ideales. A Nattiez, por ejemplo, le molesta tanto la música posmoderna, que prefiere considerar la obra de Boulez, *Répons*, como un logro *postestructuralista*, porque le parece que el posmodernismo necesariamente hace un regreso a la tonalidad y esto lo considera una traición. Es inadecuado. Ciertamente es que las obras posmodernistas pueden tener estas características, pero no necesariamente, puesto que no se considera que esta música sea un camino a seguir y, obviamente, no se pueden vender ideales, si no se tienen. Además, como ya hemos dicho, el hecho de que se retome la tonalidad o las formas clásicas, no depende de una veta a seguir, como un sistema o consigna del posmodernismo, sino, simplemente, de una falta de aversión, un dejar de sentirse traidores al hacerlo. Traición... ¿a qué?

Echemos mano de las características que el compositor Jonathan D. Kramer propone como guía para entender la música postmoderna:

⁷⁰ Nattiez. *Op.cit.*. P. 34

- 1) *No es simplemente la negación o la continuación del modernismo, sino que tiene ambos aspectos*
- 2) *En algún grado y de alguna manera es irónica o, de hecho, paródica*
- 3) *No respeta los límites entre las sonoridades y procedimientos del pasado y del presente*
- 4) *Busca romper las barreras entre los estilos intelectuales y los populares*
- 5) *Desdeña el valor hasta ahora incuestionable de la unidad estructural*
- 6) *Se niega a aceptar la diferencia entre los valores elitistas y populares*
- 7) *Evita las formas totalizadoras (es decir que no permite que toda una pieza sea tonal o serial o esté modelada en una forma determinada)*
- 8) *Incluye citas o referencias a música perteneciente a muchas tradiciones y culturas*
- 9) *Adopta contradicciones*
- 10) *Desconfía de las oposiciones binarias*
- 11) *Incluye fragmentaciones o discontinuidades*
- 12) *Abarca pluralismo y eclecticismo*
- 13) *Presenta significados y temporalidades múltiples*
- 14) *Coloca su significado e incluso su estructura en función de los oyentes reales (en contraste con los ideales), más que en función de las partituras, presentaciones o compositores.*⁷¹

Podemos considerar que el *collage* es la forma más común en el posmodernismo: una combinación de elementos que se presentan discontinuos, dispares, pero que, sin embargo, constituyen una unidad. Esto no quiere decir que la inclusión de citas no se hubiera ya presentado en el pasado, pues de hecho era una costumbre bastante común en el barroco y en el clasicismo, sino simplemente que este afán toma preponderancia.

Por otra parte, estas características no pueden considerarse absolutas ni prescriptivas; y de hecho, no muchas piezas tienen todas estas características (y no tendrían por qué tenerlas), y esto, aunado a que no toda obra contemporánea es posmoderna (ya que

⁷¹ Kramer, Jonathan, *Música y postmodernismo*, En *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 63. CENIDIM-INBA. México, 1997, Pp. 10 y 11

hay artistas que aún confían en el Arte como un ideal), hace que resulte muy complicado ofrecer un panorama de la música posmodernista.

Pero el retorno a las normas tradicionales de composición musical, no es, con todo, un retroceso, en tanto que no se les retoma para someterse a ellas, sino porque resultan un ingrediente más que no hay razón para desdeñar si ha de traer interés a la nueva obra; además, estas normas se utilizan de manera intermitente y no conforman ningún parámetro; esto implica que no se trata de la re-imposición de cánones inamovibles, sino que esta repetición engendra una diferencia, en tanto que se presenta como un disfraz, como una ironía.

