



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**ESTABILIZACIÓN DE LA ATONALIDAD:
EVOLUCIÓN DE LAS ESTRUCTURAS
AUTOORGANIZATIVAS DEL
SISTEMA DEL ARTE**

T E S I S

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A

Alan Jiménez Delgado

DIRECTOR DE TESIS:

Dr. Raúl Zamorano Farías



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2021



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.

*A mis lectores,
sin quienes este trabajo no sería más que un mero cúmulo de signos vacíos.*

*A los que recuerdo,
Recordar: del latín recordāri, volver a pasar por el corazón.*

AGRADECIMIENTOS

Tratándose de un trabajo científico de investigación, el hecho de incorporar un proemio más bien emotivo —quizá desvergonzadamente sentimental—, representa de suyo una paradoja. Se trata de la inclusión de lo excluido dentro del lado interno de la forma. Por lo menos aquí, lo que habrá de comunicarse en tanto conocimiento científico tiene relevancia sólo como pretexto para hablar de lo que nada tiene que ver con él, lo que será tanto más conveniente cuanto con mayor anticipación se haga, antes de que los contrastes y distinciones resuenen. Esto no es más que una advertencia, y dicho sea de paso, la introducción de una paradoja adicional.

En primer lugar, me corresponde agradecer a mi familia, que por no ser pequeña me es difícil hacer justicia a cada uno de sus miembros, pese que sin alguno solo de ellos mi perspectiva de lo que es el apoyo incondicional sería distinta. Agradezco sobre todo a mis padres, por sostenerme económica y moralmente, a menudo con abnegación, pues de no haber sido así ni este trabajo ni el proceso formativo que en él se cristaliza hubieran podido ser posibles. A mi abuelo Rogelio y a mi abuela Mina, por alentarme siempre a dar más de mí mismo.

Agradezco a los pocos pero inapreciables amigos que forjé en la carrera. A Erick, Ricardo y Luis; siempre traté de estar a la altura de las discusiones que compartieron conmigo, en los salones, en los pasillos, en los breves trayectos nocturnos hacia el metro, y por eso fueron mi incentivo más cotidiano. A Itzuri, por su empatía y afecto; sin ella mi paso por la Facultad no hubiera sido lo suficientemente significativo.

De mis profesores agradezco al profesor Matari, de quien aprendí la importancia de la sistematicidad y precisión de las ideas; a Brandebí, por quien me percaté de la necesidad del trabajo exhaustivo; al profesor Carlos Herrera, quien demostró lo valioso de la filosofía rigurosamente planteada; de la Facultad de Filosofía y Letras de esta Universidad, agradezco a Ricardito, por quien mi interés académico logró afianzarse hacia el sendero del conocimiento del conocimiento.

Quiero agradecer especialmente al profesor Raúl Zamorano Farías, sin duda alguna la persona que, sin ser culpa suya, ha influido más significativamente en mi formación. Lo mucho que su orientación ha contribuido a este trabajo es al mismo tiempo poco, en comparación con lo que ha aportado al incipiente trayecto académico de quien escribe estas líneas. Su empeño en el

desarrollo del espíritu científico me permite afirmar que el profesor Zamorano es lo que Bertolt Brecht —en voz de Silvio, si se quiere— ha llamado un hombre imprescindible.

No puedo concluir sin agradecer la disposición de los lectores de esta tesis: al profesor José Luis Hoyo Arana, a la profesora Laura Hernández Arteaga, a la profesora Sandra Soria Cortés, y en particular al profesor Carlos Herrera de la Fuente por su atentísima y esmerada revisión y corrección de este trabajo, y cuya apertura para seguir discutiendo temas afines valoro ampliamente.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I.....	10
DISTINCIONES PRELIMINARES: ESTILO, ATONALIDAD, AUTOORGANIZACIÓN Y EVOLUCIÓN	
1.1 Obstáculos epistemológicos en el análisis del arte	10
1.1.2 Temporalidad histórica, espacialidad geográfica, sujetos y sustancialismo.....	19
1.2 Atonalidad/estilo	23
1.3 Autoorganización.....	27
1.4 Evolución	34
1.5 Síntesis del problema.....	40
CAPÍTULO II.....	42
DIFERENCIACIÓN FUNCIONAL Y ADQUISICIONES EVOLUTIVAS DEL SISTEMA DEL ARTE	
2.1 Función del sistema del arte	42
2.2 La distinción autorreferencia/heterorreferencia como indicador de diferenciación funcional	45
2.3 Evolución del sistema del arte.....	49
CAPÍTULO III.....	53
SEMÁNTICA/ESTRUCTURA	
3.1 Operación y descripción.....	53
3.2 Semántica y estructura.....	56
3.3 La semántica moderna de la individualidad.....	68
3.3 Semántica y estructura, estructura y semántica.....	85
CONCLUSIONES	102
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111

INTRODUCCIÓN

*Para un espíritu científico, todo conocimiento es respuesta a una pregunta.
Si no hubo pregunta, no puede haber conocimiento científico.
Nada es espontáneo. Nada está dado. Todo se construye*
(Bachelard, 2013: 16)

En esta investigación se realiza una observación sociológica del fenómeno artístico de la música. En consecuencia, implica un distanciamiento de cualquier pretensión crítica, ya sea desde un marco de valoración estética o musicológica. También se aparta de la realización de una monografía cronológica, a pesar de la constante referencia a los datos historiográficos como condición ineludible. Por último, aunque no menos fundamental, nuestra empresa demanda un total distanciamiento de cualquier pretensión normativa basada en creencias y/o deontologías.

En cambio, se presenta una investigación basada en programas sociológicos de observación de la llamada ‘música académica’, la cual es, en tanto observación, un fenómeno sociológico. Así, la instauración de nuestra distinción exige que se aclare el sentido subyacente de los conceptos que la soportan; exige la explicitación de los presupuestos teóricos que justifican y sostienen una observación disciplinariamente delimitada, y que son el punto de partida de las subsecuentes operaciones de conocimiento permisibles. A continuación, nos proponemos aclarar dichos aspectos.

1. De acuerdo con Luhmann, una disciplina científica se establece como ámbito especializado y diferenciado, no cuando dirige su análisis a ciertos ‘objetos de estudio’, tal como si estos fueran retazos extraídos de un mundo dado, sino cuando se funda en la autorreferencialidad; cuando toma como criterio de su operar un problema directriz elaborado y tratado internamente por ella misma (Luhmann, 2009: 18).

La autorreferencialidad de la constitución disciplinar se cumple si una ciencia solventa de manera autónoma la totalidad de las posibilidades de su operar, no sólo al crear dicho problema directriz, sino al establecer los propios medios para afrontarlo. Significa que ninguno de estos componentes le aparece o es dado externamente. En la medida en que puede hacerlo aprueba el ‘test’ de autorreferencia. Gracias a esta forma autorreferencial de construcción, la

teoría, siguiendo exclusivamente sus propios criterios, anula cualquier posibilidad de determinación por el entorno de su ámbito de reflexión.

En el mismo sentido, una disciplina se constituye *universal* cuando tiene la capacidad de analizar, a partir de sus propios fundamentos, cualquier fenómeno que se inscriba dentro de su ámbito emergente de incumbencia, el cual adquiere realidad gracias a la autodelimitación de un problema de referencia. En el caso de la sociología, dicho problema es el de la incierta posibilidad de la socialidad (Luhmann, 2009: 17).¹

La pregunta directriz de la sociología: ‘¿Cómo es posible el orden social?’ ha adquirido una variedad de respuestas, cuya historia es la historia de la disciplina sociológica. Una de ellas se obtiene partiendo de una teoría general de sistemas autopoieticos de comunicación. Tomando como referencia este marco conceptual, “se puede dar como respuesta: a través del sentido. Se podría decir, por medio de la formación de sistemas sociales, que se pueden mantener estables, durante algún tiempo, en el límite de un entorno más complejo. Se podría decir: mediante la evolución sociocultural” (Luhmann, 2009:125).

De ese modo, la *universalidad* de la disciplina se logra en el carácter ‘general’ de la teoría de sistemas autopoieticos: un entramado conceptual que posee el suficiente grado de abstracción para ser aplicado a cualquier parte dentro de su ámbito de incumbencia. En este caso, la teoría (sin eludir en ningún momento el *test* o prueba de autorreferencia) afronta el problema del orden social mediante una arquitectura conceptual que le permite analizar *todo lo social*²: esto es, cualquier sistema de comunicación, ya sea interaccional, organizacional o funcionalmente diferenciado (Luhmann y De Georgi, 1993).

2. Partimos de la imposibilidad lógica de otorgar un punto resolutorio final a cualquier pregunta de referencia. Tratamos problemas-irresolubles-ya-resueltos: resueltos porque, retomando la

¹ Este problema se condensa en la pregunta ¿cómo es posible el orden social? la cual representa ya en su formulación una carga semántica y una serie de implicaciones que no pueden ser abordados cabalmente en este apartado. Además de los aspectos ya desarrollados, bastará mencionar, para los fines con los que se ha introducido, que esta pregunta directriz es la unidad de la distinción conformada por el planteamiento *simultáneo* de las preguntas parciales: a) ¿cómo es posible que a pesar de la particularidad de cada persona y de sus exigencias de vida singulares, se entablen ente ellas relaciones constantes, estables, duraderas, predictibles? (problema de las relaciones entre personas), y b) una vez que dichas relaciones se desligan de su actualidad y crean órdenes emergentes ¿cómo se relaciona el individuo particular y el orden social? (problema de la relación entre persona particular y orden social) (Luhmann, 2009: 33). Históricamente, desde la Grecia clásica se ha reflexionado sobre la dinámica social planteando una u otra de estas preguntas, pero solamente su planteamiento simultáneo abre la posibilidad de una sociología propiamente dicha.

² Esto la incluye también a sí misma.

forma kantiana de plantear problemas, la pregunta por el *cómo es posible algo* supone lógicamente que ese algo *es* posible, es decir que existen todas las condiciones que permiten su realidad actual; irresolubles porque no se ofrece ninguna solución práctica o metodológica: no se ofrecen recetas ni respuestas finales, “sino sólo un problema que aún en su solución permanece como problema, es decir, problematiza y reproblemaliza todo modelo de respuesta ya adquirido” (Luhmann, 2009: 26).

Dar una respuesta final (es decir, total) al problema no sólo terminaría la empresa reflexiva del sistema de la ciencia, sino que haría incongruente el planteamiento de una teoría general de sistemas para su abordaje, ya que, de acuerdo con ella, cualquier sistema, por definición, es incapaz de procesar el total de la complejidad del entorno: un sistema sólo surge como reducción de complejidad mediante selección (Luhmann, 2009: 23). En otras palabras, si la pregunta es planteada como guía operativa del sistema de la ciencia para referirse a los demás sistemas sociales en su entorno, es imposible, por definición, que este sistema particular pueda procesar el total de complejidad necesaria para dar una respuesta cabal a cualquier pregunta.

Cualquier intento de resolución no conduce sino a la derivación de problemas subsecuentes. Por ejemplo, responder a la pregunta sobre el orden social argumentando la catalización de sistemas parciales diferenciados, sólo abre nuevas preguntas en torno a los procesos implicados en la diferenciación y evolución de sistemas sociales, cuya operación ultraelemental autopoiética es la comunicación en el medio del sentido (Luhmann, 1998).³

Esta investigación se enmarca entonces como ‘efecto colateral’ del problema directriz del orden social, ya que afronta un problema de referencia derivado de este, referido a los procesos evolutivos del arte de la sociedad. En otras palabras, la pregunta que delimita esta investigación funge como subproblema directriz, en tanto se deriva de y se inscribe en el problema del orden social.

Esto implica que el (sub)problema directriz en el que se basa nuestra investigación supone, como condición de posibilidad de su planteamiento, un orden social sistémico-evolutivo. El arte es comunicación: concurre en el orden social; se da como sistema de comunicación y, en

³ La comunicación no es entendida ya mediante la metáfora de la transmisión de información entre dos ‘individuos’ (sistemas psíquicos) sino como la síntesis de tres selecciones: información, dar a conocer (*Mittelilung*) y comprensión (distinguir entre la selección de información y la selección del darla a conocer) (Luhmann, 1992).

cuanto tal, participa *en* la sociedad como arte *de* la sociedad. Gracias a este hecho, la observación que aquí se presenta posee relevancia sociológica.

3. La Teoría General de los Sistemas Sociales (TGSS) responde al problema del orden social sirviéndose de la distinción sistema/entorno, y concibiendo la emergencia de sistemas como solución evolutiva al problema fundamental de la complejidad del mundo entendido como 'infinitud inobservable' (Luhmann, 1998). La complejidad es la imposibilidad de relación simultánea entre todos los elementos de una unidad. En este contexto de complejidad intransparente, la selección de posibles relaciones entre elementos es obligatoria. Sólo así emerge complejidad estructurada: derivada de la complejidad inasible (Luhmann, 1998).

Los sistemas son aquellas estructuras que reducen la complejidad mediante selección, y cuya estabilidad queda garantizada por la recursividad de la autorreferencia propia del sistema. En el caso de los sistemas sociales, los elementos que conforman su complejidad son comunicaciones enmarcadas en el médium del *sentido*, mismo que es una adquisición coevolutiva que emerge en las relaciones de *interpenetración* entre sistemas psíquicos y sistemas sociales.⁴

Como es evidente, el problema del orden social ha dejado de ser planteado como lo fue en la sociología clásica: como integración, como mantenimiento de estructuras sociales con miras a la autoconservación, o como interpretación de sentido subjetivo atribuido. Más bien, la TGSS realiza un análisis de estructuras y procesos autorreferenciales que posibilitan la operatividad del sistema, en un contexto evolutivo de creciente complejidad: "Esto justifica que el análisis funcional, en la teoría de sistemas, se oriente de acuerdo con el problema de la complejidad, en vez de hacerlo con base en el problema del mantenimiento de las existencias" (Luhmann, 1998: 75).

Hemos presentado el mecanismo mediante el cual emergen los sistemas sociales como estabilizaciones de comunicación. Argumentado de este modo, Luhmann define al sistema social de la sociedad como aquél que abarca el conjunto de todas las comunicaciones, y dentro del cual se diferencian funcionalmente otros subsistemas parciales (Luhmann y De Georgi,

⁴ Por 'interpenetración' se entiende una relación de acoplamiento estructural entre sistemas en donde cada sistema presupone la complejidad del otro, y la toma como condición de posibilidad para su propia construcción de complejidad a partir de su clausura operativa (Luhmann, 1998: 242). La interpenetración emerge particularmente como relación de reciprocidad coevolutiva, esto es, que ninguno de los sistemas involucrados podría operar prescindiendo de dichas relaciones (Luhmann y De Georgi, 1993: 54).

1993). En ese entendido, “el arte participa de la sociedad tan sólo por el hecho de que se ha diferenciado como sistema, quedando por ello sometido a la lógica de la clausura operativa, de mismo modo que los otros sistemas función” (Luhmann, 2005: 225).

4. Aprovechando las posibilidades heredadas por la forma reflexiva que inicia sus análisis cuestionando las condiciones de posibilidad de los fenómenos, la presente investigación se guía por la pregunta directriz *¿Cómo es posible la atonalidad en el sistema del arte?*

Tal como he indicado, la formulación de un problema supone como condición de posibilidad la referencia a problemas ya resueltos. Este imperativo lógico es al mismo tiempo *un componente más* del test autorreferencial de la delimitación de problemas que presentamos antes. Al respecto, es por demás interesante observar que, de acuerdo con Luhmann, la estructura autorreferencial de la delimitación del problema se radicaliza cuando la problematización se vuelve un caso de aplicación sobre sí misma (Luhmann, 2009:19), esto es, cuando se problematiza la problematización, o más claramente, cuando se observan las condiciones de posibilidad de la pregunta sobre las condiciones de posibilidad. En ese caso, los componentes de esta relación se autoimplican ineludiblemente; el primero es condición del segundo y viceversa.

Las implicaciones analíticas que inaugura esta novedosa forma de plantear circularmente los problemas han saltado a la vista desde las respuestas de Kant a ciertas cuestiones de teoría de conocimiento retomados de la obra de Hume, principalmente en referencia al problema de la uniformidad de la naturaleza, de la identidad del sujeto y el objeto, y de la causalidad, los cuales, según aquél, no son sino condiciones lógicamente anteriores a toda experiencia y que, en ese sentido, la posibilitan (Kant, 1975).

En el contexto reciente, esta discusión versa en “aproximaciones científicas que obligan, desde el punto de vista de la lógica, a comprender la investigación misma como parte de su ámbito de objetos” (Luhmann, 2009: 21). Esta forma autológica de proceder abre la posibilidad de la investigación de las condiciones de investigación, un problema de autoimplicación del conocimiento que interpela de manera directa tanto a la sociología como a la biología del conocimiento y a la psicología, pues la condición de validez de cada aserción que ofrezca cualquiera de estas disciplinas supone aquellas condiciones que ella misma estudia. En otras palabras, se trata del hecho de que los objetos de conocimiento implican sus propias

posibilidades de conocimiento (a nivel de estructuras neurobiológicas, de percepción, de sentido y de comunicación).

Así como Kant se preguntó por las condiciones que posibilitaban el conocimiento universal y necesario partiendo del hecho de que este tipo de conocimiento existía de facto en la matemática y la física, la pregunta de cómo es posible el orden social sólo puede plantearse cuando se presupone (y no solo 'se supone') la existencia del orden social, el cual, *tal como se ha definido*, es un hecho (aunque contingente) de claridad meridiana.

Siguiendo esta línea epistemológica de investigación, la pregunta por cómo es posible la atonalidad en el sistema del arte se plantea partiendo del hecho de que la atonalidad *opera de facto como una estructura estabilizada que cumple la función de autoorganización del sistema del arte*.

Tenemos, por lo tanto, los componentes necesarios que constituyen el *test* de autorreferencia: el problema directriz *presupone en su delimitación las posibilidades de su formulación*.⁵ En otros términos, la pregunta sobre las condiciones de la autoorganización atonal es la unidad de múltiples distinciones que condensa y presupone las siguientes estabilizaciones de sentido:

- i) La existencia de un orden social y del arte como sistema-en-el-orden-social.
- ii) La existencia de la atonalidad como una estructura operante dentro del sistema del arte, que cumple funciones de autoorganización en las comunicaciones referidas a la música.
- iii) Supone un sistema-en-el-orden-social desde el que se enuncia la pregunta directriz elaborada internamente, a saber, un sistema científico del cual la sociología es parte.
- iv) La pregunta directriz de esta investigación se inscribe en el contexto de la pregunta directriz de la sociología sobre el orden social. Es decir, la pregunta de la presente investigación se constituye autorreferencialmente y se distingue disciplinalmente al ser una distinción interna de la sociología con la que ella se guía a sí misma.
- v) Al estar sociológicamente delimitada, se afronta con un instrumental teórico autónomo en sentido disciplinal, proveniente de la teoría general de sistemas sociales autopoieticos.