En resumen, la repetición en su esencia es simbólica, el símbolo, el simulacro, es el soporte de la propia repetición. Mediante el disfraz y el orden del símbolo, la diferencia está comprendida en la repetición. Por ello, las variantes no vienen de fuera, no expresan un compromiso secundario entre una instancia reprimidora y una instancia reprimida, y no deben ser comprendidas a partir de las formas todavía negativas de la oposición, de la inversión o de la transposición. Las variantes más bien expresan mecanismos diferenciales que pertenecen a la esencia y a la génesis de lo que se repite.⁷²

Tampoco es una superación; esta repetición, este retorno no puede entenderse a partir del concepto hegeliano de *Aufhebung*, pues en dado caso el concepto debería ser suficiente para contener el regreso y la diferencia implicada en este regreso, de tal forma que no sea lo Mismo y que implique un progreso o una superación, y, evidentemente, un parámetro estable para medir la superación. Deleuze lo explica en estas palabras:

En todo lugar es la insuficiencia del concepto y de sus concomitantes representativos (memoria y autoconciencia, rememoración y reconocimiento) lo que se supone que da cuenta de la repetición. Este es, pues, el defecto de todo argumento basado en la forma de la identidad en el concepto: estos argumentos no nos proporcionan más que una definición nominal y una explicación negativa de la repetición.⁷³

Ahora estamos en mejores condiciones para comprender que lo que hallamos en la música posmoderna no es simplemente un retorno burdo e inconsciente, y su autenticidad no se justifica en la incorporación de elementos diferenciales a un concepto único y

⁷² Deleuze, Gilles. *Repetición y diferencia*. Anagrama. Barcelona. 2005. P. 84

⁷³ *Íbidem*.

abstracto, sino que se nos seduce por medio de disfraces, fantasmas, guiñapos de lo anterior. Tampoco es la música posmoderna una instancia de superación, no se habla de ella en los mismos términos que utilizaba el modernismo al referirse a la tonalidad. No es superación, sino que es, en voz de Nietzsche, una danza de ida y de vuelta.

Se trata más bien de saber lo que quiere decir *realizar el movimiento*, o repetir, obtener la repetición. ¿Se trata de saltar, como creía Kierkegaard? ¿O se trata, mejor, de danzar, como pensaba Nietzsche, al que ya le desagradaba que se confundiera danzar con saltar? (sólo el mono de Zaratustra, su demonio, su enano, su bufón, saltan).⁷⁴

La línea divisoria entre la música modernista y la posmoderna es muy sinuosa; pues, en primer lugar, no es una división temporal, y, en segundo lugar, tampoco se presenta como un momento de superación frente al modernismo o cualquier otra forma de composición o interpretación musical. Pero intentemos guiarnos con ejemplos de música que puede considerarse posmodernista: propongo la audición de la composición para coro *A Ronne*, del italiano Luciano Berio, donde se puede apreciar un fragmento coral al estilo de la tradición, con las normas de contrapunto correspondientes; esto en un ambiente creado por un coro que no canta con la voz educada al estilo operístico, antes bien, es un coro de *voces normales* que no cantan, sino que hablan, aunque guardando cierta afinación, además de la utilización de ruidos nada ortodoxos; y con todo, esta obra resulta no sólo audible, sino absolutamente directa y expresiva. Como ejemplos de grupos de intérpretes posmodernistas, propongo no sólo que se escuche, sino incluso se presencie, el espectáculo del violinista Aleksey Igudesman, ya sea con el grupo *Triology*⁷⁵ o con el pianista Joo⁷⁶, al *Quatuor Apollinaire*⁷⁷ y al flautista neoyorkino Robert Dick⁷⁸.

Los artistas dejan de bailar en torno al ideal abstracto de Arte: se le destrona, ya no se considera que el Arte sea el camino a la trascendencia, la comunicación con los dioses.

⁷⁴ *Ibid.* P. 70. Hace referencia al libro III del *Zarathustra* de Nietzsche: "De las antiguas y nuevas tablas"

⁷⁵ Audición sugerida: Triology. *Horror movie, Beethoven's 5th symphony, Salsa verde.*

⁷⁶ Audición sugerida: Igudesman and Joo. *A Little nightmare music.* Espectáculo donde se tocan piezas como: *Rachmaninov had big hands, I will survive, Mozart bond.*

⁷⁷ Audición sugerida: Quatuor Apollinaire. Francois Rossé, *Aka.* Claude Gabriele, *La rose de Hildesheim*

⁷⁸ Audición sugerida: Robert Dick. *Eye in the sky para flauta alto con llaves perforadas* (1992), *Satan, oscillate my metallic sonatas para flauta bajo* (1995), *Sliding life blues para flauta con cabeza glissando* (2001), everyone@universe.existence para flautista y cintas pre-grabadas (2003).

Ningún camino es privilegiado sobre otro para llegar a ningún fin en específico. Ya no se hace la revolución artística, no se reacciona frente a la opresión.

Para concluir, transcribo un fragmento de una entrevista que se le hizo al compositor Witold Lutoslawski⁷⁹ en Varsovia en 1992:

-Quisiéramos iniciar esta entrevista con una pregunta que nos inquieta, a pesar de que no tenga un objetivo propiamente musical, ¿cuál es la aceptación y situación de los compositores contemporáneos?

-Sobre esto no tengo algo interesante que añadir, porque depende de muchos factores, tales como el país donde vive, su grado de popularidad y número de ejecuciones. Ello determina, por así decirlo, su nivel de vida material. Y tan sólo esto.

...¿Situación? bueno, no puedo ponerme como punto de comparación, mis obras trabajan para mí... ¿sabe? Prácticamente no tengo problemas ni dificultades en ganarme la vida. Ellas son lo suficiente para mantener mi trabajo como compositor. Eso es... y nada más.⁸⁰

Parece ser que Lutoslawski no cree que deba hacer una aportación a la corriente musical de su época tendiente hacia un progreso, no se trata de una inserción a un movimiento de *compositores contemporáneos*, a pesar de la pretensión de los entrevistadores. Y es que resulta difícil siquiera hablar de algo así como una unión de *compositores contemporáneos*; es solamente un camino personal hacia un lugar personal.

⁷⁹ Audición sugerida: Lutoslawski. *Chain 2 (Dialogue for violin and orchestra)* (1986), *Concerto for piano and orchestra* (1987), *Partita for violin and orchestra* (1988)

⁸⁰ Arredondo y Cruz. *Entrevista con Witold Lutoslawski*. En: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 43. INBA-CENIDIM. México. 1992

Conclusiones

Tenía tan poca costumbre de hablar que de vez en cuando ocurría que se me escapaban, por la boca, una serie de frases impecables desde el punto de vista gramatical pero enteramente desprovistas, no diré de significado, porque bien examinadas sí tenían alguno, y a veces varios, pero de fundamento.

Samuel Beckett, Primer amor

La posmodernidad no puede ser entendida como una etapa de superación de la modernidad o de la metafísica; posiblemente, ni siquiera deba ser considerada una etapa. Después de la puesta en cuestión de los metarrelatos, la posmodernidad no es la superación de éstos, sino su trivialización.

No es ésta, por fin, la estratagema maestra para poder establecer un sentido al devenir sin apelar a instancias metafísicas, antes bien es un momento en que se da la yuxtaposición de sentidos, contradictorios unas veces, otras inconsistentes, momentáneos y fugaces. El sentido es el sentido de nuestras acciones, del devenir histórico, del progreso, del escrito y de la obra de arte; este sentido, otrora trascendente y único, se vive hoy como un sentido entre otros, siempre en el filo de disolverse en la nada sin ser percibido. Nos encaminamos a la idea de que la posmodernidad no es la falta de sentido, puesto que en este caso todo intento de hablar no lograría ser más que galimatías sin pies ni cabeza; es verdad que incluso una crítica a la visión clásica de la Razón, en tanto que crítica, estará hecha desde el propio fundamento de la razón, so pena de sacrificar el significado mismo de lo que se dice y, por supuesto, su validez. No es que el escrito posmoderno carezca de sentido y de razón, sino que se considera que este sentido es pasajero y removible.