⁵ Esto no es sino la síntesis de las implicaciones de la empresa de investigación de las condiciones de posibilidad de la investigación, a saber, una prueba de autoimplicación del conocimiento.

Estos componentes no deben leerse como pasos secuenciales de sucesión programática, sino como condiciones lógicas de posibilidad que se autoimplican mutua y simultáneamente.⁶ En su conjunto, conforman la unidad de la distinción de la pregunta que dirigirá esta investigación, que se condensa del siguiente modo: *¿cuáles son las condiciones de posibilidad del proceso evolutivo del sistema del arte, mediante el cual se estabilizó la atonalidad como estructura autoorganizativa?*⁷

5. Hemos señalado que esta investigación conserva el hecho paradójico de la contemporaneidad de lo resuelto y lo no resuelto que subsiste en el planteamiento de la pregunta directriz. El fin que nos proponemos implica, por lo tanto, realizar formulaciones que, al mismo tiempo, afronten y conserven esta paradoja.

Dentro de los límites analíticos que se han otorgado en las páginas precedentes, queda por aclarar que este trabajo ofrece una *explicación* de las condiciones de posibilidad del fenómeno evolutivo de un sistema parcial de la sociedad. Dicho fenómeno no es sino el de la estabilización de la atonalidad en el sistema del arte, entendiendo por ‘atonalidad’ un equivalente funcional del estilo, es decir, una estructura parcial que participa en la autoorganización del sistema del arte en el contexto de la música.

Respecto a las implicaciones semánticas del concepto de ‘explicación’, este, insisto, no debe entenderse, por lo menos aquí, como una asociación lineal entre factores, ya que esta forma de entender la cuestión está asociada con una argumentación reduccionista de tipo causal-lineal, hoy en día insostenible. Entendemos el término ‘explicación’ tal como lo expresa Maturana, a saber, como una *respuesta aceptable*: “[...] la proposición de mecanismos (sistemas concretos o conceptuales) que en su operar (funcionar) generan todos los fenómenos involucrados en la pregunta” (Maturana, 2009: 4).

Dicho de otro modo, esta investigación establece la re-entry de una distinción (observación de relaciones de mecanismos) en la distinción (observación de fenómenos por los que se

⁶ Es decir, son componentes de una observación. Nótese que el marco de teoría del conocimiento dentro del que se inscriben estas reflexiones es el constructivismo operativo, cuyo planteamiento elude cualquier distinción dicotómica ente sujeto/objeto o teoría/práctica *et.al.* El objeto es ya observación (que no producto de un ‘sujeto’, distanciándose de la teoría del conocimiento trascendental y aproximándose a una ciencia cognitiva), y cada observación habla del punto desde el que se hace la observación (Von Glasersfeld, 1981).

⁷ Ya que los *componentes conceptuales* de la pregunta, que desarrollaremos en el siguiente apartado, descansan sobre ciertos *presupuestos epistemológicos*, nos hemos limitado a realizar la presentación y un primer esbozo de la pregunta de investigación aclarando estos, dejando para el capítulo 1 la delimitación de aquellos.

pregunta) o, de acuerdo con Glasersfeld (1981), un ‘encaje’, entre las estructuras cognitivas utilizables (marcos de observación) y el mundo de experiencia observado. En último término, se busca —y sólo eso— movilizar las estructuras de observación otorgadas por la Teoría General de los Sistemas Sociales, a fin de que ‘encajen’ con el fenómeno observado de la estabilización atonal, es decir, para que cumplan los fines para los que se han formulado.

CAPÍTULO I

DISTINCIONES PRELIMINARES: ESTILO, ATONALIDAD, AUTOORGANIZACIÓN Y EVOLUCIÓN

1.1 Obstáculos epistemológicos en el análisis del arte

En el apartado introductorio se presentaron los criterios epistemológicos que sustentan y otorgan relevancia científica a este trabajo, aquellos que justifican la pertinencia disciplinal y el enfoque de nuestra pregunta de investigación. Sin embargo, sobre dicha pregunta se ha delineado apenas una superficial presentación. Para solventar tal exigüidad, el presente capítulo desglosará cabalmente los términos y conceptos iniciales que la componen. En otras palabras, me dedicaré a profundizar en el *qué* se investigará.

Empero, antes de pasar a ese aspecto fundamental, queda esbozar una definición preliminar de lo que constituye nuestro ámbito de observación: estudiamos sociológicamente el sistema social del arte, más específicamente el ámbito musical. Lo que observaremos será aquello que corrientemente se denomina ‘música vanguardista’ o ‘del siglo XX’. Debido a razones que en seguida serán señaladas, optamos por sustituir estos términos por el concepto más preciso de atonalidad. Ahora, antes de pasar a definir con precisión el concepto y el problema, presentaremos algunas investigaciones anteriores considerando sus respectivos obstáculos y contribuciones al estudio del arte en general y la música en particular. Una vez superada esta fase ‘negativa’, llegaremos hacia una fase propositiva (1.2), que será el punto de partida para las reflexiones (distinciones) posteriores.

1. Es de uso frecuente que ciertas investigaciones encargadas de ofrecer explicaciones e ilustraciones descriptivas acerca del desarrollo del arte tengan que remitirse, ya sea a las hazañas y proezas realizadas por ‘los grandes compositores’, o bien a una taxonomía minuciosa acerca de las particularidades técnicas y meramente formales que distinguen a una obra, corriente o época. La primera de estas cuestiones obedece a un tipo popular de historiografía musical orientada por un claro individualismo metodológico. La segunda, a un enfoque musicológico

que examina los diversos ‘estilos’ sólo como modelos cerrados en sí mismos, obliterando la referencia a factores ‘extra-musicales’.⁸

El problema de la historiografía está presente en autores cuyas obras han constituido monografías cronológicas relativamente destacadas en la formación académica y que sirven de modelos del ‘cómo hacer’ una historia del arte. La ampliamente citada *Historia de la música occidental* (Grout y Palisca, 2001) es un ejemplo de ello, aunque también lo son los textos de García (2004) o Stuckenschmidt (1960). Si bien dichos trabajos suelen contextualizar el desarrollo artístico a partir de las particularidades históricas de la época en que se sitúa cada composición, el lugar que le dan a dichos aspectos es de un estatus más bien precario, reduciéndose a ser poco más que el preámbulo que abre camino a la cuestión, según ellos, de eminente relevancia: las realizaciones musicales individuales de los ‘genios’, a lo largo de la historia musical de Occidente que, por cierto, se suceden cronológicamente.

Por otro lado, está el enfoque musicológico que analiza el devenir de la música exclusivamente como ‘estructura interna’. Esta perspectiva equipara el entendimiento de la música con el entendimiento de la forma (estructura y ordenación de los componentes internos), (Zamacois, 1960; Toch, 2001). Esto es evidente también en la obra de Jon Lester, *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, que se concentra en “el análisis de la música del siglo XX: el medio a través del cual nos interpelan los compositores de nuestro tiempo [...] enfoques que puede llevar a una escucha más informada dando una idea de cómo se emplean los materiales musicales y de cómo se logran los efectos sónicos y expresivos” (Lester, 2005: 10). Vemos que la música es analizada en tanto forma en tanto material sonoro en sí, y en tanto producto creado por personas particulares —es decir, se destaca la figura del compositor.⁹

Ciertamente, la ‘técnica, entendida como la aplicación de un conjunto de procedimientos orientados a la realización de un fin estético, constituye el tema central de diversos trabajos de musicología, incluso cuando se reconoce su desarrollo histórico. Naturalmente, reconocemos

⁸ En términos de Elías, se trata de ‘categorías academicistas’, que intentan encontrar una ‘limpia división de épocas’, lo cual no se comparece con el carácter procesual de fenómenos sociales, tal como lo es el arte (Elías, 2002).

⁹ Sobre este enfoque ya ha habido objeciones desde mitades del siglo XX, y no resulta de escaso valor la observación de Arnold Schoenberg, quien identifica la perspectiva ahistórica como el más grande error de los teóricos musicales, aquellos que aspiran a la consecución de leyes eternas aplicables incluso para las composiciones del futuro; que creen encontrar cánones válidos para las obras futuras y tildan de ‘antiartísticas’ las novedades, sin percatarse que la dinámica del arte evoluciona a través de las obras y no de las reglas teóricas. Un ejemplo de ello, de acuerdo con el autor, es que la tonalidad no es una ley eterna de la música (Schoenberg, 1974: 3).

que el tratamiento de cuestiones estrictamente técnicas no es irrelevante en sí mismo, sino más bien imprescindible, si el fin es elucidar la estructura interna de cada pieza musical de acuerdo con el lenguaje de la armonía, el contrapunto y las formas musicales¹⁰, lo cual, por lo demás, constituye una tarea ineludible para el *músico* en formación. No obstante, para nuestro fin y enfoque es ocioso y estéril otorgarles centralidad analítica a estos aspectos.

Si bien pueden interesarnos los componentes formales de la música, en el sentido en el que un determinado ‘estilo’ musical que opera históricamente requiere de ciertos procedimientos técnicos e implica características formales (estructura armónica, modelos rítmicos y melódicos, estructuración por secciones, gamas tímbricas posibles), estos no lo hacen en su carácter de formaciones cerradas en sí mismas, como parte de una obra aislada. Más bien, nos atrae un aspecto particular de ‘lo formal’, a saber, no sólo constatar que un estilo ha cambiado históricamente y que ha pasado a ser distinto, en términos técnicos, de otro, sino ¿cómo es posible este cambio? ¿cuál es la función de la evolución de dicha técnica en el sistema del arte, y qué cambia en este cuando los criterios técnicos pasan de ser unos a otros? Trascendiendo las preguntas por el *qué*, pretendemos llegar a las que buscan observar el *cómo*.

Como podrá observarse, el enfoque analítico se desplaza: no es la técnica en sí misma el punto relevante, sino la dinámica social de la cual el desarrollo técnico es parte, así como sus posibles consecuencias.

2. También podemos mencionar ciertas reflexiones de la Estética, las cuales a menudo se empecinan por realizar análisis de corte especulativo acerca del origen, naturaleza, función o aspiraciones del arte. Desde Arnold Hauser se ha objetado acerca de los enfoques analíticos exclusivamente estéticos, dada su incrustación irreparable en el solipsismo de la obra, pues estos “no afirman tan sólo que el efecto estético es totalmente autónomo [...] sino que toda referencia a una realidad independiente de la obra destruye irreparablemente la ilusión estética” (Hauser, 1973: 15).

Además de alejarnos de las visiones estéticas que ensalzan la idea de *l’art pour l’art*, hay otro aspecto nocivo para las aspiraciones reflexivas del arte, frecuentemente vinculado a la Estética

¹⁰ La armonía se define como el estudio de los acordes (sonidos simultáneos) y sus enlaces y encadenamientos en sucesión; el contrapunto como el estudio de la conducción de las voces teniendo en cuenta sus relaciones interválicas, rítmicas y motívicas. Por su parte, las formas musicales hablan de la estructura, disposición y orden dados en la construcción y desarrollo de las ideas musicales (Schoenberg, 1974: 7).

de pretensiones críticas, de prescripciones normativas y argumentos que rallan en absolutizaciones vulgares. Uno de los ejemplos más notables, en el caso de la música, es el de Theodor W. Adorno. De acuerdo con Enrico Fubini, “Adorno marcó un clima cultural y musical muy determinado de la posguerra y fue un punto de referencia importante, o más bien esencial, para músicos, para críticos e historiadores de la música, para filósofos, para los cultivadores de ideologías [...]” (Fubini, 2004: 119).

No podemos dejar de acentuar el cariz ideológico que Fubini atribuye a Adorno. Si bien la influencia de este en el desarrollo de la estética y crítica musical del siglo XX fue notable, asimismo lo es para nosotros el carácter normativo de su reflexión. A menudo, Adorno descansa su principal preocupación en demeritar el surgimiento de distintas corrientes no acordes con sus aspiraciones estéticas personales, tildándolas de ‘música ligera’, y fundamentándolo todo en la nostálgica remembranza de un estilo clásico superado, con todo y su ‘fuerza afirmativa de la humanidad’, expresiva de la plenitud del ser humano (Adorno, 2000); o en sus esperanzas respecto al potencial de influencia de la Segunda Escuela Vienesa, defraudadas luego por el fenómeno generalizado del ‘envejecimiento de la nueva música’ (Adorno, 2009).

Otro caso notable al respecto es el del filósofo Roger Scruton, quien ha otorgado un énfasis especial a la música en sus trabajos sobre estética. Scruton realiza un esfuerzo analítico por proponer una estética de la música que sea realmente ‘seria’. Para él, un análisis estético tal de la música debe responder a las preguntas: 1) ¿Qué son los sonidos, en tanto objetos de la percepción?; 2) ¿qué son las notas y cómo se distinguen de los sonidos?; 3) ¿qué es percibir los sonidos organizados?; 4) ¿Qué es y cómo se relacionan la comprensión, la experiencia, el análisis musical, así como el interés estético? A fin de cuentas, responder a estas cuestiones no debe dirigir sino a la resolución del problema fundamental: explicar el fenómeno de la ‘comprensión’ musical (Scruton, 2014: 85-86).

La principal razón por la cual no es, en suma, conveniente basarnos en esta, y cualquier tipo de crítica, es que no son sino observaciones de primer orden, que observan al arte desde sí, sin preocuparse por observar cómo el arte observa o se observa a sí mismo (sino incluso, cómo debería de observar). Pueden hablar acerca de lo que ellos creen que es la esencia del arte, sin preguntarse por las condiciones en que opera independientemente de sus criterios individuales y normativos.

3. Si queremos profundizar en el problema de la atonalidad, es conveniente distanciarnos del concepto de vanguardia. Aunque es cierto que en incontables trabajos acerca del arte del siglo XX este es un término recurrentemente utilizado a niveles superlativos, esto no evidencia ni enfatiza sino su uso como moneda corriente.

De acuerdo con el Diccionario Grove/Akal de la música, ‘lo vanguardista’ alude a *los compositores*¹¹ que adoptan recursos técnicos u objetivos estéticos ‘radicalmente diferentes’ respecto a aquellos más usuales y ‘consagrados por la tradición’, que son, por los mismos motivos, generalmente aceptados como criterios artísticos (Sadie y Latham, 2000). De acuerdo con esta definición, mientras que la mayor de las veces el valor estético de los procedimientos y criterios creativos que ostentan el carácter ‘rupturista’ es considerado con escepticismo al principio, algunos logran estabilizarse en lo subsecuente, y pasan a ser observados bajo las etiquetas de ‘avance’ o ‘progreso’.

No obstante, el problema de guiarnos por una definición tal de vanguardia es que se podría catalogar de ese modo tanto a Schoenberg como a Beethoven, Wagner o Bach, quien componía polifónicamente en un momento en donde era más popular la monofonía (Sadie y Latham, 2000: 976). Precisamente, el concepto carga con dificultades para aclarar lo que distingue a las formas ‘rupturistas’ de la música atonal de las acaecidas en épocas anteriores.

En efecto, si nos remitimos a *The new Grove dictionary of music and musicians*, podemos comprobar que en la tradición artística de Occidente las pretensiones de innovación han ocurrido con suma frecuencia histórica: la revolución *ars nova*, por ejemplo, puede leerse como movimiento de vanguardia cuyas innovaciones encontraron desaprobación por parte de la crítica, pero cuyo trabajo contribuyó de manera duradera al pensamiento musical (Sadie, 1980).

También se ha dicho que lo que caracterizó a la vanguardia ‘propriadamente dicha’, es decir, la del siglo XX (momento desde el cual se popularizó el término), es que, si bien no recibe aclamación propiadamente ‘popular’ de las grandes masas, sí llegó estabilizarse como arte y a estar respaldada por festivales, salas, agencias de transmisión y compañías discográficas. Entonces, algunos historiadores han intentado distinguir entre los vanguardistas ‘oficialmente reconocidos’, y otros artistas anti-convencionalistas que no lo son, apelando a menudo al

¹¹ De acuerdo con Sadie, la noción del artista de vanguardia como un oponente ilustrado a la convención, probablemente data de la época de Baudelaire (Sadie, 1980).

término "experimental" para describir este último grupo (Sadie, 1980). La controversia e intransparencia de complejidad que estimula la inexactitud del término son evidentes.

‘Vanguardia’, cuyo significado literal, proveniente del francés, equivale a ‘ir adelante’ o ‘en primera línea’, también es a menudo asociada con el principio que aboga por la ‘libertad’ y la subjetividad artística. De acuerdo con Vera Carvalho, es el nombre *genérico* utilizado para hablar de todas aquellas tendencias artísticas que se suceden en el siglo XX con objetivos renovadores, de avance y exploración:

[...] cuestionamiento, ruptura, subversión de la norma, transgresión, posición crítica beligerante, modelo narrativo, viaje creativo, afán de búsqueda, estímulo, provocación independencia el derecho a expresar libremente las emociones internas [...] no ceñirse a nada previamente estipulado [...] cada logro se pone en duda [...] Libertad, novedad y rapidez al quemar las etapas creativas serán pues los tres factores clave para analizar la evolución de las vanguardias del siglo XX [...] la única coincidencia posible entre los teóricos es el concepto de ruptura y transgresión” (Carvalho, 2002: 2691-2692).

Sin embargo, según la misma autora, el propio término propone etiquetas que, al explicar la vanguardia, van en contra de lo que ella misma busca: la libertad. Lo que la autora sugiere es que toda definición de la libertad artística es de suyo una antinomia que contradice aquella pretensión ‘propia de vanguardista’, de ejercer efectivamente la libertad.

Concluimos que el término ‘vanguardia’ no es sino, en términos de Bachelard, un concepto esponja, una sola imagen o palabra que pretende constituir por sí misma toda una explicación *cuasi* omniabarcadora, pero realmente sin aclarar con precisión conceptual qué es lo que quiere decir (Bachelard, 2013).¹² Por eso, éste es un término infructífero para nuestra investigación y

¹² No obstante, más adelante se evidenciará que el término ‘vanguardia’ puede revalorarse si lo definimos, desde el contexto de la TGSS, como semántica social: una condensación de sentido generalizado puesta a disposición por la sociedad para su autodescripción (Luhmann, 2007). Asociada con la semántica de la individualidad (Luhmann, 1995), y quizá posibilitada por ella, describe las expectativas sobre las características estructurales que debe poseer toda obra en el contexto del siglo XX. Estructuralmente, para el siglo XX la obra de arte se ha consolidado como auto-programa o, en términos de Bolívar Echeverría, como obra siempre incompleta y nunca cerrada que se reconstruye en la observación (Echeverría, 2009). Descriptivamente (el ámbito en donde se ubica la semántica de la vanguardia), una obra descrita como vanguardista es aquella cuyos sentidos asociados son los de libertad imaginativa sin constricciones, subjetividad e innovación. Pero esta forma de entender el término es incluso un argumento más para no retomarlo como concepto analítico con el cual fundamentar conceptualmente las investigaciones, pues partiendo del sistema científico podemos observar semánticas y describirlas en su función, pero guiarnos por ellas como marcos para explicar fenómenos sería orientarnos por las categorías del sistema del arte, anulando la posibilidad de observar cómo dicho sistema observa. Por si fuera poco, en tanto semántica es

reafirma la necesidad de llevar a cabo una reconstrucción conceptual, la cual cristalizamos en el concepto de atonalidad.

4. A pesar de aquellos trabajos de estética y musicología que abstraen el fenómeno musical de todo aspecto social, es innegable que han existido también investigaciones que se esfuerzan por otorgar explicaciones que remitan a las condiciones de posibilidad ‘extra-musicales’ de la música.¹³ Al respecto, Arnold Hauser intenta hacer contribuciones partiendo de una sociología del arte de orientación marxista retomando además la referencia a la acción orientada subjetivamente y a una teoría de la comunicación basada en el esquema de transmisión de información.

Para Hauser, el arte se constituye en tanto es interpretado como tal; en tanto se le imputa un sentido en concordancia con ciertos fines que son ‘propios’ (a un sujeto), aspiraciones, formas de vida y hábitos mentales de una época. Para analizar el arte, deben considerarse las finalidades del artista, quien transmite en el arte un mensaje (contenido) que depende de determinadas formas (estilos, como canales que sustituyen al lenguaje hablado). Así, para comprender el arte hay que observar tanto para los que fue creado como el conjunto formal: “Si no conocemos o no queremos saber nada del fin que el artista ha perseguido con su obra, de su objetivo de aleccionar, convencer e influir, no captaremos de su arte [...]” (Hauser, 1973: 16).

Además, el autor se propone un análisis del ‘estilo’: un concepto descriptivo que caracteriza un conjunto de rasgos comunes, decisivos y delimitados históricamente. Comprende sucesiones tradicionales, convenciones, técnicas, efectos, reglas del gusto, temas actuales etc. El estilo

una generalización conceptual no acorde con la especificidad que demandan los conceptos construidos internamente por la ciencia.

¹³ Resulta interesante observar que la idea de explicar las ‘condiciones sociales de la música’ o de cualquier otro fenómeno lleva implícita la distinción social/no social, en donde ‘lo social’ refiere a las condiciones que hacen emerger un fenómeno, mientras que ‘lo no social’ es el producto que supone ese ‘algo social’ que lo ocasiona. Entonces, se generan dos obstáculos: 1) Se piensa a la música como algo que necesita de condiciones sociales *ex ante* como condición de su dinámica interna, y que en consecuencia no es ella misma social sino producto de algo social o, a lo sumo, adquiere su socialidad si y solo si se relaciona con dichos factores de los que se distingue, lo cual implica: 2) se reproduce el esquema de causalidad en donde un cúmulo de factores sociales ‘x’ produce un fenómeno ‘y’, cuyo estatus de producto (*efecto*) de algo social le otorga su carácter social *a posteriori*. Una alternativa a esto es remitirnos, no a los factores ‘externos’ (extra-musicales) que ‘determinan’ la dinámica del arte, en la autorreferencialidad propia del arte que enlaza operaciones artísticas con operaciones artísticas como condición de su autopoiesis, generando arte desde el arte, lo cual no solo solventa el problema de la determinación causal de factores externos, sino que implica reconocer la socialidad del arte en su propio carácter artístico, es decir, entendiéndola como comunicación.

enmarca límites sociales, objetivos superiores a las acciones individuales. Podría decirse que es por ello una estructura social, en el sentido de ser producto de acciones individuales, pero no reducible a ninguna de ellas y, al mismo tiempo, ser condición de posibilidad de la realización de aquellas (mostrando el carácter dialéctico de su razonamiento).

Resultado de toda una serie de realizaciones individuales conscientes y dirigidas a un fin, pero el estilo no es en sí mismo consciente ni producto de una voluntad con objetivos concretos; no se encuentra en la conciencia de los individuos, cuyas realizaciones constituyen más bien el sustrato de su existencia [definición similar a la noción de proceso social de Elías] (Hauser, 1973: 278).

Otros autores han admitido la dependencia coherente y solidaria entre el modo de pensar, el modelo de vida y, en suma, la ‘manera de ser’ de la vida social en cada momento histórico, haciendo depender el significado de lo que es ‘música’ a las variaciones históricas en las formulaciones comunes de lo que se entiende por arte y música, las cuales dependen de las configuraciones ideológicas operantes en ciertos momentos históricos (Torres, 1980: 19, 20). En suma, se define a la música como hecho social (aunque no siempre se explicita qué se quiere decir con este término), producida:

[...] en el marco de relaciones sociales en que los músicos nacen, se forman, producen, se comunican, reciben reconocimiento o indiferencia [...] también del resto de los sujetos fundamentales en el hecho musical: los intérpretes, sus públicos, los organizadores de eventos musicales, los críticos o pensadores que comentan o interpretan. Todos son actores sociales cuyas vidas se desarrollan en el marco de específicas relaciones sociales” (Ramos, 2010: 260).

5. La objeción fundamental que mantenemos frente a los modelos conceptuales presentados en los puntos anteriores, tanto de las observaciones críticas y filosóficas hasta las formas comunes de abordar la relación entre música y sociedad, radica de nuevo en un problema de carácter epistemológico.¹⁴ Fundamentalmente, objetamos que todos ellos parten de un *humanismo*. La tradición humanista se caracteriza por ‘hablar en nombre del hombre’, lo cual implica tener como eje de sus razonamientos al individuo o ser humano. Partiendo de este supuesto, derivan la noción de *animal social* “con el doble sentido de que, por un lado, el

¹⁴ Entendiendo a la epistemología o teoría del conocimiento, más allá de su raigambre histórica anclada en la filosofía, como el estudio de las condiciones de posibilidad, orígenes, límites y caracterización del conocimiento).

hombre es el que solo puede vivir en unión social y de que, por otro (y como consecuencia), el hombre es la medida de las instituciones y su perfección es la meta de las mismas” (Luhmann, 2013: 80).

Desde esta perspectiva, la sociedad es conformada por un cúmulo de individuos, ya sea como conciencia colectiva o intersubjetividad. Partiendo de la suposición de que la sociedad está conformada por humanos “entonces se impone que la teoría de la sociedad ha de fundamentarse antropológicamente. Debe tratarse de enunciados sobre la naturaleza humana y sus condiciones de existencia, de donde derivan enunciados sobre la sociedad” (Luhmann, 2013: 83).

De acuerdo con ello, el humanismo tiende a realizar generalizaciones antropológicas de primados funcionales singulares: se concibe al hombre como ser político, y en consecuencia la sociedad es una sociedad política, o al hombre como *homo economicus*, y entonces la sociedad se articula mediante mecanismos de producción o consumo.¹⁵ Esto trae en última instancia un reduccionismo explicativo, que intenta fundamentar el conjunto social en solamente un aspecto de él. Esta maniobra teórica es legítima en una sociedad estratificada en donde ciertos sectores sociales articulan jerárquicamente a los demás, pero no en una sociedad moderna, es decir, una sociedad funcionalmente diferenciada. “Tras la diferenciación dinámica de una multiplicidad de funciones singulares, este tipo de diseño estructural resulta insostenible, a causa de una situación social transformada” (Luhmann, 2013: 86).

Precisamente, fundamentos teóricos de la teoría de sistemas de segunda generación demandan un alto grado de precisión conceptual, al establecer como criterio de la emergencia de un sistema la determinación de la operación ultraelemental que permite su autopoiesis y que, en cuanto tal, no es compartida por ningún otro. Evidentemente, este requisito no puede cumplirse si partimos ‘del hombre’ o ‘individuo’, ya que son términos vagos que cargan con el pesado lastre de la oscuridad conceptual evidenciada en su heterogeneidad semántica.

El hecho de cuestionar el papel del hombre en lo social deriva de otros tantos desarrollos conceptuales que han logrado identificar la heterogeneidad de niveles de integración que constituyen al ‘individuo’. Es verdad que el individuo u hombre es una unidad: indivisible, pero

¹⁵ Piénsese también: la sociedad de la información, del consumo, de la infelicidad, y toda una larga lista de caracterizaciones totalizantes y esencialistas que se preguntan por la forma de organización social a partir de la generalización de un solo componente de dicha organización.

formada por sistemas diversos, como el psíquico o el biológico, que no pueden reducirse uno al otro, así como tampoco puede reducirse el individuo a ninguno de ellos en particular. Esta unidad no constituye un sistema, pues no se puede derivar un tipo de operación particular que caracterice todos los procesos que ocurren en él, ni tampoco puede autoobservarse: su sistema psíquico no tiene acceso a su sistema orgánico ni procesos físicos, químicos y vitales sino por medios indirectos (Luhmann, 2007).

Por tanto:

[...] la teoría de sistemas sólo puede agotar sus posibilidades analíticas si diferencia los sistemas sociales y los sistemas personales [sistemas psíquicos] como distintas referencias de sistema y parte de que cada uno de estos sistemas debe ser el entorno del otro. Según esto, el individuo concreto es siempre entorno de cada sistema social y lo mismo vale para el sistema de la sociedad [...]" (Luhmann, 2013: 80).

El concepto no habla de independencia, sino de autonomía. El sistema social presupone un gran número de conciencias, pero en cuanto social, no es reducible a ninguna de ellas. Permanecen, más bien, al igual que las estructuras biológicas y neuronales, como factores cooperantes (condiciones de posibilidad), y ningún factor cooperante deja huella. "La sociedad no es el género humano, no es la humanidad, sino un sistema de comunicación. Dicho sistema integra selectivamente los potenciales físico-orgánico-psíquicos; y tiene su propia realidad y su propia autonomía sistémica en el control de esta actividad" (Luhmann, 2013: 81).

Esto implica que la figura del ser humano tampoco desempeña ningún papel en la teoría "como si se tratara de una magnitud descuidada. Quien llegue a esta conclusión no ha entendido el planteamiento [...] el hombre no se pierde como entorno del sistema, sólo cambia la posición jerárquica de que gozaba" (Luhmann, 1998: 15).

1.1.2 Temporalidad histórica, espacialidad geográfica, sujetos y sustancialismo

La reflexión sociológica desarrollada después de los clásicos se ha topado, retomando la noción de Gaston Bachelard (2013), con una serie de *obstacles épistemologiques*: obstáculos que se derivan de la tradición y que impiden tanto la formulación de nuevas preguntas de investigación como un adecuado análisis científico al ofrecer expectativas que no pueden ser satisfechas y que, a

pesar de que puedan identificarse como debilidades, difícilmente son superados o sustituidos por la disciplina.

Luhmann identifica particularmente tres presupuestos que se han encontrado presentes en las formulaciones teóricas de la sociología: 1) que la sociedad se compone hombres concretos y relaciones entre ellos (que acabamos de esbozar); 2) que las sociedades son unidades territoriales; y 3) derivado de los dos anteriores: que las sociedades pueden ser observadas desde el exterior, como si bastara observar hombres o territorios (Luhmann y De Giorgi, 1993: 31-32; Luhmann, 2007). Con esta última idea acerca de que la sociedad puede ser vista desde fuera, permanecen distintas escisiones ontológicas como la de sujeto/objeto o, en el contexto de nuestro análisis, la distinción música/sociedad, como si aquella no fuera ya, en tanto comunicación, parte de esta.

En los siguientes párrafos retomaré las ideas principales sobre los obstáculos epistemológicos en la sociología identificados por Luhmann, y basándome en ellos presentaré la manera en que, según considero, dichos obstáculos han operado en las reflexiones de la teoría social sobre el arte y la música. Los obstáculos que desarrollaré no son exactamente los que ha presentado Luhmann, pero el trasfondo reflexivo en términos de los supuestos epistemológicos tematizados por él prevalece, principalmente en lo tocante a la idea de que las sociedades son unidades territoriales (2) y que pueden observarse externamente (3).

Quisiera también enfatizar en el carácter sustancialista de las reflexiones que, tal como lo veo, se da reiteradamente en los análisis del arte. Me concentraré en los criterios de tiempo y espacio que enmarcan la investigación. Para analizar la cuestión, introduciré una distinción directriz que me permitirá aclarar cómo debe ser entendido el problema de la estabilización de la atonalidad: la estabilización de la atonalidad como *proceso*, y la atonalidad estabilizada como *resultado* de dicho proceso.

El primer problema por esclarecer es el de la temporalidad histórica. Si pensamos que la atonalidad es una estructura que emerge a finales del siglo XIX y se estabiliza a en la primera mitad del XX, pero no vamos más allá de esta sola idea, fácilmente podríamos incurrir en el error de pensar que la atonalidad termina allí donde termina el siglo XX, o también podríamos concluir que, después de la segunda mitad de este siglo, es decir, cuando se ha estabilizado, dicha estructura dejaría de operar o de pertenecer al sistema. No se reconocería, en

consecuencia, que a pesar de que *el proceso* de estabilización está enmarcado en una época específica, *el resultado*,¹⁶ es decir, la estructura ya estabilizada, se conserva (sigue operando y cumpliendo su función), por lo menos *en la memoria* del sistema, hasta la actualidad.

El segundo obstáculo enfatiza en la espacialidad geográfica: si bien el ‘problema’ de la atonalidad, el de su *proceso* de estabilización, se originó en ciertos países específicos, esto no quiere decir que, a la postre, en cuanto *resultado*, es decir, en cuanto *estabilizada*, no pueda operar después en otras latitudes. El sistema del arte y el sistema social no se delimitan por fronteras espaciales, sino operativas (comunicativas). Por ello, actualmente es posible reconocer dentro del arte el estilo atonal tanto en Alemania como en México. Y, aun así, las condiciones de posibilidad de ello no radican en ninguno de estos países en cuanto territorios, sino en las posibilidades de la comunicación (es decir, del sistema social).

Ciertamente, la atonalidad (y la tonalidad) no se entienden como ‘conceptos límite’; como puras formas conceptuales abstractas sin ninguna referencia con su contexto de emergencia en tanto fenómeno histórico.¹⁷ De ser así, es decir, de definir a la tonalidad como una forma lógica, a saber: como toda la música no tonal, cabría dentro del concepto también la música oriental antigua o la música modal de la Edad Media. Un resultado totalmente distinto se da cuando, tal como lo proponemos, pensamos la atonalidad como una estructura operativa del sistema del arte, emergente en un momento y lugares determinados, después de lo cual la primera idea se desvanece.

Hay un tercer obstáculo, menos vinculado a la distinción proceso/resultado, que hemos desarrollado más detalladamente en las páginas precedentes: la idea de que los procesos del sistema del arte, y de cualquier sistema social, dependen de individuos concretos. De los problemas antes mencionados, destacamos los determinismos unilaterales que priman un aspecto de lo social por sobre otros, la ambigüedad teórica del concepto de individuo, de intersubjetividad o de metáforas no explicativas, como la conciencia colectiva, así como la escisión entre sujeto(sociología)/objeto(sociedad) y música/sociedad, que implican una muy estrecha definición del ámbito de investigación de la sociología. Aunado a ello, se deriva el

¹⁶ Como hemos insistido, nuestro punto teórico de partida niega la posibilidad de cualquier ontología y cualquier aseveración sustancialista. Si usamos el término resultado, no aludimos a una ‘cosa’ o a una necesidad acabada e inmutable, sino solamente a una estructura *operativa* (y no *óptica*) derivada de un proceso; a una forma empírica estable, pero contingente, es decir, que pudo ser de otro modo y que, asimismo, es susceptible de cambios ulteriores en su estructura.

¹⁷ Las operaciones son siempre operaciones empíricas que ocurren en el mundo.

problema de considerar que los fenómenos del arte están dirigidos por ‘los grandes hombres’ o por un genio creador que, si bien es fomentado por ‘la sociedad’, al cabo es ‘genio’, cualidad no compartida por ningún sistema social.

Estos tres obstáculos se engloban en uno de carácter general que les subyace: generan una definición *sustancialista*, ya sean estas el territorio, la persona¹⁸ o la temporalidad considerada sólo como cronología. Estos obstáculos no hacen sino encaminarnos a realizar taxonomías del arte que, además de seguir anclada en la ‘sujetología’ y la resistencia a renunciar a la idea de individuo como unidad fundamental de lo social, o enfatizan aspectos meramente biográficos, o analizan las piezas en sí mismas, o priman un aspecto de lo social por sobre todos los demás para explicar el fenómeno, o bien explican fundamentando la totalidad en el mero momento cronológico y el contexto territorial *sin ir más allá de la cosa*.¹⁹

Sólo queda enfatizar, llegados a este punto, que la perspectiva teórica de la cual partimos, al describirse como antihumanista y antirregionalista no quiere decir que descuide estos factores o los deseche llanamente. Naturalmente, la teoría general de sistemas sociales

no niega que haya hombres y no ignora tampoco las grandes diferencias que marcan las condiciones de vida en cada región del globo terrestre. Son investigaciones que renuncian a deducir de estos hechos un criterio para la definición del concepto de sociedad y para la determinación de los límites del objeto (Luhmann y De Giorgi, 1993: 33).

Es menester dirigir la discusión hacia otro ámbito de argumentación que nos permita entender los procesos que pertenecen a los sistemas autopoieticos como consecuencias de su propio modo de operar; de su autoorganización. Por lo tanto, percibimos la necesidad de una fundamentación teórica distinta, lo cual nos encaminará hacia la definición de los conceptos medulares que articularán esta investigación.

¹⁸ Esto nos recuerda a la famosa distinción cartesiana, que obedece a una postura racionalista de teoría del conocimiento —esto es, de corte veteroeuropeo—, entre *res extensa* y *res cogitans*.

¹⁹ Insisto, no niego la importancia de estos aspectos, sino el hecho de que se tomen como criterios que, en sí y por sí mismos, explican cualquier fenómeno. Hay que ir más allá, en el sentido de establecer formas conceptuales que nos permitan abstraer los procesos y observar sus relaciones, sin quedarnos solamente con la idea de que el mero dato del ‘dónde’, ‘cuándo’ y ‘cómo’ ofrecen sin mayor dificultad el ‘por qué’.