En voz alta, las categorías nos dicen cómo conocer, y avisan solemnemente sobre las posibilidades de equivocarse; pero en voz baja, nos garantizan que somos inteligentes; forman el a priori de la estupidez excluida. Es, por tanto,

peligroso querer librarse de las categorías; apenas uno se escapa de ellas cuando se enfrenta al magma de la estupidez y se arriesga, una vez abolidos estos principios de distribución, a ver subir alrededor de sí, no la multiplicidad maravillosa de las diferencias, sino lo equivalente, lo confuso, el "todo que vuelve a lo mismo", la nivelación uniforme y el termo-dinamismo de todos los esfuerzos fracasados.⁸¹

Por otra parte, está claro que es difícil referirnos a una era o época posmoderna, pues esto implicaría considerar que existe una corriente generalizada hasta tal punto, que resulte prudente hablar de una época.

Evidentemente, no se puede aseverar que todas las sociedades actuales sean posmodernas; y, siguiendo la misma lógica, habría que acotar la aplicación del término incluso a fragmentos de algunas sociedades actuales, dado que no se está hablando de un prototipo de sociedad posmoderna y, recalcando, no se habla de una etapa de superación ni de retroceso, puesto que para ello se requiere un paradigma que no halla ya lugar.

En esta tesis nos hemos limitado a analizar el resquebrajamiento de dos metarrelatos que resultan especialmente importantes para entender el giro posmoderno: el sujeto y el progreso histórico. La idea de un sujeto en el sentido de instancia permanente de apercepción, se modifica por un sujeto no absoluto, antes bien, temporal y cambiante. Por otro lado, dejan de estar enlazadas las acciones en un telón de historia, dejan de estar encaminadas hacia un progreso único y trascendente: las acciones pierden su emancipación en la trascendencia. El resultado es un efecto de caleidoscopio, en el que se dan sentidos miniaturizados, sin conexión a un todo coherente.

Hijos de la caída del muro de Berlín, hoy no somos idealistas; y no hacemos revolución a menos que se nos incite la idea al través de campañas publicitarias, además de que la excitación producida perdura poco tiempo, por lo cual siempre estamos necesitados de nuevos estímulos, uno tras otro. Sociedad narcisista, pero no porque se conforme de personas que se crean su propio sentido, conscientes de que el sentido no puede ya estar anclado en las grandes estructuras abstractas y mitológicas como resulta el nacionalismo; es una sociedad de Narcisos porque desaparece la comunidad, sociedad donde ya nadie quiere hacer su aportación a la Historia, a la Nación, al Progreso, a la Humanidad.

⁸¹ Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum*. Anagrama. Barcelona.2005. P. 37

El Arte resulta ser otra de estas mega estructuras abstractas que, a la par que la estructura de Nación, se ve inflada y engrandecida con vapores de metafísica. Se habla del Arte como si éste fuera la manera más sutil de acceder al mundo nouménico; pero esto no solamente conlleva el problema de entender cómo es que el arte puede ser el puente, la comunicación hacia el mundo de la Verdad, sino que también implica suponer que hay tal cosa como el mundo nouménico.

La idea de Arte va ligada necesariamente con la idea de Progreso, y ésta, a la noción de Humanidad. Dejamos, pues, de entender al arte como este flujo continuo que comienza junto con el hombre, para acercarnos a la idea de que el arte es una manera especial de relacionarse con las imágenes, donde se entiende que la obra artística nace cuando el artista se considera perteneciente a un progreso al cual debe hacer su aportación. El progreso debe poderse medir, y en el arte se ha medido tradicionalmente con las mejoras técnicas hacia un fin que se propone como *el verdadero arte*, ya sea el realismo, la expresividad, la revolución o la verdad. *La era del arte*, si se me permite por un momento llamarle así, se da mientras exista el *télos* del arte y del artista, mientras se crea en un fin determinado y se inserte el artista y su obra en este proceso. El fin del arte no significa que ya no se puedan hacer nuevas obras de arte; el fin del arte no habla, desde luego, de la incompetencia de los artistas actuales, ni siquiera se trata de la imposibilidad de proponer nuevas cosas; el fin del arte es la separación del arte de su ideal concomitante de progreso, la separación del arte de cualquier fin que se pueda proponer, en fin, la separación del arte de la idea de trascendencia.