1.2 Atonalidad/estilo

Para llevar a cabo un análisis de la atonalidad es necesario aclarar aquello que distinguimos precisamente como atonalidad. Si anteriormente nos dedicamos a enfatizar la exclusión de aquellas formas de observación que no fundamentarán nuestra definición del concepto, en este apartado especificaremos el sentido del sentido que incluiremos cada vez que hablemos de la *atonalidad* en el sistema del arte.

El proceso de estabilización del estilo atonal se sitúa históricamente desde finales de siglo XIX hasta inicios de la segunda mitad del siglo XX. En ese momento, la producción de comunicaciones artísticas novedosas para el canon de la música académica se dio principalmente en países como Austria, Alemania, Francia, y Hungría. En este contexto, se observa en el sistema del arte, en todas las disciplinas afines (música, danza, escultura, pintura, arquitectura, literatura), el surgimiento de múltiples formas ‘innovadoras’ de producción, cuya característica en común fue la ruptura de los cánones académicos y formas de producción artística preponderantes hasta finales del siglo XIX (Gombrich, 1995: 585) (Luhmann, 2005), sin mencionar su rechazo generalizado a las instituciones formativas (Academias), frecuentemente acusadas “de ser la ruina del talento y del auténtico sentimiento” (Gay, 2007: 24-25).

De acuerdo con el historiador Robert P. Morgan, “en todas las áreas de la actividad artística los trabajos innovadores atacaron a los plenamente aceptados, a los viejos principios durante mucho tiempo establecidos, pero pertenecientes a un pasado desacreditado” (Morgan, 1991: 32), lo que significó el fin de la tradición realista dominante en el arte desde el Renacimiento.

En pintura, la ruptura con el realismo europeo se manifestó en obras de Munch, Kokoschka, Carrá, Picasso y Braque. En literatura, Proust y Maeterlick se distanciaron de la cronología, la continuidad lógica, y la distinción narrativa entre lo espacial y temporal. En la arquitectura, Otto Wagner rechazó el estilo ecléctico y ornamental en favor de la unidad sencilla por encima de la monumentalidad (Morgan, 1991: 31).

En cambio, en el ámbito artístico que nos interesa, la música, el fenómeno de más largo alcance y repercusión fue el derrumbamiento del esquema de composición que tras un largo

proceso histórico (Taruskin, 2004) logró estabilizarse en el siglo XVIII: la tonalidad.²⁰ Las composiciones de principios del siglo XX estuvieron tendencialmente orientadas por la ruptura con la tonalidad tradicional. Para el arte en general y la música en particular, el paso del siglo XIX al XX implicó una distinción no solo temporal, sino también estilística.

Esta música es diferente a la del siglo anterior no sólo porque fue compuesta como consecuencia de ésta sino porque se basa en supuestos estéticos y técnicos significativamente distintos [...] El *derrumbamiento de la tonalidad tradicional*, especialmente marcado en Schoenberg pero evidente en la mayoría de compositores jóvenes de la primera década del siglo, fue, desde un punto de vista técnico, *el acontecimiento más significativo a la hora de dar forma a lo que sería la música moderna* (Morgan, 1991: 170, cursivas propias).

Comúnmente, a este tipo de tendencias se les denomina, en la literatura historiográfica del arte, como ‘vanguardias’, y a la actitud que las orienta, ‘vanguardismo’. No obstante, nuestra investigación se distancia de estos términos debido a que, como lo hemos podido comprobar, carecen de la precisión semántica necesaria para guiar su observación. Por el contrario, entendemos la atonalidad como un *estilo*.²¹ Ahora bien, para entender a qué nos referimos con ello, es preciso caracterizar primero la atonalidad en dos niveles distintos.

A nivel temporal o *histórico*, entiendo por ‘atonalidad’ aquellas variaciones que, *en el ámbito de la música de concierto del siglo XX*, presentaron las siguientes características²²: i) se distanciaron

²⁰ Comúnmente la teoría de la música entiende tonalidad como tonalidad funcional: un conjunto de relaciones entre sonidos que se encuentran articulados en función de uno principal, llamado tónica, el cual rige el funcionamiento de todos los demás (Moncada, 1995). Sin excluir lo anterior, nosotros enriquecemos el concepto, siguiendo a Morgan, quien entiende la atonalidad como *totalidad* funcional, es decir: además de ser un sistema en el cual los sonidos son organizados a partir de un tono céntrico y preponderante en función del cual los otros adquieren sentido, es también una serie de *ritmos y estructuras formales*. Es un *modelo lógico* y autónomo de tonos y ritmos, que guardan conexiones formales/estructurales entre sí; un sistema *jerárquico* de relaciones entre los componentes musicales formales, el cual siempre está orientado hacia un *final equilibrado* (Morgan, 1991: 18).

²¹ Nuestro trabajo versa sobre el estilo atonal de la música, no atendiendo a la pregunta sobre si el concepto ‘estilo’ pueda ser aplicado o no, y con qué consecuencias, a otras corrientes de producción artística del siglo XX. Esto de ninguna forma niega que las manifestaciones artísticas propias de la pintura, escultura, danza etc., comúnmente llamadas ‘vanguardias’, puedan ser conceptualizadas como estilos, definidos funcionalmente. Más bien deja esto como un problema abierto cuya resolución deberá tener lugar en otra investigación.

²² No nos centraremos en establecer los pormenores conceptuales de un ‘subsistema’ de la música en el sistema del arte; por tanto, esta investigación no estudia un fenómeno en un subsistema del arte, sino parte de la música como disciplina operante dentro de la lógica de dicho sistema. Podemos hablar de una disciplina diferenciada tomando como referencia de esta el *continuum* de producciones musicales que han sido plasmadas en las autodescripciones del sistema del arte, principalmente todo lo que la historiografía musical

explícitamente de los criterios estéticos y técnicos de la tonalidad funcional de los siglos XVIII y XIX;²³ ii) emergieron en el tránsito del siglo XIX y se estabilizaron aproximadamente en la primera mitad del siglo XX.

De acuerdo con José García Laborda, las principales formas de composición, tal como las hemos caracterizado, son: a) el expresionismo de la Segunda Escuela de Viena: Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg; b) el folclorismo y nacionalismo de Bela Bartók e Igor Stravinsky; c) el futurismo italiano de Luigi Russolo y Francesco Pratella; y d) El neoclasicismo nacionalista de Sergei Prokofiev y Dimitri Shostakovich (García, 2004).²⁴

No obstante, a pesar de ser imprescindible situar históricamente los fenómenos a analizar, y mencionar escuelas y compositores destacados, las estrategias que otorgan una prioridad erróneamente dirigida al aspecto ‘empírico’ de la investigación, puede guiarnos hacia falsas apariencias en los resultados. El error fundamental en el que podemos caer ya lo adelantamos en la sección pasada: pensar que los procesos sistémico-sociales están *determinados* por circunstancias contextuales de tipo biográfico-individuales, geográficas e histórico-temporales. Este tipo de atribuciones tiende a carecer de un grado de abstracción suficiente que impele a aceptar conclusiones sustancialistas, que en último término explican cualquier fenómeno remitiéndose a las condiciones de un conjunto de individuos situados temporal y geográficamente que, según se considera, lo realizan. Un mayor grado de abstracción, derivado de un cambio en el aparato conceptual y sus correspondientes presupuestos epistemológicos, nos permitirá observar que este tipo de factores, si bien son relevantes, no fundamentan, determinan, ni explican por sí mismos cambios *en sistemas clausurados y autopoieticos*.

Por lo pronto, consideramos necesario ubicarnos en un segundo ámbito de análisis de la atonalidad, más relevante y enriquecedor para nuestro objetivo: el nivel de las *estructuras*

introduce como canon dentro de la ‘historia de la música’, por ejemplo, en Grout y Palisca (2001), Sadie (2000) y Taruskin (2004).

²³ En este sentido, y como se indicó, no entiendo lo atonal como un concepto límite que refiere de manera amplia a todo lo que no sea tonalidad tradicional. Si fuera de este modo, lo ‘atonal’ se extendería incluso a la música pentafónica oriental o subsahariana u otras. La tonalidad y la atonalidad son, insisto, estilos que operan en el sistema del arte en un contexto evolutivo determinado.

²⁴ Es importante aclarar que, comúnmente, se entiende por ‘atonalidad’, para la musicología y la historia de la música, exclusivamente al expresionismo de la Segunda Escuela Vienesa. Esto obedece a un tipo de definición sustancialista que realiza una taxonomía del arte refiriéndose a aspectos meramente formales, biográficos y geográficos. En cambio, nuestra postura permite, gracias a su mayor nivel de abstracción, ampliar el término ‘atonalidad’, y remitirlo de esta manera, no a individuos o piezas concretas, sino a una forma de autoorganización sistémica, que tanto operó en el contexto señalado como permanece como estilo en la memoria del sistema actualmente.

funcionales de sistemas autopoieticos. En este nivel, la atonalidad, así como la tonalidad, las entiendo como *estilo*. Dicho término ha suscitado en el seno de la musicología, hasta la actualidad, controversias y dificultades que han obstaculizado el consenso en su definición. Nosotros las afrontamos, partiendo de la TGSS, al definirlo funcionalmente, lo cual quiere decir: definirlo como solución sistémica posible a un cierto problema de referencia que el mismo sistema del arte ha instaurado.

En términos precisos, propongo entender ‘estilo’ como una estructura de comunicación que opera como *equivalente funcional* de un programa condicional, es decir, cumple la *función* de autoorganización del sistema del arte.²⁵

Se habla de autoorganización cuando, en el contexto de su clausura operativa,²⁶ un sistema utiliza operaciones propias para generar estructuras que podrá reutilizar, actualizar u olvidar (Luhmann, 2005: 309). Por ahora, bastará decir que para llevar a cabo la autoorganización, el sistema necesita 1) un código binario (valor positivo/negativo) y 2) programas condicionales que orienten la selección del sistema hacia un lado y otro del valor: “con referencia a los códigos [...] los programas son aquello que establecen los criterios para la correcta atribución de los valores de tales códigos, de tal manera que un sistema que se oriente hacia ellos [...] pueda alcanzar complejidad estructurada y controlar el propio proceder” (Corsi, Esposito, Baraldi, 1996: 131).

El estilo es, para el sistema del arte, el *equivalente funcional* de un *programa condicional*. Esto es, una estructura perteneciente al sistema del arte cuya función es habilitar la autoorganización del sistema:

en el sentido de cómo puede establecerse la relación entre las diversas obras de arte y, de este modo, la relación con el sistema/arte. En general esta definición funcional cubre aquello que (en cuanto historia de la palabra) ha sido comprendido como estilo precisamente tanto en el sentido tradicional de procedimiento técnico, como en el

²⁵ Respecto al carácter ‘funcional’ del estilo, asegurar su autoorganización es el problema de referencia que el sistema debe solventar, mientras que el estilo, en tanto equivalente funcional de un programa condicional, es aquella solución posible que se encuentra para afrontarlo.

²⁶ Clausura operativa viene a resolver el problema, legado por la teoría de sistemas de primera generación, de la carencia de qué es lo que define la unidad del sistema y qué lo distingue de su entorno. El concepto aclara que la unidad del sistema emerge cuando este se diferencia a sí mismo del entorno, mediante la creación de sus propios límites en el enlace de operaciones propias con operaciones propias, posibilitando así la producción y reproducción tanto de sus propias estructuras (autoorganización) como sus propios elementos (autopoiesis) (Luhmann, 2009: 99-100).

sentido moderno de estilos históricos que tienen su época y cambian. [similar a] el modelo paradigmático de algunas obras particulares que se empleaban como modelos para ser copiados (Luhmann, 2005: 346).

Es 'equivalente' funcional dado que el sistema del arte no posee, como otros sistemas, una programación fuertemente especificada. En vez de eso posee estilos: estructuras que posibilitan la operacionalización del código, es decir, habilitan al sistema para evaluar qué ofertas comunicativas adquieren el estatus de aceptables (valor positivo) o no aceptables (valor negativo) como comunicación artística en el sistema.²⁷

Cuando las obras ni copian ni tienen estilo pierden su significado como obras de arte. Las *singularia* ni se pueden clasificar, ni se pueden comprender (y observar) como arte. Por lo tanto, en la atribución de estilos se pone de manifiesto la pertenencia de la obra de arte al arte. Es decir: en relación con los programas existe -además de la codificación- esta posibilidad de representar el arte en la obra de arte (Luhmann, 2005: 347).

A este concepto de estilo aplican todas las implicaciones de la distinción que ya se ha presentado entre la atonalidad como estructura en proceso de estabilización, y como resultado estabilizado, la cual hemos considerado conveniente complementar en algunas notas al pie precedentes. A fin de cuentas, el estilo alude a una estructura funcional, y no han de perderse de vista las implicaciones y consideraciones conceptuales y analíticas ya aclaradas al respecto.

1.3 Autoorganización

Recordemos que el objetivo de la investigación es analizar una estructura de programación sistémica (estilo atonal) en su proceso evolutivo, para lo cual debemos profundizar en dos de

²⁷ Cabe mencionar que la distinción entre un valor positivo y uno negativo como forma de codificación sistémica no equivale a la especificación de las operaciones que pertenecen al sistema y las que pertenecen al entorno. Como profundizaremos en el siguiente apartado, Luhmann distingue entre problemas de referencia (autorreferencia/heterorreferencia) y de codificación (valor positivo/negativo). Los primeros corresponden a una 'visión del mundo' del sistema, en donde la autorreferencia es lo que el sistema considera que pertenece a sí, y la heterorreferencia como lo que pertenece al entorno. Por otro lado, los problemas de codificación se despliegan siempre en la autorreferencia del sistema. Un caso que puede ejemplificar es la codificación del derecho (legal/ ilegal), en tanto es evidente que una comunicación orientada al polo negativo del código (una comunicación que se considera ilegal) no es una operación del entorno del derecho, sino una comunicación que él mismo determina y conserva como orientación interna.

nuestros conceptos directrices: autoorganización y evolución. Los dos conceptos presuponen la diferenciación y, en consecuencia, la clausura operativa del sistema.

Un sistema social es siempre clausurado, y en cuanto tal no puede importar estructuras del entorno (Luhmann, 2009). Por eso, si ha de proseguir sus operaciones, está obligado a organizarse a sí mismo. En otras palabras, debe utilizar sus propias operaciones para construir estructuras propias.

Para que un sistema pueda realizar su autoorganización, debe, paradójicamente, conservar y rechazar su propia autonomía mediante la *re-entry* de la inclusión de lo excluido: para generar su autonomía, debe incluir dentro de ella su rechazo; más específicamente: debe *rechazar* un tipo de autonomía *incondicional e irrestricta* y, en la medida en que lo hace, niega la posibilidad de la negación de su propia autonomía (Luhmann, 2005: 311).

La autonomía del sistema, entonces, es posible en un sentido restringido y (auto) condicionado, pues ningún sistema clausurado es lo suficientemente libre ni autónomo como para permitirse rechazar su propia autonomía, su propia forma de operar. Como lo dice Richard Hofstadter, el sistema autorreferencial posee ciertos ‘valores propios’ que operan como *inviolable levels*: valores (códigos y programas) que, a pesar de que son generados internamente por el sistema, este no tiene la libertad de negarlos ni rechazarlos sin negar al mismo tiempo toda posibilidad de operar de manera autodeterminada (Hofstadter, 1982).

Como hemos dicho, la autoorganización implica codificación y programación. El código es una estructura binaria producida y reproducida por el sistema que se expresa en un valor positivo (probabilidad condensada de aceptación para empezar algo en el sistema) y otro negativo (valor de reflexión que controle cuáles programas pueden canjear la promesa del sentido del valor positivo) (Luhmann, 2005).²⁸

El código permite al sistema expresar en una forma asimétrica (esquematismo binario): a) su función; b) registrar la totalidad de ámbitos operativos que habilita su función; c) operar de

²⁸ Y aquí enfatizamos una vez más: el valor negativo de una operación en el ámbito de un código particular no es equivalente a decir que dicha operación se ubica en el entorno del sistema. Más bien permanece como un valor de escasa probabilidad *actual* de enlace con otras operaciones, pero con la posibilidad abierta a futuro de que otros programas le otorguen una alta probabilidad del sentido de valor positivo. Por ejemplo: una no-verdad científica es un valor de reflexión que controla qué otras teorías o métodos le prometen el sentido de verdad científica; o una comunicación ilegal, que no hace sino abrir la posibilidad de reflexionar qué otras normas pueden prometerle el estatus de comunicación legal.

manera selectiva hacia el entorno; d) operar internamente de manera informativa sin obstaculizar la capacidad de irritación del entorno; e) mantener abierta la posibilidad de cambiar programas; f) permite reconocer las operaciones del sistema, siempre como operaciones que pueden orientarse hacia el lado positivo o negativo, (Luhmann, 2005: 310-312). Además, esta estructura permite distinguir los distintos subsistemas sociales mediante la distinción de sus códigos respectivos únicos, habilitando el reconocimiento de a qué sistemas pertenecen determinadas operaciones (Luhmann, 2005: 313).

El código necesita de criterios condicionantes de selección que evalúen si un elemento corresponde al valor negativo o positivo del código. Estos son los programas “que guían la selección correcta hacia uno u otro valor” (Luhmann, 2005: 322). Si por un lado el código es invariante (siempre debe existir la posibilidad de decidir entre un lado positivo o uno negativo), la programación se construye a través del tiempo, no es inmutable ni dada, sino se orienta históricamente y, por tanto, el arte se orienta a sí mismo de manera histórica, en tanto *experiencias* que orientan *expectativas*, como lo ha señalado Koselleck (1993).

Como se ha dicho, el arte no posee una fuerte programación como otros subsistemas sociales. Históricamente, el sistema no consolidó una distinción adecuada entre códigos y programas hasta entrado el siglo XIX —lo que se traduce a su vez en que el sistema no encontró una autonomía funcional consolidada hasta dicho periodo.

Los obstáculos en la autoorganización del sistema comienzan con la estética clásica, cuyo problema primigenio fue designar lo feo y lo bello como valores del código, pero sin diferenciarlos de los criterios para evaluar qué es bello y qué no. Al estar anclada en el plano figurativo y descriptivo, no permitió generar criterios de evaluación generalizables diferenciados de los valores del código condensados en programas, ni contemplar todas las operaciones de observación del arte (creación y contemplación).

Cuando en el decurso de su evolución el sistema se pregunta cómo ha sido lograda la obra de arte, entonces comienza a tematizar el problema de su programación. Se pasa de las preguntas por el ‘qué’ es el objeto a la pregunta por el ‘cómo’ es posible evaluarlo como arte o, dicho en términos operativos, se pregunta por la relación entre creación (distinción) y reconocimiento (distinción de la distinción) de la obra como arte.