El arte posmoderno no es revolucionario ni se propone como el arte puro y verdadero frente a otra propuesta, mientras que el modernismo propone cada vez un manifiesto, una corriente, una *avant-garde*, siempre viendo hacia lo nuevo, siempre presentándose como el arte verdadero.

Claro está que no suponemos que el arte posmoderno sea superior al arte moderno, ni un retroceso frente a éste; porque hablar en términos de superación o retroceso, implicaría tener un suelo firme, un criterio, un manifiesto para comparar y establecer una gradación entre los niveles de arte. Así como tampoco podemos decir que la posmodernidad sea la superación de la metafísica, el arte posmoderno no tiene afanes de

superación ni de progreso, y si hace un retorno a técnicas anticuadas y antes consideradas opresoras, lo hace sin culpas y sin ideales.

Idólatras por instinto, convertimos en incondicionados los objetos de nuestros sueños y de nuestros intereses. La historia no es más que un desfile de falsos Absolutos, una sucesión de templos elevados a pretextos, un envilecimiento del espíritu ante lo Improbable. Incluso cuando se aleja de la religión, el hombre permanece sujeto a ella; agotándose en forjar simulacros de dioses, los adopta después febrilmente: su necesidad de ficción, de mitología, triunfa sobre la evidencia y el ridículo. Su capacidad de adorar es responsable de todos sus crímenes: el que ama indebidamente a un dios obliga a los otros a amarlo, en espera de exterminarlos si rehúsan. No hay intolerancia, intransigencia ideológica o proselitismo que no revelen el fondo bestial del entusiasmo.⁸²

El arte posmoderno, entonces, no eleva un proyecto a ideal y no lo impone como el prototipo prescriptivo, como fin al que toda obra de arte debe tender. En el ámbito musical se ha hablado mucho de la superación de la tonalidad, se refieren a ella como un saco que, por pequeño, nos oprime. Nosotros no consideramos que se pueda considerar superada porque, insistimos, la misma idea de superación supondría un nuevo paradigma que se instala a partir de sublimar una idea. La música de inicios del siglo XX se ancla en una superficie revolucionaria e idealista; el serialismo no está separado de la intención de dejar de hacer música que resulte un vals para los salones de baile de la burguesía imperante y opresora. Se busca hacer música de la ruptura, que dé cuenta del desmoronamiento de las sociedades europeas durante las guerras mundiales, música del resquebrajamiento, de la resistencia.

Sin embargo, el nuevo modelo de composición terminó por anquilosarse y convertirse en un nuevo canon paradigmático de la buena composición musical. Pareciese que si no se compone música que busque la innovación continua, que incluya efectos exóticos en la producción de sonido, que esté compuesta a partir de un modelo matemático o filosófico, entonces no es aprobada por los altos mandos de la institución musical. Pero esta búsqueda de lo nuevo propone también la innovación como modelo a seguir, al mismo tiempo que llena de oprobios a la música que esté compuesta con los métodos tradicionales.

⁸² Cioran, E. M. Genealogía del fanatismo. En: Cioran. *Adiós a la filosofía y otros textos*. Alianza editorial. Salamanca. 1999. Pp. 13 y 14

En lo que a los métodos de composición se refiere, se busca siempre que se mantenga una estructura en la pieza musical, un cierto orden generalizado que funcione como esqueleto. Esta estructura está dada siempre por las repeticiones, ya que cuando de entre una tormenta de sonidos, algo se reconoce porque se vuelva a presentar, entonces recobra uno la compostura. Esta repetición estuvo establecida tradicionalmente por un triple canal: la tonalidad (que implica siempre el regreso de una nota fundamental), la forma o estructura de la pieza, que está dada por la repetición del tema o melodía, y los motivos rítmicos.