Una primera salida para responder la cuestión fue apelar a lo novedoso y, al mismo tiempo, impedir las pretensiones de copiar el arte. Es en el siglo XVI que comienza a hablarse, ya no de reglas que determinan lo ‘bien’ y ‘mal hecho’ o ‘bello’ y ‘feo’, sino de la exigencia de la *novedad* y la *sorpresa*, sometida al imperativo del *gusto*. Lo que ahora se designa como arte logrado es aquél que es novedoso y por lo tanto logra irritar o estimular el gusto. La novedad, en suma, comienza a ser una exigencia hacia el arte, como condición para que este pueda sorprender y gustar (Luhmann, 2005: 330-331).

Sin embargo, el papel de la novedad supeditada al gusto no fue sino una *fórmula transitoria* del siglo XVII-XVIII que abrió la posibilidad de relación entre un productor y un consumidor, y allanó el camino hacia la consolidación de la diferenciación funcional. El criterio de lo artístico ahora está en la manera en que el arte se hace de su público que es, hasta este momento, un estrecho círculo especializado que, evidencia Elias, en el caso de la música está constituido por círculos aristocráticos-cortesanos que determinaban los criterios estéticos de producción musical (Elias, 2002).

El problema que el arte encuentra cuando exige la novedad como condición para gustar, es que aún adolece de criterios que no restrinjan ni hagan depender la evaluación de lo novedoso al gusto de individuos particulares. Carece entonces de formas de organización que le eviten caer en la idea de que lo novedoso depende del gusto individual. El problema es el de afrontar el imperativo de la novedad mediante criterios que evalúen lo novedoso y lo fallidamente novedoso más allá de estas limitaciones.

Si reconocemos la distinción entre codificación y programación, nos percatamos del hecho de que la novedad no puede ser su propio programa, y de que la distinción antiguo/nuevo no es suficiente para codificar el arte, pues eso querría decir que lo antiguo queda en el lado negativo, e incluso lo antiguo puede ser y sigue siendo arte logrado. La novedad no es adecuada como fórmula de programa ni como código. Deben encontrarse fórmulas distintas que permitan distinguir satisfactoriamente entre codificación y programación, cosa que es difícil si permanece la primacía de la novedad y del gusto (Luhmann, 2005: 335).

La pregunta es, entonces, ¿cómo puede evaluarse el valor positivo y negativo, o si se quiere, la determinación entre arte bien o mal logrado? De acuerdo con Luhmann, el arte encontró en el proceso de la evolución estructural de su autoorganización que *cada obra de arte se presenta a sí*

misma como algo logrado cuando llega a demostrarlo mediante una combinación propia de distinciones internas. En otras palabras, *la obra de arte es su propio programa* (Luhmann, 2005: 337).

¿Cómo realiza esto? Primero, se debe tener en cuenta que cada operación artística se configura ya sea como creación o como contemplación de la obra de arte: el arte es una distinción trazada por un observador que en su operar crea o contempla el arte. El punto de partida para la creación artística es una observación o trazo de distinciones inicial, que deja tras de sí un punto de referencia del cual se puede partir para el enlace de nuevas observaciones. En la prosecución de tal enlace de observaciones se crea —distingue— el arte. El fragmento del mundo que cada obra designa debe integrarse a la textura de otras distinciones, y sólo una vez que se ha enlazado, se evalúa su posible éxito o fracaso.

En este sentido se dice que una obra de arte, creada o contemplada, es una distinción y, más aún, la autorreferencialidad de distinciones que opera como *observador de segundo orden* —pues requiere observarse a sí mismo para distinguir sus propias distinciones y así proseguir el enlace del que emerge (Luhmann, 1995). Atenerse a la contingencia es requisito para el arte, ya que debe imponerse y tratar de convencer a partir de sus propias distinciones *contingentes* autogeneradas (Luhmann, 2005: 323).

Esta forma de operar de la comunicación artística implica que la obra genera sus propias condicionantes, las cuales comienzan *cuando* la obra comienza, y son orientadas por la forma *en que* la obra comienza. En cierto sentido, la auto-programación del arte se relaciona con la libertad *en sentido cognitivo*: a partir de la primera distinción; de la primera decisión en el tiempo que inaugura la observación artística, se abre un conjunto o espectro de posibilidades de selección (de normas cognitivas autogeneradas que deben seguirse). Este espectro es instaurado por la misma obra de arte que, en la creación de formas o distinciones (producción y contemplación), autogenera las posibilidades de decisión futuras que deberá retomar ulteriormente de forma selectiva. Es decir que el *acontecimiento* de trazar una diferencia (comenzar la obra, tanto cuando se crea como cuando se contempla) y la *manera* en que esto ocurre, abre y limita un espectro de posibilidades de decisión futuras (Luhmann, 2005: 339).²⁹

²⁹ Como ya se ha mencionado, esto significa que la obra solo es posible como auto observador: debe observar sus propias distinciones para continuar con sus propias distinciones.

La obra de arte moderna (del arte moderno, diferenciado) es auto-programa: genera normas para sí misma (valores inviolables), pero ya no como criterios externos, sino como ámbitos posibles de elección futura que emergen en su propio modo de operar; en su autocreación de puntos de referencia que son producidos por sus propias distinciones: la selección de formas de termina su propia selección de formas futura.

A una conclusión similar, aunque por otros medios y desde otros presupuestos teóricos, ha llegado Bolívar Echeverría, quien reconoce que, para el *arte moderno*,³⁰ la obra de arte ya no es la mimesis de un modelo de la realidad que intenta reproducir,³¹ sino la construcción autónoma de ‘simulacros del mundo’ (2009: 51) —o en términos de Luhmann, la construcción de una realidad imaginaria como imperativo funcional del arte diferenciado (moderno). Para Echeverría, la obra está siempre inconclusa y nunca cerrada; requiere de la contemplación (de distinciones) sobre la cual se reconstruye permanentemente o, en nuestro lenguaje: el arte sólo *es* en tanto observación.

A pesar de todo este aparato conceptual sumamente novedoso y productivo para reflexionar la realidad operativa del arte, Luhmann también reconoce que la sola idea de la auto-programación como forma de explicar la autoorganización del arte no es suficiente. Quedan algunos aspectos complementarios a puntualizar.

Primero, que cada obra de arte sea su propio programa no quiere decir que cualquier cosa puede volverse a sí misma obra de arte, de forma azarosa: autoprogramación no significa considerar a la obra de arte individual como un sistema autopoietico que se genera a sí mismo. No obstante, se podría decir que la obra constituye sus propias posibilidades de decisión [...] (Luhmann, 2005: 339).

La auto-programación no significa que el arte surja en cada caso particular. Debemos reconocer que las obras de arte se influyen históricamente entre sí. Su función programática es efectiva hasta que la obra se establece en una relación de evaluación con una condensación de regularidades de obras de arte: con un estilo. Así, tanto las posibilidades de incluirse o no en el

³⁰ Arte moderno: una forma semántica para describir la realidad estructural de un sistema artístico que ha logrado adquirir tanto una forma de diferenciación funcional como una distinción interna entre un código (arte logrado/mal logrado) y una forma específica de programación basada en la auto-programación de las obras de arte.

³¹ Como lo veremos en el siguiente capítulo, esto significa que el arte moderno ha adquirido una función diferenciada que consiste en la creación de órdenes imaginarios propios, por lo cual el arte ya no se encarga de la representación divina ni de la mimesis de la realidad, sino sólo de solventar sus problemas internos de orden: la coevolución entre la consecución de la diferenciación funcional y la formación de una autoorganización propia que logre distinguir códigos y (auto) programas es evidente.

sistema no dependen del solipsismo de la obra. Toda obra es algo logrado *ex-post*; cuando llega a demostrarlo en su relacionalidad con el sistema del arte.³²

Se descubrió que las obras de arte influyen en el surgimiento de obras posteriores [...] El esfuerzo del arte por sobrepasarse a sí mismo no debe caer en lo arbitrario. El juicio debe satisfacer ciertos criterios [...] La variación ya no se motiva tan sólo por la producción, sino por las estructuras que trascienden a las obras [...] el estilo legitima la conducta conforme o desviada (Luhmann, 2005: 345, 393, 395).

Cuando las obras no reproducen formas ya estabilizadas ni tienen estilo pierden su significado como obras de arte. Como se ha dicho más arriba, las *singularia* ni se pueden clasificar ni se pueden comprender (y observar) como arte, dado que en la atribución de estilos se pone de manifiesto la pertenencia de la obra al sistema. En otras palabras, la condición de posibilidad de la validación del arte como arte radica en la apertura de posibilidades auto-otorgadas (autoprogramadas) por la obra de arte (a partir de la combinación de formas implementadas), mas dichas posibilidades pueden ser evaluadas efectivamente si y sólo si se establece en una relación vinculante con un estilo.³³

Ahora bien, no hay que regresar al viejo sentido de ‘estilo’ en cuanto modelo que debe ser imitado. Tomarlo como condición para la vinculación de la obra con el arte no significa tomarlo como modelo a copiar, sino como un punto de referencia para generar variaciones. El estilo no es una receta de lo que se debe seguir (ni criterio que cancela la autonomía de la obra particular), sino sólo una estructura que controla y permite (cuando se logra) sobrepasar el estilo. Es una estructura estable que otorga el contexto para la variación. Por lo tanto, reproduce un efecto paradójico en el arte: canonizar un estilo es al mismo tiempo condición para la transición a otro (Luhmann, 2005: 344-345). En este hecho se enmarca el *leit motiv* de la investigación: en la

³² Observamos la autonomía autopoietica del sistema del arte. Es decir, que no puede incluir ninguna obra que pretenda validarse como arte a menos que esta no se haya puesto a prueba con los criterios ya estabilizados del sistema. Solamente el arte (y no el creador) decide que es arte por medio del arte mismo (Duchamp).

³³ No quiere decir que ponerse en relación con un estilo garantiza la inclusión al sistema, sino más bien que ponerse en relación con un estilo es la condición *sine qua non* en que una comunicación no puede evaluarse como arte. Además, desde que el arte exige sorpresa y novedad, esto tampoco implica que la obra deba seguir ‘al pie de la letra’, como si de recetas se tratase. El punto es que para el arte autónomo, el estilo ya no puede obliterarse, sino que opera como un valor de reflexión no prescindible. Podría también ser el caso que la negación de un estilo fungiera como mecanismo de validación, como por ejemplo en el caso del rechazo de la tonalidad. El problema derivado es: ¿cuáles son las estructuras que posibilitan tal negación?

posibilidad de variación que inaugura el reconocimiento de un estilo, y en su consecuente evolución.

La cuestión de la evaluación representa pocos problemas en el análisis en contextos en los que las obras de arte se manifiestan claramente como inscritas en estilos estabilizados. Por ejemplo, los casos de Haydn o Mozart, que, pese a sus variaciones individuales, componían a partir de criterios estabilizados; dentro de un estilo homogéneo: el de la tonalidad. “Cuando se escogen estilos conocidos en calidad de programas, con ello se reclama de manera demasiado fácil la pertenencia al sistema del arte” (Luhmann, 2005: 347).

Si hablamos de la atonalidad como estilo, necesariamente debemos otorgarle el mismo estatus funcional a lo tonal. Sin embargo, no significa que uno invalide o supla al otro como programa, sino que se integran simultáneamente al arte como forma de dos lados tonal/atonal, que participa en la función de la programación del arte en el caso de la música. En la evolución particular del arte, lo tonal entonces ha permanecido en la memoria del sistema como parte de su autoorganización.

Sin embargo, si es cierto que las obras necesitan, para poder ser evaluadas, estar en relación con un estilo estabilizado, ¿cómo fue posible que para la segunda mitad del siglo XX se admitieran, *en el nivel de los elementos*, ciertas composiciones dentro del sistema (atonales), si estas expresaban una ruptura con el estilo estabilizado (tonal), en la cual se basaba la autoorganización del sistema, por lo menos hasta finales del siglo XIX? Lógicamente, la respuesta es que para entonces ya existían, *a nivel de las estructuras*, las condiciones para su aceptación. Ya operaba, como estabilizado, el estilo atonal de programación. La pregunta central, entonces, se formula: *¿cuáles fueron las condiciones de posibilidad del paso de una manera de autoorganización a otra?*

Para responder satisfactoriamente a la cuestión, debemos considerar el concepto de evolución.

1.4 Evolución

El concepto hace referencia a las condiciones de posibilidad de la formación, reproducción y cambio de las estructuras del sistema, y su relación con el aumento de complejidad. El concepto carga siempre con una paradoja de base, pues afronta el problema de la probabilidad de lo improbable: si la combinación de un cierto tipo de caracteres tal y como están dados es

producto de un encuentro fortuito y contingente, que pudo darse de otro modo, entonces, ¿cómo es posible que su ocurrencia sea completamente normal e incluso esperable? (Luhmann, 2007: 325-326).

La evolución es un problema (un punto de vista que permite la reflexión y la creación de ulteriores preguntas) debido a que, en el curso de su propio desarrollo, se generan estructuras que necesitan cada vez más presupuestos cooperantes; que, por lo tanto, son cada vez más improbables y, sin embargo, ocurren y funcionan operativamente con relativa frecuencia y ‘normalidad’. En síntesis, el problema de la evolución es el de la morfogénesis (construcción, diversificación y desmontaje) de la complejidad del sistema, y su logro, el de transformar la improbabilidad de surgimiento en alta probabilidad de preservación (Luhmann, 2007: 326). ¿Cómo es esto posible?

En el desarrollo teórico de la discusión, la indagación sobre la complejidad de la construcción del mundo comenzó con las explicaciones religiosas que remiten a una conciencia suprema o divina que en su actuar crea complejidad. No es sino hasta el siglo XIX que se impone una teoría de la evolución con bases científicas, basada en la tipificación de especies o instancias que, sin embargo, se conciben como invariantes o desde su esencia. Más avanzado este siglo, se ‘descubre’ la historia, la variación, diversificación y el progreso entendido como cambio gradual en el tiempo más allá de toda intencionalidad (Darwin). Sólo después de los desarrollos a la teoría de evolución, la noción de progreso quedará superada, así como las ideas de procesos continuos, regulares y progresivos (teleología) (Luhmann, 2007: 328-333).

Ahora bien, si consideramos el punto de vista morfogenético, una explicación evolutiva no ha de evaluarse únicamente de acuerdo a los resultados estructurales de la evolución; a sus efectos (sobre el ‘producto’ o el ‘qué’ del caso), sino que debe dar cuenta de las condiciones de posibilidad de dichos sucesos. No basta describir lo que ha cambiado, ni considerar la presentación de estos cambios como sucesión (no se reduce a una presentación de datos históricos).

Para explicar las condiciones de posibilidad del surgimiento de formas a partir de factores accidentales y las paradojas que eso implica, la teoría de la evolución de la que partimos no distingue épocas, sino entre variación/selección/reestabilización, todas ellas operaciones de un sistema clausurado (Luhmann, 2007: 335). Con ello, la teoría elimina la posibilidad de

encontrar un origen último, y se dedica solamente a la observación y descripción —más no prescripción— del mundo.

A diferencia de la teoría de la selección natural, para la cual la garantía de estabilidad del sistema es la capacidad de adaptabilidad a su entorno, la teoría evolutiva que retomamos se interesa en la *evolución y coevolución de sistemas autopoieticos acoplados*, que construyen complejidad internamente sin ser determinados —aunque sí irritados— por su entorno. Los sistemas deben adaptarse más bien a sí mismos y a sus propios problemas de complejidad emergentes, y en la medida en que lo logran, procuran su propia estabilidad (Luhmann, 2007: 336).

De acuerdo con Luhmann, para observar al sistema que evoluciona tiene que definirse primero la forma en que se clausura y prosigue su autopoiesis, pues sólo entonces se conocerá cómo y en qué medida el entorno irrita al sistema para su evolución interna (Luhmann, 2005: 355). Los sistemas autopoieticos operativamente clausurados pueden tomar los acontecimientos del entorno como ‘accidentes’ que estimulan la variación y selección de las operaciones y estructuras del sistema. En ese sentido, Luhmann enfatiza en que se trata de un proceso evolutivo *endógeno*, lo cual no quiere decir sino que las irritaciones y los procesos de variación/selección y reestabilización ocurren en un sistema clausurado operativamente con autonomía autopoietica (Luhmann, 2005: 358).

En el esquema variación/selección/reestabilización, la variación ocurre cuando aparecen operaciones inesperadas, la selección —presión del sistema a adaptarse internamente a problemas propios— decide si se le asigna a la variación el valor de conservarse, o sólo de acontecimiento que se agota en sí. La estabilidad se da en cualquiera de los dos casos: si las variaciones se aceptan se integrarán a nuevas estructuras; de lo contrario el sistema habrá de recordar las innovaciones rechazadas y el porqué de su decisión. De acuerdo con Luhmann, en sistemas con suficiente complejidad, la masa total de variaciones —que sólo en raras ocasiones lograrán estabilizarse como estructura—, es demasiada (Luhmann, 2005: 371-372).

Las estructuras y elementos del sistema siempre están sometidos al cambio, pero para ello “el sistema tiene que ser lo suficientemente estable como para admitir variación. La estabilidad es pues, principio y fin (reestabilización) de la evolución —cosa que transcurre mediante cambios de estructura en el modo de la inestabilidad” (Luhmann, 2005: 370). En ese sentido, la reestabilización no es sino la estabilidad *actual* del sistema, y en consecuencia, precondition

para nuevas variaciones. En conclusión, en el caso de los sistemas clausurados autopoiéticamente hablamos de *estabilidad dinámica*, refiriéndonos a sistemas cuyas estructuras están sometidas a variaciones que deberán seleccionar con el propósito de reestabilizarse y, si se ha conseguido, estar preparadas para afrontar variaciones ulteriores.

Vemos, entonces, que los conceptos de estructura y cambio estructural no pueden evaluarse bajo una dicotomía contrapuesta entre estable/fluctuante. Debido a que la estructura no es sino una *condicionante (expectativa) de enlace de operaciones*, esta se da siempre en el tiempo, en la actualidad, en el momento en el que efectivamente restringe posibilidades de enlace operativo. Al repetirse los enlaces, se condensa y confirma sentido, que también puede olvidarse posteriormente, aunque esto sea algo que sólo ocurre cuando ocurre. La estructura opera solamente cuando se utiliza y reutiliza para orientar o encausar el paso de una operación a otra (delimitando posibilidades de enlace), y sólo cuando se reutiliza como limitador de posibilidades de enlace, esto es, cuando opera, es estable. Es decir que, por definición, una estructura no puede ser sino estable, y se comprueba así cómo todo comienzo y final implica estabilidad (Luhmann, 2007: 339).

Al enfocar la teoría de la evolución en el caso de un sistema parcial como el arte, nos encontramos con una tradición historiográfica que ha aportado un cúmulo significativo de datos. Al arte se le asigna un valor cultural, lo cual implica que se pone en un contexto de comparación entre la obra y los registros de otras obras de arte, para así poder reconocer lo que es ‘interesante’ y lo que no (Luhmann, 2005: 349-350).

Para ello, la historiografía se ha basado en: 1) obras particulares en sus horizontes estéticos; 2) reconstrucción de influencias y causalidades; 3) tendencias registradas. Sin embargo, ya hemos dicho que, tratándose de un enfoque evolutivo, no nos limitaremos a la descripción de los hechos como totalidades históricas individuales traídas al presente, sino que nos preguntaremos por la forma en que se construye la alta e improbable complejidad estructural del sistema del arte. Con esto, comprobaremos que la llamada ‘historia de la sociedad’ no es sino la historia de la evolución sociocultural (Luhmann, 2005: 354), esto es, una evolución social que se da tanto en su dimensión estructural-operativa como semántico-descriptiva.

Para evaluar el proceso evolutivo concerniente a nuestra tesis, nos concentraremos en las irritaciones y discontinuidades en las estructuras del sistema de arte (Luhmann, 2005: 358).

Como hemos indicado, el mecanismo de variación se activa cuando en ciertas situaciones se reclutan posibilidades aprovechando situaciones pasajeras. Un catalizador de la variación es la constante posibilidad de negación, implícita en todo proceso de comunicación y que siempre abre la opción de rechazo, disenso y posturas divergentes.

Consideremos que, al hablar de variaciones, no nos referimos a elementos particulares o aislados que generan la variación estructural (como, por ejemplo, se tiende a pensar así a la creatividad del artista); en el caso del arte, la variación ocurre cuando surgen operaciones sorprendidas, nuevas e inesperadas —por ejemplo, el surgimiento de propuestas que se oponen a los cánones anteriores de composición musical, como es el caso de las obras atonales. En tal situación, el sistema se encuentra constantemente presionado a resolver el problema de sus propias variaciones.

Las variaciones no pueden darse sin estructuras de autoorganización (codificación y programación). Se requiere la sistematización de la función diferenciada del sistema en una estructura que codifica binariamente las operaciones específicas de la función (verdad/no verdad, arte logrado/arte malogrado) y que abren la posibilidad de una orientación hacia el polo negativo de divergencia (Luhmann, 2007: 444). Además, estas estructuras binarias tienen la ventaja de permitir rapidez en las elecciones de orientación de valores y una construcción de complejidad expedita. También facilitan el ordenamiento de prestaciones de memoria fácilmente actualizables, dotadas de criterios específicos para la solución de conflictos sin intromisiones externas —desde el código del arte, una controversia constitucional no puede provocar la variación del arte: los códigos delimitan campos de variación, pero también por eso mismo, la habilitan y canalizan— (Luhmann, 2007: 445).

Una vez acontecidas las variaciones, la programación interviene como criterio de *selección*. La capacidad de adaptación a las variaciones se da *en los programas*, que sólo los sistemas pueden fijar y ejecutar. En el caso del arte, hemos visto que no hay programas claramente delimitados como en otros sistemas, pero se poseen estilos, que sirven de equivalentes funcionales en el nivel de selección. “Con el concepto de ‘estilo’ podemos por consiguiente designar el nivel de la forma en donde tiene lugar la selección estructural evolutiva” (Luhmann, 2005: 378).

Ahora bien, por otro lado, quisiera enfatizar en que, si bien sólo los sistemas pueden fijar y ejecutar programas, la confirmación y selección de estos puede ser irritada por el entorno. Esta

es una posibilidad que exploraremos para dar respuesta a cómo se lograron estabilizar las comunicaciones atonales en la música (es decir: ¿qué programas fueron fijados por el sistema, y cómo?).

La variación se da en el nivel de las operaciones, pero también pueden orientar, en ciertas y más bien raras ocasiones, variaciones estructurales. La variación de elementos sin variación estructural se observa en la música, por ejemplo, cuando en el clasicismo del siglo XVIII se componen piezas que buscan la originalidad, pero todas ellas compuestas siguiendo las indicaciones de la ‘forma Sonata’ y los criterios asociados para la concatenación de formas en la realización de la obra. Aquí, la variación se relaciona con el estilo tonal para ser evaluada, abriéndose amplias posibilidades de aceptación.

Sin embargo, a nosotros nos interesa *el nivel de la variación estructural del estilo*. Partimos de que el estilo es una estructura también proclive a la evolución (lo cual se corresponde al ya mencionado carácter histórico y propenso a la variación de los programas).

Como he indicado en la sección de ‘autoprogramación’, mientras que los códigos son invariantes (siempre se debe de poder elegir entre la conformidad o inconformidad al arte o el arte logrado y arte malogrado), los programas son *móviles* y pueden establecerse algunos que permitan seleccionar las innovaciones, sin recluirlas siempre al lado negativo del código (Luhmann, 2007: 446). La variación del estilo entonces es una posibilidad abierta para el sistema del arte. “Aquí se debe tomar en cuenta que en la discusión teórica sobre el arte el concepto de estilo de ninguna manera ha sido fijado y, sobre todo, que él mismo está expuesto a cambios históricos y, por tanto, es resultado de la evolución” (Luhmann, 2005: 379).

Respecto al problema particular de esta investigación, debemos concentrarnos en este punto y averiguar cómo fue posible el cambio de programas en el arte. Las variaciones a nivel de operaciones que rechazaban el estilo atonal han sido a fin de cuentas estabilizadas y han cobrado un valor estructural al conformar un programa (estilo) nuevo, lo cual se evidencia en la literatura especializada, las salas de concierto, festivales y programas de estudio en instituciones formativas a nivel mundial.

Si esto fue posible se debió a que la programación es lo suficientemente flexible (y quizá incluso más en el caso del arte moderno que demanda de novedad y originalidad) para poder canjear programas que acepten las variaciones atonales. Se podría decir que la variación

divergente de lo atonal logró encontrar un programa que la aceptara y conformara al arte como arte logrado. Con esto nos vinculamos al carácter circular de la evolución enfatizado por Luhmann, pues, de acuerdo con él, la codificación y programación son a un tiempo principio y fin: condición que se requiere para la evolución y producto evolutivo (Luhmann, 2007: 446).

1.5 Síntesis del problema

Nos preguntamos, entonces, por las variantes involucradas en el proceso evolutivo del arte en el siglo XX, particularmente en el caso de la música, en el que se (re)estabilizaron ciertas variaciones atonales que planteaban una postura divergente respecto a estructuras programáticas (estilos) ya reconocidas, basadas en la tonalidad.

Siguiendo a Luhmann, el arte, exitoso o malogrado, puede observarse sólo después y a partir de la pregunta por la autorreferencialidad. Ha quedado claro que la variación requiere como condición de su realización una estructura estable sobre la cual generarse. Incluso el arte que es transgresor debe, para estabilizarse como arte, acoplarse a las condiciones estructurales de la autorreferencialidad del sistema. En ese sentido, aún en el caso de nuestra investigación, cuando se busca a toda costa la innovación y trasgresión de estilos, el arte necesita cuestionarse si su fundamentación está basada en el rechazo de criterios hasta ahora admitidos:³⁴

Esto es válido de manera extrema para el arte moderno encaprichado a saltar los límites de lo tolerable para romper con los fundamentos hasta ahora establecidos. Esto es sólo posible a partir de la memoria disponible del sistema, la cual constituye y reconstruye la evolución del sistema como si siguiera un orden descifrable (Luhmann, 2005: 377).

De acuerdo con Luhmann, el arte moderno se orientó tomando como alternativa del estilo “la ampliación y hasta disolución del marco de referencias, por ejemplo, la tonalidad en la música o la orientación por imágenes en la pintura –las cuales hasta el momento había posibilitado la determinación y las variaciones del estilo” (Luhmann, 2005: 378). Podríamos decir que aquí hablamos de un proceso de disolución de referencias que paradójicamente supone referencias (carácter circular de la evolución) y se orienta mediante su puesta en relación con ellas (pues lo atonal solo tiene sentido con relación a su contraposición con lo tonal).

³⁴ Esto significa que sigue habiendo una relación de enlace, aunque de negación o rechazo, con un estilo ya estabilizado.

Esto nos dirige a observar en el proceso evolutivo aquella estructura que orienta la selección y posibilita la reestabilización cuando hay variaciones de elementos, esto es, la estructura programática del estilo tonal. Sabemos que los programas son flexibles, y su cambio puede propiciar la aceptación de valores divergentes antes orientados sólo al lado negativo del código. En el caso de la música del siglo XX, la estabilización de la atonalidad comprobó una vez más este carácter dinámico de un sistema tendiente a la resolución de sus propios problemas de complejidad. Ahora bien, una vez que el sistema ha afrontado sus problemas (generando otros nuevos) y ha estabilizado sus estructuras, nosotros nos preguntamos *cómo* se dio este proceso, y cuál fue la dinámica sistémica que operativamente lo hizo posible.

Con estos elementos la pregunta central de investigación que guiará las ulteriores reflexiones puede condensarse del siguiente modo: ¿cuáles fueron las condiciones que posibilitaron el proceso evolutivo (variación/selección/reestabilización) de cambio en la autoprogramación del sistema del arte en el ámbito de la música, de tal forma que transitara de una autoprogramación basada en el estilo tonal, a otra que lograra estabilizar, además, el estilo atonal?

CAPÍTULO II

DIFERENCIACIÓN FUNCIONAL Y ADQUISICIONES EVOLUTIVAS DEL SISTEMA DEL ARTE

De acuerdo con Luhmann, para observar un sistema parcial sujeto a la evolución tiene que aclararse primero la forma en que este se clausura y prosigue su autopoiesis, y sólo entonces se conocerá cómo y en qué medida el entorno irrita al sistema para su evolución interna (Luhmann, 2005: 355).

En este capítulo me centraré en explicitar el desarrollo evolutivo del sistema del arte, enfatizando en la función que lo distingue de otros sistemas, y en las conquistas evolutivas que ha logrado para convertirse en un sistema autónomo.

Una vez considerados esos elementos, que sirven como trasfondo de las particularidades funcionales, operativas y estructurales del arte, podré esbozar una presentación de los elementos que en el siglo XX posibilitaron la evolución del arte hasta un cambio en su forma de autoorganización.

2.1 Función del sistema del arte

La diferenciación funcional es una de las pocas disposiciones teóricas que se han conservado en la historia de la sociología. Pese a sus reformulaciones —de entre las cuales se destaca el haber dejado de considerar a la división del trabajo como catalizador de la evolución social—, sigue siendo un instrumento conceptual que enfatiza en el fenómeno de la diferenciación, independientemente de lo que por ello se entienda, para caracterizar a la sociedad moderna (Luhmann, 2005: 223-224).

La TGSS se propone cambiar el fundamento teórico del teorema de la diferenciación, y con ello el entendimiento del mecanismo de diferenciación social: la sociedad moderna, entendida como sistema, cataliza la formación de sistemas parciales orientados por funciones específicas. La configuración conjunta de los sistemas sociales de este modo definidos caracteriza el orden social de la sociedad moderna (Luhmann, 2005: 224).³⁵

³⁵ La diferenciación funcional es solamente una de las formas de diferenciación que la sociedad ha desarrollado a lo largo de su evolución. Se trata de la forma *predominante* (no exclusiva) de diferenciación en la moderna sociedad

Este proceso de diferenciación se aplica a los sistemas sociales de manera distinta en cada caso, ya que lo que significa la diferenciación orientada por funciones es que los sistemas parciales de la sociedad toman ciertos problemas de la sociedad como función que orienta sus comunicaciones. Una función se define, entonces, como problema de referencia a resolver (Luhmann, 2005: 226).

En el caso de los sistemas funcionalmente diferenciados, su autonomía queda asegurada si el problema con el que se orientan no es resuelto por ningún otro sistema. Cada sistema debe concentrarse en su propia función, y eso requiere que los problemas restantes de la sociedad, no atendidos por el sistema de referencia, sean tratados por los sistemas en su entorno.

A diferencia de la forma tradicional de plantear el concepto de función (Durkheim, Parsons), para Luhmann este no se entiende teleológicamente, ni a partir del esquema todo/partes, tal como si un aspecto de la sociedad total existiera en virtud de satisfacer la finalidad de contribuir a la conservación de dicha unidad. El concepto de función está, más bien, matemáticamente comprendido: cuando observamos una función observamos un problema de referencia que puede ser resuelto de diversas maneras.

La observación de la función presupone un método funcional de observación: un observador de segundo orden puede seleccionar qué funciones observar, pero no determina por sí mismo lo que observa, sino que debe ceñirse al sistema de referencia observado. El método funcional es un esquema de observación de segundo orden que presupone una realidad ya en operación. Es decir, debe ceñirse a las directrices o 'valores propios' (Luhmann, 1999) del observador que observa, en este caso, de un sistema (arte) de referencia que establece por sí mismos sus propios problemas de referencia (una función propia) (Luhmann, 1999).

Para observar la función del arte como sistema moderno se necesitaron reconocer ciertos presupuestos: 1) el arte se distingue de la naturaleza, es artificial; 2) no es útil para la consecución de fines en todo momento (políticos, económicos etc.); 3) se tiene que hacer la pregunta de lo que distingue al arte de todo lo demás (Luhmann, 2005: 235).

De acuerdo con Luhmann, la función del arte se basa en que, mediante la instalación de formas propias, integra los resultados de la percepción al contexto de la comunicación, y así incluye

mundial. Otras formas de diferenciación han tenido preminencia en momentos evolutivos anteriores de la sociedad. Las formas que Luhmann identifica son: diferenciación segmentaria, centro/periferia, estratificación, y diferenciación funcional (Luhmann, 2007: 485-486).

(no como borrón de límites, sino como re-entry de la comunicación en la comunicación) elementos del entorno en el sistema (Luhmann, 2005: 235). El arte provee de distinciones (obras) para provocar la percepción y así poder integrarla en un contexto comunicativo.

En ese sentido, el arte tiene una relación particular en su acoplamiento con la conciencia y las prestaciones que ésta le otorga (percepción): 1) el acoplamiento estructural conciencia/comunicación se vuelve flojo, sin desaparecer la distinción; 2) el arte aumenta las posibilidades de comunicación de lo percibido en comparación con el lenguaje; 3) e incrementa las posibilidades de percepción, y con ello la variedad y redundancia, que es presentada por el arte como la unidad de la distinción entre sorpresa y reconocimiento como una prestación de la percepción en que el arte explota y se especializa (Luhmann, 2005: 235-236).

No obstante, en este nivel de la argumentación, Luhmann se pregunta si puede haber otro problema de referencia concomitante que aporte a la formación de una función autónoma del arte. Observamos que el arte posibilita la bifurcación de la realidad mediante la creación de una realidad propia. El problema, entonces, se encuentra en la relación del arte con el mundo, y se encarga de instaurar la distinción entre una realidad ficticia autoproducida e imaginaria/ficticia/figurada (de acuerdo con el sentido) en contraposición con una realidad habitual/real (Luhmann, 2005: 237).

Es cierto que no solamente el arte puede duplicar la realidad. En realidad, Luhmann advierte sobre la posibilidad de cada sistema de crear sus propios niveles de realidad basados en el sentido, dejando fuera la posibilidad de argumentar, desde un constructivismo operativo, una realidad ontológica dada e invariable (Luhmann, 2007a).

La especificidad de la función de bifurcación de la realidad del arte radica en que este realiza una diferencia orientada hacia la percepción, que, a diferencia de otras funciones, permite desplegar imaginación en el ámbito de lo perceptible. Cuando duplica la realidad, observa la otra realidad a partir de sí misma, observando el otro lado de la forma desde la crítica, la imitación o afirmación (la selección de sentido depende del observador). Todas las demás distinciones sobre la realidad (real/sueño, real/juego, real/engaño, incluso real/arte) pueden distinguirse como re-entry en la realidad imaginada. Lo decisivo es que el arte posibilita la observación del mundo en el mundo, como re-entry, al establecer diferencias y capacitar al

mundo para observarse a sí mismo desde ellas (desde una realidad ficticia creada) (Luhmann, 2005: 238-243).

En su evolución, es hasta el Renacimiento que las formas artísticas comenzaron a tener un desarrollo propio, que reaccionaba a sí mismo. Ya no necesitaba remitirse a lo divino o a asuntos políticos, sino que se empezó a explorar las posibilidades de orden más allá de estos asuntos, para explorar los principios y procedimientos propios (Luhmann, 2005: 240-241).

Entonces, si bien otros sistemas bifurcan también la realidad, la especificidad del arte radica en la especificidad de su relación con la cotidianidad o realidad real; radica en que busca la posibilidad de un orden propio y autodeterminado coherente consigo mismo, instalado en el ámbito de lo improbable pero posible ficticio altamente orientado por la imaginación, cuya ficcionalidad se consigue mediante distinciones propias, no arbitrarias sino coherentes consigo mismas, con su propia recursividad.³⁶

En síntesis: la función del arte radica en la combinación convincente de formas que instauran una distinción entre realidad real/ficticia, en cuya ficción se intenta resolver la improbabilidad de un orden propio internamente construido. Dicha combinación de formas provee de 'ocasiones' que irritan a la percepción para integrarla en el contexto de una determinada y particular forma de comunicación (artística).

2.2 La distinción autorreferencia/heterorreferencia como indicador de diferenciación funcional

Un sistema diferenciado se caracteriza por el bloqueo interno de referencias externas. Esto no quiere decir que se eliminen las influencias, sino que las referencias internas de la observación son comprensibles sin necesidad de fundamentarse en las heterorreferencias (incluyendo, en el caso del arte, al artista como individuo). Las referencias externas irritan, pero no tienen control sobre la consecución de la autopoiesis, ni aclara la especificidad del arte (Luhmann, 2005: 252-256).

³⁶ Aquí puede verse cómo en el caso del arte, quizá más que en otros sistemas, un problema constante y fundamental a resolver es el de encontrar orden y coherencia consigo mismo. Si bien todo sistema debe autoorganizarse, y así afrontar la improbabilidad de un orden propio, en el caso del arte esto deviene problemático a tal grado que cada comunicación artística, cada obra de arte, debe justificarse y hacer frente a esa problemática, pero, paradójicamente, al mismo tiempo su carácter imaginativo y creativo no puede evitar poner en duda y poner en duda aquél orden que él mismo intenta justificar.