La composición serial también propone una repetición, ya que después de la aparición de las doce notas, se vuelve a presentar la serie en el mismo orden, con el fin de que el oído del escucha pueda reconocer, aunque sea inconscientemente, una ordenación de los sonidos. Sin embargo, mientras más se eliminan las repeticiones, del tipo que sean, más difícil resulta para el escucha entender una coherencia en la obra y termina por escuchar sólo una desarticulación total, una falta de significado, lo que concluye con una separación entre el compositor y su público.

El método serial es solamente otra manera de estructurar una obra, quizás podríamos imaginar muchas más; pero se ha seguido sus pasos como si se tratara del camino hacia la verdad, aunque simplemente se ha cambiado un modelo por otro, un absoluto por otro.

La música posmoderna no es revolucionaria, no busca simplemente lo nuevo, no se queja de la tiranía, no vive la segunda guerra; no sigue, pues, los pasos de la Segunda Escuela Vienesa en el mismo tenor en que lo hicieron Schönberg, Berg y Webern; no se sigue al serialismo en su camino de resistencia hacia los nazis. La música posmoderna retoma elementos que hacen más audible y reconocible la estructura de la obra musical: se retoma la repetición, se puede volver a utilizar la tonalidad (esto entre otras opciones); y es por esto que se le rechaza como a un retroceso y una traición a la causa de la verdadera música, a la música seria y de concierto. Nos encontramos frente a la trivialización de los ideales que sostenían a la música comúnmente llamada clásica. Pues, ¿qué diferencia esencial se encuentra entre la música popular y la música seria, a no ser que se considera que ésta última es *verdadera música*? ¿Y con qué criterios habríamos de medir esta

diferencia? No hay parámetro absoluto, ni para medir el progreso, ni la seriedad. La música posmoderna, pues, desdibuja las fronteras mientras se van desdibujando los ideales.

Bibliografía

Agustín de Hipona, “Confesiones”, en: Ropero, Alfonso (comp.), *Lo mejor de Agustín de Hipona. Tomo 2. Confesiones*, CLIE, Barcelona, 2001.

Adorno, Theodor, *Alban Berg: El maestro de la transición infima*, Alianza, Madrid, 1990.

_____, *Beethoven. Filosofía de la música*, Akal, Madrid, 2003.

_____, “Música, lenguaje y su relación en la composición actual”, en: *Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000.

_____, “Sobre la relación actual entre música y filosofía”, en: *Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000.

Albright, Daniel, *Untwisting the serpent. Modernism in music, literature and other arts*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000.

Arredondo y Cruz, “Entrevista con Witold Lutoslawski”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 43, INBA-CENIDIM, México, 1992.

Barce, Ramón, “La vanguardia y yo”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 45, CENIDIM-INBA, México, 1993.

Bataille, George, *El erotismo*, Tusquets Editores, México, 1997.

Baudrillard, Jean, *América*, Anagrama, Barcelona, 1987.

Beverly, Oviedo, Arrona (eds.), *The postmodernism debate in latin america*, Duke University Press, Durham, 1995.

Beckett, Samuel, “Primer amor”, en *Relatos*, Tusquets editores, Barcelona, 2005.

Benjamin, Walter, “Tesis de filosofía de la historia”, en: *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001.

Borges, Jorge Luis, “La biblioteca de Babel”, en: *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 2001.

Cage, John, “Una declaración autobiográfica”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 43, CENIDIM-INBA, México, 1992.

Camus, Albert, *Calígula*, Losada, Buenos Aires, 1947.

_____, *El hombre rebelde*, Losada, Buenos Aires, 2003.

Carr, Edward, *¿Qué es la historia?*, Ariel, México, 2001.