Una vez aceptado que el arte no se determina exteriormente, se reconoce el carácter de mínima probabilidad de su surgimiento, en donde su reconocibilidad recae en la propia redundancia del arte como sistema, por un lado, y en la misma obra particular, por el otro. La manera de hacer probable lo improbable de la distinción del arte es mediante los recursos redundantes y recursivos del arte como sistema (en su diferenciación, el arte ya sólo es reconocible en su autopoiesis, y sólo si se toma en cuenta su carácter recursivo). En otras palabras, el arte puede reconocerse cuando existe en un plexo de recursividades que posibilita la autopoiesis como sistema, esto es, una gama de elementos que permiten enlazar y reconocer y seleccionar como arte (Luhmann, 2005: 257-258) Así se comprueba que no hay determinables individuales, el arte se puede reconocer sólo como sistema.

Los ámbitos que han logrado posibilitar redundancia son principalmente 1) marcos de referencia: condensaciones de expectativas que disponen a observar algo como arte (museos, teatros, críticas, estilos), 2) la obra misma: la auto-indicación de la obra que se señala a sí misma como distinción que limita las posibilidades de ser observada (Luhmann, 2005: 258).

El bloqueo interno de referencias externas no implica la pérdida de relevancia de lo externo (de hecho, el arte requiere de elementos del entorno que utiliza como sustrato medial, como colores, formas, cuerpos, palabras), sino sólo de su no determinación en las redundancias, y en que lo externo se procesará internamente sin confundirse con la cotidianidad total. La autorreferencia siempre debe suponer heterorreferencia, pero esto sólo como un procesamiento interno (Luhmann, 2005: 258-259).

Dirigiéndonos al proceso de diferenciación del arte, observamos que antes de la consolidación de su autonomía servía de apoyo para otros sistemas funcionales, pero no en favor de una función propia. Ya que función y diferenciación funcional (clausura operativa) no son sinónimos, el arte tuvo que esperar un desarrollo mayor de la autonomía para que su función catalizara la formación de un sistema guiado por sí mismo.

En su largo desarrollo, aún antes de su autonomía, se buscaron 'contextos de apoyo' para facilitar la consecución de la autonomía. Primero en la Edad Media, el arte estuvo supeditado a funciones educativas y memorativas vinculadas con el arte, por lo que su función no era creativa, sino de transmisión, es decir, funciones educativas y religiosas (Luhmann, 2005: 265).

Es hasta el tardo medioevo que comienza a hablarse de criterios propios. Allí se da el ‘despegue’ del sistema del arte, porque se sientan las bases para el Renacimiento. Se generan modelos de imitación en la cultura manual y literaria, y aunque aún no se disponga de un concepto omniabarcador ‘arte’, comienza la admiración por la perfección de la obra, misma que al Renacimiento le permitió tratar al arte como un punto de partida previamente existente (Luhmann, 2005: 388).

En el Estado italiano del siglo XVI, comenzaron a desarrollarse mecenazgos de los príncipes que estaban políticamente motivados hacia el arte tal que era valorado por los materiales suntuosos que implementaba, por el tiempo de trabajo invertido y por la habilidad del artista, desde lo cual comienza una diferenciación de rangos entre artistas o artistas y artesanos. Los patronos o mecenas toman decisiones sobre los artistas y sus obras, pero intentando buscar criterios se topan con la continua demanda de apelar a criterios propios del arte (Luhmann, 2005).

En los siglos XVI y XVII, el arte va dinamizando por sí mismo los criterios de su evaluación. En la autoobservación a largo plazo, se encuentra el estilo y la comparación de indicadores temáticos y técnicos. La emergencia de un mercado del arte desde el siglo XVIII en Europa sustituye al patronazgo, permite que las obras ya no sean creadas siguiendo las sugerencias del mecenas, sino de acuerdo con las posibilidades de oferta y demanda del mercado del arte que comercializaba productos terminados, y ya no principalmente por encargo, dejando de depender de relaciones personales.

Con el mercado del arte ahora no basta el rango o la nobleza para participar en el arte, se requiere también de conocimiento del arte. El ‘peritaje’ ya no depende de criterios ligados a la estratificación, los patronos pasan a segundo plano, ya no determinan los temas. La economía posibilita una evaluación del arte independiente que ahora queda a la dinámica de la demanda y la crítica pública (Luhmann, 2005: 275).

Sin embargo, *no puede hablarse de clausura operativa del arte sino hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX*, cuando es cada vez más notorio que algunos sistemas se diferencian y ya no pueden cumplir la función del otro. Ya no hay criterios sistémicos con validez general que apliquen para un sistema y todos los demás en cada caso. El arte se vuelve universal porque puede hablar de cualquier cosa, pero no de cualquier modo. Tiene que atenerse a criterios específicos

de diferenciación de la comunicación entre artistas, conocedores y diletantes. En ese sentido, el romanticismo *es el primero que se compromete* con la autonomía del arte y su autoconfirmación de criterios (Luhmann, 2005: 278).

Si nos concentramos desde un punto de vista más abstracto en la dinámica de la distinción sistémica autorreferencia/ heterorreferencia y sus formas de relación, identificaremos, de acuerdo con Luhmann, tres lineamientos evolutivos:

i) Arte como símbolo: busca un sentido mayor al de sus propias contexturas. El arte, supeditado a fines religiosos, trataba de hacer accesible lo inaccesible, y traer la presencia de lo no presente (divinidad, perfección) mediante la simbolización de aquello que normalmente sería inobservable, siendo entonces el arte un canal de entrada a ordenes de significación más elevados. No quiere decir que el arte sea lo divino en su plenitud, pero sí un medio privilegiado de conexión y representación de ello (Luhmann, 2005: 282-283). En este nivel, por las supeditaciones religiosas y la finalidad de representar algo fuera de sí, el arte opera en una lógica heterorreferente.

ii) Arte como signo: para el siglo XVI, una vez aflojadas las dependencias a la religión, el arte comienza a referirse al exterior a partir de simbolizaciones objetivas. El arte no deja de ser representativo, pero amplía las situaciones y deja de percibirse como canal de contacto con Dios. Ahora, en cambio, se dirige a un cosmos de esencias del mundo de las situaciones más diversas e incluso cotidianas. Virtudes, cuitas, fortuna e infortunio son representados como situaciones humanas y del mundo esenciales y, por ello, susceptibles de representación artística objetiva. Para finales del siglo XVI, los signos ya no pretenden ser simbolización de otra cosa que de sí mismos, por lo que el arte adquiere una forma de representación más bien alegórica, que rompe el esquema cierto/falso al que el arte ya no está supeditado (ahora será otro sistema el que se encargará de ese código: la ciencia).

iii) Arte como combinación de formas: Como compensación de su pérdida de conexión con la verdad, el arte demanda habilidad, entonces cada que se quiera hablar de la autorreferencia del arte deberá ser legitimándose mediante la puesta en práctica de criterios internos (y cuando ya no basta lo bello o la imitación, la reflexión sobre ellos más tarde llevará a la teoría estética). Para la segunda mitad del siglo XVIII, el arte muestra cada vez más la diferencia que lo distingue del mundo, y de esta bifurcación nacen las preguntas por la naturaleza de su relación

y de la discrepancia respecto de la realidad real, preguntándose si es que los signos ya no necesitan ningún significante externo al cual ceñirse, y que su sentido dependa sólo de su propia autorreferencia.

Entonces, la selección de formas del arte ya no se justificará apelando a la heterorreferencia (Dios, divinidad, perfección, esencia de las cosas), sino sólo requerirá el hecho de que sus distinciones conciernan a sus propias distinciones. El arte llega en el romanticismo del siglo XIX a un momento de diferenciación que limita las referencias externas como determinantes de la lógica interna. Ahora es posible la autoobservación y el enlace autorreferencia/heterorreferencia como distinción de observación propiamente interna (Luhmann, 2005: 295).

Tenemos, en cuanto arte moderno y clausurado (autónomo) el resultado de un largo proceso de diferenciación: “La autonomía del arte ya se ha impuesto, ya es historia y precisamente historia de la que vive el arte: continuando, o —más característicamente— evitando, revolucionando, creando un nuevo comienzo [...] La sociedad se ha decidido por la diferenciación autónoma de los sistemas” (Luhmann, 2005: 308).

2.3 Evolución del sistema del arte

De acuerdo con Luhmann en *La sociedad de la sociedad* (2007: 443), los análisis evolutivos se han aplicado en la observación de la ciencia y la economía —aunque no en todos los casos se hayan utilizado esquemas de variación/selección/reestabilización. Sin embargo, no se encuentran enfoques de aplicación de la teoría para otros sistemas funcionales, en especial en el caso del arte. Por eso, la aplicación del esquema evolutivo realizado en esta investigación significa un aporte al estudio de los sistemas parciales de la sociedad. En este punto, podemos encontrar una justificación más de esta empresa investigativa.

La evolución de un sistema parcial de la sociedad, como es el caso del arte, presupone la diferenciación funcional de dicho sistema, pues en ella se cristaliza su autonomía y clausura operativa. Esto sólo ocurre en un sistema que ha alcanzado una elevada complejidad propia que sirve a la función evolutiva. Una vez abordado este punto, nos concentraremos en la aplicación de la distinción variación/selección/reestabilización en el caso del arte.

Antes de una evolución sistémica a nivel estructural, ocurre una evolución en cada obra desde su creación. En el caso del arte, el desencadenante de la variación es la observación (selección de distinciones mediante distinciones) de la obra de arte, tanto en su creación como en su contemplación (Luhmann, 2005: 373). La unidad mínima (comunicación), única e intransparente de este sistema es la observación del arte (creación y contemplación del arte mediante formas). Una selección ya opera en cada obra, tanto en su creación como en las decisiones de opinión, aunque aún no se hable de evolución de las estructuras sistémicas.

El ámbito evolutivo estructural del arte surge cuando se logra la forma bello/feo como código inicial ('punto de despegue' del arte) formado internamente y que no requiere referencias externas. Se van formando patrones usuales (recursividad de formas) que dan una base para variar, en cuyo conjunto de éxitos y fracasos va estabilizándose una 'tradicición'. Con ese establecimiento de formas, se pone el arte en relación con el mundo a partir de sí mismo. En su recursividad se reconocen criterios y estructuras (Luhmann, 2007: 373-375).

Para la selección se requiere: 1) aseguramiento autopoietico del ajuste entre sistema y entorno conservada más allá de las variaciones, y 2) reutilización del punto de vista selectivo no azaroso —programas (Luhmann, 2005: 376). En consecuencia, la selección sucede cuando las obras de arte logradas impactan e influyen otras obras de arte, orientando hacia lo nuevo o la divergencia, siendo modelos de imitación, entonces la tendencia estimula múltiples variantes de ese modo.

Como hemos dicho, en la Antigüedad el arte se asociaba a conceptos como proporción, unidad en la diversidad, armonía, conciliándolo con la religión, cuya cosmología garantizaba la estabilidad del arte. Hasta el siglo XVI el sistema problematiza este concepto de belleza, y empieza la discusión por los propios criterios, haciendo uso de su memoria para orientar su propia historia.

Los puntos que se discutían en ese momento eran la pregunta por la belleza, y cómo se relacionaba con lo bueno y lo verdadero. Desde el siglo XVIII se pide más que el solo atenerse a las indicaciones, lo cual podía causar monotonía y falta de interés: se demanda originalidad. En la segunda mitad del siglo el concepto de estilo se historiza, y comienzan a analizarse los contextos de surgimiento y cambios de *estilo*, unidad objetiva y temporal. Ahora el estilo es el precepto de desviarse del estilo (Luhmann, 2005: 382-383).

En ese momento se discute la estabilidad en el sistema, pues el código bello feo ya no es plausible para distinguir la unidad del sistema (es claro que no todo lo que pertenece a su entorno, como la política o la economía, puede considerarse como feo). Los problemas de la reestabilización son aprehendidos en la autodescripción del sistema, con la pregunta de qué se distingue como arte y qué se deja fuera.

La variación, en el contexto de autonomía, se da cuando el arte toma sus referencias internas para utilizar más posibilidades de variación y ampliar los criterios de selección más allá de los criterios de otros sistemas parciales (autonomía). El arte entonces se permite cultivar la imaginación, la intuición y fantasía, y los apoyos en otros criterios externos le restan validez, y una vez en crisis la forma de diferenciación estratificada, el *individuo busca la posibilidad de expresión mucho más individuales* (Luhmann, 2005: 392).

Comienza a remitir a sí mismo el juicio sobre las obras, por lo que la realidad real ya no es la instancia donadora de sentido. Si ya no hay que alcanzar la perfección o la verdad, al menos sí la novedad, con la consecuencia de que esta nueva forma de expresar variación requerirá re-especificar los criterios de selección: el arte, para sobrepasarse a sí mismo, no debe caer en lo arbitrario (Luhmann, 2005: 393).

Para afrontar el problema de los criterios primero se presentó el concepto de gusto y de buen juicio estético, pero por ser demasiado subjetivo e incuestionable, surge en Francia a principios del siglo XVIII el concepto de 'clásico', como modelo atemporal al cual se puede volver, y desde el cual el gusto o juicio puede ser válido si se anticipa a este modelo más allá de la obra particular. Después de esto, el *gout* sólo expresará las preferencias individuales, ligadas a algunas características (más no todas) de la estratificación (Luhmann, 2005: 394).

Algo de suma relevancia en la autonomía del arte y que se vincula con nuestra investigación es la adquisición evolutiva del estilo. La memoria construye y reconstruye la evolución del sistema en forma de temas y distinciones que se ordenan bajo palabras como estilos, *manieras*, en donde se reconocen los cambios del arte. Para el siglo XVIII, se le ha otorgado relevancia decisiva a la reflexión del estilo enfatizando en su dimensión histórica y evolutiva. También adquiere cada vez mayor relevancia la reflexión sobre los criterios del arte llevada a cabo por la disciplina estética.

Estos desarrollos confirman la autonomía evolutiva del arte, y se afirma la posibilidad de estabilidad del sistema a pesar del cambio. El resultado último es el reconocimiento de una diversidad de formas que en retrospectiva no se limitan a la naturaleza, divinidad ni perfección, y en la actualidad ni siquiera como progreso (Luhmann, 2005: 395).

Como fenómeno moderno, el estilo retroalimenta la producción del arte, permitiendo que la variación no se motive sólo por la producción en sí, sino por su puesta en referencia con las estructuras que trascienden las obras particulares que pueden ser copiadas o rechazadas (pero ya no obliteradas). Entonces, el estilo, como condensación de formas propias y acontecimientos del arte que hay que tomar en cuenta, legitima la conducta conforme o desviada. La producción debe reconocer la *maniera* que siguen (o no).

A finales del XIX, ya en el ámbito histórico que concierne directamente a la investigación, las agrupaciones artísticas adquieren relevancia artísticas, pues son apoyos a la libertad de decisión artística, pero evitando al mismo tiempo que esta parezca idiosincrática (Luhmann, 2005: 279). La historia moderna confirma, a partir de la historización del estilo, una tendencia hacia la ampliación y disolución de referencias, y un amplio margen para elegir estilos. Entonces el estilo se vuelve un señalamiento y límite que estimula a ir más allá de él (Luhmann, 2005: 378), y así va resolviendo y propiciando problemas en la autodeterminación de orden del sistema. Mediante el estilo, el arte posee los criterios y la estabilidad para procesar variaciones: un arte moderno que siempre salta límites y rompe con ellos.

Ahora bien, tal como hemos indicado, la diferenciación de un sistema parcial puede reconocerse por la limitación de las relevancias del entorno en la configuración autónoma del sistema. Unas relaciones cobran relevancia y otras se pierden en el transcurso de la evolución sistémica. En el contexto de esta investigación, argumentaremos que una relación relevante para el sistema en el siglo XX fue entablada con *desarrollos semánticos*. Esta idea es la que aportamos a la observación del proceso evolutivo del arte moderno.

CAPÍTULO III

SEMÁNTICA/ESTRUCTURA

Hasta ahora hemos desarrollado algunas distinciones directrices fundamentales: atonalidad, estilo, autoorganización y evolución. Estas distinciones ayudaron a construir, desarrollar y ulteriormente presentar el problema que articula este proyecto. En otras palabras, esas distinciones se formularon para aclarar el *qué* de esta investigación. Las distinciones que a continuación presentaré (operación/descripción, semántica/estructura, semántica del individuo), por otro lado, servirán para transitar hacia el *cómo*, es decir, servirán al proceso analítico-explicativo del problema ya esbozado. Con esto aclaramos que no se olvidan, anulan ni obliteran las distinciones anteriores, sino que se conservan como presupuestos para desplegar ahora las bases que nos permitan explicarlas.

3.1 Operación y descripción

Considerando la existencia de medios de difusión de la comunicación, Luhmann se pregunta si la comunicación por ellos segregada puede dar lugar a una ‘evolución de las ideas’, esto es, a una evolución autónoma de la semántica transmisible (fijada por escrito) y variable no independiente (Luhmann, 2007: 424).

La distinción fundamental para abordar el problema de la semántica transmisible y su evolución abrevia de la propuesta conceptual de Reinhart Koselleck, quien distingue la ‘realidad histórica’ de la ‘historia conceptual’ con la cual aquella se describe. La realidad en sus hechos y en las interrelaciones entre ellos da ocasión para la formulación de conceptos. Por su parte, los conceptos no son la realidad histórica, sino una forma de describirla: realidad y concepto se corresponden, mas no equivalen. Para Koselleck, las condiciones históricas (estructurales) producen conceptos (Koselleck, 1993: 207-208).

Contemplando estos aportes elaborados por la historia conceptual, Luhmann propone, desde una cibernética de segundo orden, separar la evolución de las ideas de las condiciones estructurales que la hacen posible. En el marco de una teoría sistémica, esta propuesta se fundamenta en la distinción operación/observación.

Dicha distinción establece, entre los dos lados que la constituyen, una relación circular y paradójica de base: Las observaciones son operaciones (acontecimientos que ocurren de manera fáctica) que en un principio no pueden observarse ellas mismas. Son operaciones que conservan y confirman sentido y reproducen al sistema, pero no pueden observarse directamente a sí mismas. En ese sentido, las observaciones “son ciegas para su propio operar” (Luhmann, 2007: 425). Su observación, y lo que permite saber algo de ella, sólo puede ser realizada por una operación de observación posterior (requiere tiempo), la cual, de igual modo, tampoco podrá observarse a sí misma —reproduciendo así la paradoja de base.

Esta distinción paradójica es reproducida por los sistemas sociales. La comunicación es una operación fáctica que, al mismo tiempo, sólo es posible como observación (es la distinción información/dar a conocer).

La consecuencia de esta relación circular es la creación divergente de dos tipos de estructuras con funciones distintas: 1) se crean estructuras a nivel operativo, cuando tienen lugar operaciones empíricas de observación que enriquecen la complejidad del sistema y orientan su forma específica de diferenciación; 2) se crean estructuras a nivel descriptivo, es decir, estructuras que dirigen la observación y describen dichos resultados morfogénicos cuando proveen de distinciones a las descripciones. En otros términos, Luhmann distingue entre la evolución estructural de la diferenciación (rastreada por los quiebres estructurales en la forma de diferenciación), y su descripción (Luhmann, 2007: 426).