Chanan, Michael, *Musica practica. The social practice of western music from gregorian chant to postmodernism*, Verso, Nueva York, 1994.

Cioran, E.M., *El libro de las quimeras*, Tusquets Editores, Barcelona, 2001.

_____, “Genealogía del fanatismo”, en: *Adiós a la filosofía y otros textos*, Alianza editorial, Salamanca, 1999.

Critchley, Simon, “Prolegomena to any post-deconstructive subjectivity”, en: *Deconstructive subjectivities*, Suny, 2001.

Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Transcripciones, Barcelona, 1999.

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2002.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2002.

_____, *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 2005.

Deleuze, Guattari, *Rizoma. Introducción*, Ediciones Coyoacán, México, 2004.

Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Descartes, René, *Discurso del método*, Austral, México, 1983.

_____, *Meditaciones metafísicas*, Austral, México, 1983.

Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1999.

_____, *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México, 2005.

_____, *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995.

Garzón, Mercedes, *Letal. Obsesiones de la posmodernidad*, Torres asociados, México, 2005.

_____, *Nihilismo y fin de siglo*, Torres asociados, México, 2000.

Gombrich, E.H., *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento 1*, Debate, Madrid, 2000.

Habermas, Jürgen, *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, REI, México, 1993.

Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte”, en: *Arte y poesía*, FCE, Buenos Aires, 1992.

_____, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2003.

Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, UNAM-FCE, México, 2005.

Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*, Porrúa, México, 1998.

Kandinsky, Vassily, *Punto y línea sobre el plano*, Premià, México, 1988.

Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 2000.

Jameson, Frederic, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham, 2003.

Kramer, Jonathan, “Música y postmodernismo”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical. No. 63*, CENIDIM-INBA, México, 1997.

Levinás, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Sígueme, Salamanca, 1999.

_____, *La realidad y su sombra*, Minima Trotta, Madrid, 2001.

_____, *Totalidad e infinito*, Sígueme, Salamanca, 1999.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2002.

Lutoslawski, Witold, “La música del pasado, del presente y del futuro”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical. No. 50-51*, CENIDIM-INBA, México, 1994.

Lyotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 2004.

_____, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 2005.

Nattiez, Jean-Jacques, “Boulez en la era posmoderna: El momento de *Répons*”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 75-76, INBA, México, 2000.

Nietzsche, Friedrich, *Así hablaba Zarathustra*, EMU, México, 1998.

_____, *Aurora*, Edaf, Madrid, 1996.

_____, *Contra Wagner*, Siruela, Madrid, 2002.

_____, *La voluntad de poderío*, Edaf, Madrid, 1998.

_____, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 2001.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Porrúa, México, 1992.

Paddison, Max, *Adorno, modernism and mass culture. Essays on critical theory and music*, Kahn and Averbill, 1996

Pereyra, Carlos et. al., *Historia ¿para qué?*, Siglo XXI, México, 2005.

Petazzi, Paolo, “Luciano Berio: Obras abiertas”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 43, CENIDIM-INBA, México, 1992.

Platón, *Menón*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, México, 1975.

Rorty, Richard, “Habermas y Lyotard sobre la posmodernidad” en: *Habermas y la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1999.

_____, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 2001.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Filosofía y circunstancias*, Anthropos-UNAM, Barcelona, 1997.

Schaeffer, Boguslaw, “Texto para un inexistente pero posible instrumentador”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 81, INBA, México, 2002.

Schönberg, Arnold, *Armonía*, Real musical, Madrid, 1992.

Schopenhauer, Arthur, *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Gredos, Madrid, 1998.

Solare, Juan María, “Cuarteto *Helikopter* de Stockhausen”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical. No. 59-60*, México, 1996.

Straus, Joseph, *Remaking the past. Musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Harvard University Press. Cambridge, 1990.

Todorov Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Paidós asterisco, Barcelona, 2000.

Trías, Eugenio, “La superación de la metafísica y el pensamiento del límite”, en: *La secularización de la filosofía*, Gedisa, Barcelona, 2001.

Vattimo, Gianni, *Ética de la interpretación*, Paidós Studio, Barcelona, 1991.

_____, *Las aventuras de la diferencia*, Península, Barcelona, 1997.

Vázquez, Hébert, *Fundamentos teóricos de la música atonal*, UNAM-FONCA, México, 2006.

Villoro, Luis, “El sentido de la historia”, en *Historia ¿para qué?*, Siglo XXI, México, 2005.

Webern, Anton, “Caminos hacia la nueva música”, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical. No. 75-76*, INBA, México, 2000.

Yáñez, Adriana, *Nerval y el romanticismo*, UNAM-CRIM, México, 1998.

Obras musicales sugeridas por compositor

Berg, Alban. *Wozzeck* (1921)

_____, *Lulu* (1934)

Berio, Luciano. *A-ronne. A radiophonic documentary*, (Text von Edoardo Sanguineti) 8 voces, radioteatro (1975)

Boulez, Pierre. *Piano Sonata no. I*(1946)

_____, *Repons* (1986)

Cage, John. *In the name of the holocaust* (1942)

_____, *Water music* (1952)

Debussy, Claude. *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894)

_____, *Pélleas et Mélisande* (1902)

_____, *La Mer* (1905)

_____, *Prélude. La cathedrale engloutie* (1910)

Liszt, Franz. *Nuages gris (Trübe Wolken)* (1881)
_____, *Die Trauer-Gondel II* (1885)
_____, *Bagatelle sans tonalité* (1885)

Lutoslawski, Witold. *Chain 2 (Dialogue for violin and orchestra)* (1986)
_____, *Concerto for piano and orchestra* (1987)
_____, *Partita for violin and orchestra* (1988)
_____, *Prélude. La cathedrale engloutie* (1910)

Ravel, Maurice. *Daphnis et Chloé* (1912)
_____, *L'enfant et les sortilèges* (1925)
_____, *Bolero* (1928)

Schönberg, Arnold (primera etapa). *Noche transfigurada* (1899)
_____, *Gurrelieder* (1901)
_____, *Cuarteto de cuerdas No. 2. Op. 10* (1908)

Schönberg, Arnold (segunda etapa). *Pierrot lunar* (1912)
_____, *Suite para piano Op. 25* (1920)

Xenakis, Iannis. *Metástasis* (1990)
_____, *Mycenae Alpha* (1993)

Webern, Anton. *Drei kleine Stucke für Violoncello Op. 11* (1914)
_____, *Funf Kanons in lateinische Texte Op. 16* (1924)
_____, *Das Augenlicht (Durch unsren offenen Augen)* (1935)

Obras musicales sugeridas por intérprete

Robert Dick. *Eye in the sky para flauta alto con llaves perforadas* (1992)
_____, *Satan, oscillate my metallic sonatas para flauta bajo* (1995)
_____, *Sliding life blues para flauta con cabeza glissando* (2001)
_____, [everyone@universe.existence](#) para flautista y cintas pre-grabadas (2003)

Igudesman and Joo. [A Little nightmare music](#). Espectáculo donde se tocan piezas como:
_____, *Rachmaninov had big hands*
_____, *I will survive*
_____, *Mozart bond*

Quatuor Apollinaire. Francois Rossé, *Aka*.
_____, Claude Gabriele, *La rose de Hildesheim*

Triology. *Horror movie*
_____, *Beethoven's 5th symphony*
_____, *Salsa verde*

Páginas web

Para la música de Aleksey Igudesman:

www.igudesmandjoo.com

www.triology.cc

<http://es.youtube.com/watch?v=ifKKlhYF53w>

http://es.youtube.com/watch?v=Xui7x_KF7bY&mode=related&search=

Para la música de Robert Dick:

<http://www.robertdick.net>