Para poder consolidar esta diferenciación de estructuras, se requieren ciertas condiciones lógicamente previas, esto es, ciertas funciones estructurales especializadas que posibiliten la evolución autónoma de las ideas: se requiere capacidad de memoria, posibilitada por la escritura e imprenta (medios de difusión), que aportan formas estables de sentido sobre las cuales después se podrá variar. Una vez satisfechas estas condiciones, la variación se da mediante la adaptación de sentido a los contextos de empleo y mediante el olvido selectivo (no todo puede recordarse) (Luhmann, 2007: 427). Estos recursos permiten conservar la tradición y, a través de ello, la comparación y la divergencia (variación).

Entonces, hablando de evolución semántica, la *variación* requiere de la comunicación transmisible por escrito que, dada su estabilidad, posibilita ampliamente la crítica, la comparación y la divergencia. La *selección* depende de criterios de plausibilidad y evidencia. Y

¿qué son los criterios de evidencia? Son ‘esquemas usuales’ o *scripts* vinculados con las formas de diferenciación vigentes, que especifican el sentido generalizado y evidente en una situación dada. Son las descripciones evidentes de ‘algo’ en calidad de ‘algo’, en cuanto sentido inmediato que no requiere de mayor fundamento y, gracias a eso, limita el marco de posibilidades para segregar extravagancias y ‘sinsentidos’ (falta de coherencia en los términos) (Luhmann, 2007).

Por otro lado, de acuerdo con Luhmann, en el caso de la evolución semántica la selección es dependiente del entorno. Esto significa que la evolución de las ideas requiere de condiciones más allá de ellas mismas para proseguir su evolución. Requiere de “índices de realidad” (Luhmann, 2007: 434), que se obtienen cuando las ideas observan a la sociedad en su contexto operativo.

Que la ‘plausibilidad semántica’ sea dependiente, significa que requiere ‘ajustarse’ a la situación y lo que en ella se da por hecho (ajustarse a tal ‘índice de realidad’), y esto equivale, en última instancia, a las operaciones reales en un contexto de diferenciación determinado. Podría decirse que dicho contexto operativo (el contexto estructural-operativo caracterizado por las formas de diferenciación vigentes) es el criterio que enmarca lo coherente y segrega las extravagancias en el ámbito semántico (Luhmann, 2007: 433-434). Es este el gran presupuesto conceptual que guía la distinción estructura/semántica, presente en gran parte de la producción teórica de Luhmann.

La evolución de las ideas conduce a semánticas históricas solamente porque su plausibilidad es *dependiente* de situaciones contextualizantes equivalentes a las estructuras de diferenciación, (Luhmann, 2007: 433-434). No es plausible, entonces, encontrar fases o épocas de las ideas, entendidas como secuencia dirigida sólo por su propio desarrollo independiente, sin consideración de las bases operativas que las habilitan. La evolución de las ideas no puede producir una secuencia independiente de tipologías porque se encuentra siempre ajustada a un contexto operativo de diferenciación a partir de la cual se coordina (Luhmann, 2007: 437).

A pesar de que las ideas no tienen desarrollos independientes, pueden generar desarrollos autónomos. La estructura operativa no es un determinante ‘rígido’ ni causal, sino una condición de posibilidad que opera como marco de plausibilidad que limita la formación

semántica, sin por ello anular su autonomía.³⁷ No se descarta el hecho de que las ideas sean anticipativas y sirvan como *preadaptative advances*,³⁸ potenciando su capacidad innovadora desde la lógica de sus propias determinaciones, al grado de poder influir también en los desarrollos estructurales. Profundizaremos en dicha facultad *anticipativa* de la semántica en el siguiente apartado.

3.2 Semántica y estructura

1. Para explicar las condiciones de posibilidad de la evolución estructural en el sistema arte, proponemos partir de la distinción semántica/estructura. Con esto, exploramos el *problema* de las distintas relaciones y acoplamientos entre la evolución de la estructura social y de la semántica social. La distinción semántica/estructura parte de la distinción operación/observación, y presupone que la sociedad operante de facto es capaz de autoobservarse y generar distintas semánticas para describir sus propias estructuras operativas a partir de sí misma y en cada uno de sus sistemas parciales (Luhmann, 1998: 95). Esta posibilidad incluye al arte, subsistema de la sociedad igualmente facultado para realizar, sobre la base de desarrollos semánticos sujetos a evolución, descripciones sobre la sociedad y sobre sí mismo.

A continuación, presentaré las ideas que me impelen a considerar la distinción semántica/estructura como principio explicativo. Primero, de acuerdo con el historiador Peter Gay, es posible identificar, pese a la gran heterogeneidad de propuestas, métodos y principios estéticos, lo que denomina la ‘unidad en la diversidad’ del ‘fenómeno artístico’ de finales del siglo XIX y principios del XX. Esta unidad se encuentra en lo que define como el ‘estilo moderno’, caracterizado por la constante y reiterativa búsqueda de “un nuevo modo de entender la sociedad y el papel del artista, un nuevo modo de valorar las obras culturales y sus artífices. En suma [...] un clima de pensamiento, sentimiento y opinión” (Gay, 2007: 25).

³⁷ Luhmann, incluso, llega a reconocer que algunas semánticas, como las del individuo y el amor, pueden tener desarrollos propios, y que hay ocasiones en que ciertas semánticas no se corresponden y van más allá de las estructuras operativas (Luhmann, 1995).

³⁸ Desarrollos sistémicos que al principio sirven para ciertas funciones y luego pueden llegar a ocupar otras no previstas, a las que se puede retornar en la diferenciación del sistema como si estas hubieran existido en él desde siempre (Luhmann, 2005: 358).

Esta idea se corresponde íntimamente con otra bastante similar, instalada por Eric Hobsbawm, según la cual las pretensiones de lo que él llama ‘vanguardia’ se resumen en el intento de buscar nuevas formas de describir la actualidad de su mundo, caracterizado por una serie de transformaciones radicales en distintos ámbitos sociales. De acuerdo con el historiador, cambios de tales magnitudes hicieron que los criterios artísticos con los que otrora se observaba la realidad terminaran por ser insuficientes, pues las formas con las que se realizaban tales descripciones se anclaban en los fundamentos estéticos y técnicos de un mundo patentemente caduco. Esto encaminó el arte del siglo XX hacia la proclama de que “el modo de mirar el mundo y de aprehenderlo mentalmente, ha experimentado una profunda revolución” (Hobsbawm, 2013: 231).

En suma, sabemos que uno de los posicionamientos fundamentales en el arte fue que “las relaciones entre el arte y la sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran inadecuadas y que debían hallarse otras nuevas” (Hobsbawm, 2013: 231).

Desde nuestra perspectiva, las tesis referentes al cambio en ‘el modo de mirar y aprehender el mundo’ que describe Hobsbawm, y al cambio en ‘el nuevo modo de entender la sociedad y el papel del artista’ presentada por Gay, pueden vincularse con la idea de cambio semántico, el cual, al mismo tiempo, está siempre en relación con la evolución estructural.

Pero con esto no conseguimos sino una idea harto vaga y general, aunque posiblemente fructífera a futuro: se constata que ciertas discontinuidades estructurales y semánticas en el sistema social de la sociedad de alguna manera irritaron al sistema del arte y propiciaron su evolución.

Si efectivamente hubo una variación en la relación estructura/semántica que ejerció alguna influencia en la estabilización de la atonalidad, sólo podremos aclararlo preguntándonos primero por los pormenores de la relación semántica/estructura, y después por cuáles han sido las variaciones estructurales y semánticas que han tenido consecuencias en la evolución del estilo en el arte.

2. Para profundizar en las relaciones entre semántica y estructura, retomaré las reflexiones de Rudolf Stichweh (2016), en donde aborda de manera crítica la relación entre estructura y semántica e intenta aclarar cómo podemos entender su relación.

De acuerdo con el autor, la relevancia de esta distinción radica en que es particularmente fructífera en el terreno de las investigaciones empíricas, utilizada a menudo para observar las interrelaciones entre situaciones aparentemente independientes vinculadas con la historia de las ideas y de la cultura. La novedad que plantea la distinción es intentar responder adecuadamente al problema del cambio cultural e intelectual desde una perspectiva sistémico-evolutiva. Dicha perspectiva instala principalmente dos problemas analíticos:

a) Es conveniente descomponer los factores de cambio cultural en unidades basales arbitrariamente reducidas. La ventaja analítica es que queda abierta la pregunta si los cambios culturales son continuos o presentan grandes rupturas, considerando la posibilidad de observar si los cambios son paulatinos y continuos, o se deben a grandes complejos interconectados, o grandes oleadas rupturistas, de quiebres y discontinuidades. El trasfondo de este argumento es de carácter evolucionista, por lo cual requiere un acercamiento metódico compatible, “que permita tratar, con los mismos instrumentos conceptuales, largas fases de un apenas perceptible cambio cultural, así como también oleadas súbitas de desarrollo” (Stichweh, 2016: 2).

b) Uno de los presupuestos fundamentales de la teoría de sistemas y la cibernética es que tanto la información como las comunicaciones y observaciones son conducidas por distinciones. Esto atañe también a la semántica, pues en muchos casos engendra contra-conceptos asimétricos, como muestra Koselleck (1993), o códigos binarios como lo hemos desarrollado con Luhmann.

Si tomamos en serio las implicaciones de estos marcos teóricos de referencia basados en la distinción, entonces debemos preguntarnos cuáles son las distinciones subyacentes al referente que queremos analizar, a saber, la evolución de los sentidos sociales estabilizados. La forma tradicional para abordar el problema se desarrolla en términos de una historia de las ideas, pero, partiendo de que la observación y la comunicación se basan en distinciones ¿cuáles son las distinciones que subyacen al concepto de ‘idea’ en contraposición con el de ‘semántica’, y cuáles sus respectivas ventajas o inconvenientes?

Respecto al primer concepto, la distinción que genera es idea/realidad, que no es sino una contradicción dicotómica inconciliable que obedece al razonamiento dicotómico de una vieja teoría del conocimiento. Respecto al segundo, la distinción de base es semántica/estructura:

una distinción cuyos componentes se encuentran en un rico complejo de tensiones y correlaciones.

Ahora bien, de acuerdo con Stichweh, el concepto tiende a ser conflictivo porque, si bien ofrece grandes oportunidades y ventajas cognoscitivas, también presenta dificultades al intentar esclarecer cuáles son precisamente estas interrelaciones y las direcciones de atribución dadas las cuales podemos ‘rotular’ a un cierto fenómeno con el estatus de semántica o de estructura.

La dupla de conceptos surge intentando responder a la difícil pregunta por la naturaleza de la cultura. Una forma bastante común en el acervo de la sociología es que a la cultura se le contraponen con la estructura social. La distinción semántica/estructura conserva los dos lados de la distinción, es decir, evita caer en el común movimiento analítico de reducir todas las propiedades de la estructura a la cultura o viceversa (Stichweh, 2016: 3).

También es posible encontrar inconsistencias en su definición (Stichweh, 2016; Dockendorff, 2012). Esto se debe principalmente a que, en su larga producción, Luhmann presentó distintas definiciones, no siempre idénticas entre sí. A continuación, señalo las que Stichweh identifica:

1) En la edición que recopila diversas publicaciones de Luhmann, titulada *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, la semántica se define como ‘formas de la sociedad’, en contraposición con acontecimientos de acción y vivencia: la semántica es la puesta a disposición de formas para la vivencia y la acción. 2) En el mismo texto se indica que es *sentido altamente generalizado y relativamente independiente de la situación que se encuentra disponible*. Ya sabemos que el sentido es universal como médium de los sistemas psíquicos y sociales, por lo que toda vivencia, acción y comunicación hace uso de sentido. Tan pronto como este sentido se condensa y generaliza, desprendiéndose del carácter concreto de las situaciones, puede hablarse de semántica; 3) Posteriormente, en *Sistemas sociales* de 1984, Luhmann la define como provisión de temas posibles para la comunicación, estrechamente vinculadas con la comunicación textual; 4) Una última versión, que dominó la postrera parte de la producción de Luhmann, consiste en entender la semántica como la provisión de distinciones que dirigen la auto-observación y auto-descripción de la sociedad (Stichweh, 2016: 3-4).

Desde nuestro punto de vista, y tal como lo desarrollamos en el primer apartado de este capítulo mediante la distinción estructuras operativas/estructuras descriptivas, la forma más

plausible de retomar e incorporar el concepto de semántica es aquella que Luhmann afianzó en la última parte de su producción, es decir, aquella que, conservando el hecho de ser una condensación de sentido altamente generalizado e independiente de las situaciones particulares en que pueda implementarse, provee a la misma sociedad, y *también al sistema psíquico*, de distinciones para su autoobservación y su autodescripción.

Una vez profundizado en el concepto de semántica, falta aún delimitar el rol de la estructura social. En los distintos análisis de semánticas históricas realizados por Luhmann está presente la idea de que una determinada semántica social está correlacionada con las formas de estructuración social, es decir, con las formas predominantes de diferenciación —segmentaria, centro/periferia, estratificación y diferenciación funcional. A esto se debe el argumento de que, en la evolución social, en el paso de una forma de diferenciación a otra, las semánticas disponibles también son sujetas a un cambio correspondiente. Así, las formas de diferenciación “parecen personificar una realidad estructural dura que puede ser pensada como independiente a la semántica y ser puesta precisamente por eso en una relación de correspondencia con desarrollos semánticos” (Stichweh, 2016: 5).

Sin embargo, aun aceptando esto como válido, si dejamos de concentrarnos exclusivamente en las grandes y altamente improbables variaciones estructurales del sistema global, en donde una forma de diferenciación se vuelve preponderante, y contemplamos el problema general de las estructuras sociales (incluyendo las de sistemas parciales), la diferencia entre estructura y semántica se diversifica.

Para entenderlo, debemos recordar que para la teoría de sistemas las estructuras son formadas por expectativas, ya sean estas de tipo normativo o cognitivo y, siendo el caso de un sistema social, las expectativas son además estructuras comunicativas. En consecuencia, las estructuras no serían sino sentido altamente generalizado (Stichweh, 2016: 5). Pero si ya hemos dicho que la semántica también consta de sentido altamente generalizado, y genera expectativas, ¿cuál es la diferencia entre estos dos conceptos? Podemos responder a la cuestión si no solamente decimos que las estructuras son conformadas por expectativas sino, además, precisamos cómo se generan estas expectativas: una estructura no es sino la limitación de posibilidades de enlace entre operaciones (comunicaciones) (Luhmann, 2007). En la medida en que se acotan posibilidades de enlace, se definen las expectativas de lo que a una comunicación puede seguirle.

En conclusión, sostengo que, pese a las similitudes en ciertos aspectos de la definición conceptual, existen importantes y claras diferencias que permiten conservar una distinción entre conceptos, y evitar la confusión y la imagen de aparente solapamiento terminológico:

1) la función de la semántica es orientar a la sociedad en la descripción de sus estructuras posibles, mientras que la de la estructura es limitar las posibilidades de selección de relaciones en el sistema, y así determinar cada estado histórico actual desde el cual deberá partir cada comunicación para efectuar ulteriores enlaces.

2) En una síntesis ofrecida por Stichweh, lo que distingue a la semántica de las estructuras sociales “es que el sentido, que está generalizado en semánticas y que abarca posibles expectativas en diversas situaciones específicas, opera allí de un modo relativamente inespecífico en cuanto a la distinción entre expectativas cognitivas y normativas” (Stichweh, 2016: 12). La determinación de si una estructura es cognitiva o normativa se efectúa en sus procesos de formación, proceso que no le compete a la semántica, pues en ningún caso es capaz de definir si las estructuras del sistema habrán de estabilizarse como normativas o cognitivas.

3) Fundamentalmente, debemos recordar la distinción arriba presentada entre estructuras de operación y estructuras de descripción, que, en cuanto observaciones, son de primer y segundo orden respectivamente. Aunque hablando tanto de semántica como de estructura se trata de comunicaciones, es decir, operaciones concretas que realizan distinciones (observaciones), la diferencia es que la semántica es una observación de segundo orden, esto es, observa al observador (a las observaciones de operaciones estructurales, que son de primer orden) (Luhmann, 2007). No es como si la semántica fuera una cosa o ente en el mundo, muy distinto a la cosa o ente-estructura. Se trata del despliegue paradójico de la relación circular operación/observación.

Ahora bien, ¿esto implica que la semántica es ‘producto’ o una variable dependiente de la estructura? En la medida en que cada semántica se conforma de observaciones de segundo orden, siempre requerirán como presupuesto operativo una observación de primer orden (estructuras operativas) para tomarla como punto de referencia de su propia observación. Sin

embargo, esto no quiere decir que las estructuras pueden determinar causalmente la forma en que habrán de describirse, sino sólo que otorgan la ocasión para ser descritas.³⁹

Una vez resuelto el problema del aparente solapamiento de conceptos, surge el problema de la ‘correlación’ o ‘correspondencia’ entre estructura y semántica que es presentada de ese modo por Luhmann en sus distintos análisis de semánticas históricas. No obstante, de acuerdo con Stichweh, una correlación sólo puede darse cuando los factores en cuestión no están vinculados de suyo por lazos mutuos. Vemos que ese no puede ser el caso de semántica y estructura, pues al ser las dos productos comunicativos y generalizaciones y condensaciones de sentido, efectivamente poseen “lazos primordiales unilaterales o mutuos y por esta razón se debería renunciar a hablar de correlación para el caso aquí discutido de la relación entre estructura social y semántica” (Stichweh, 2016: 5).

Si queremos afirmar que existen correlaciones, entonces deberá aceptarse que las estructuras están libres de sentido y distinciones, lo cual es una idea totalmente en contra de la teoría de sistemas que considera el sentido como modo de operación de los sistemas psíquicos y sociales, y para una teoría que ubica la comunicación como unidad de lo social. La alternativa, entonces, está en adoptar conceptos para abordar la relación entre semántica y estructura más allá de la correlación o correspondencia que resultan no ser convincentes. Descartamos una distinción ‘fuerte’ de semántica y estructura, reconociendo que ambas son condensaciones de sentido altamente generalizado, pero afirmamos que cumplen funciones distintas (una es orientadora de autodescripciones de la sociedad y la otra condensa expectativas normativas o cognitivas al nivel de la observación de primer orden) y en cuanto tal pueden relacionarse de diversas maneras. Por tanto, para hablar de dichas relaciones, utilizaremos los conceptos de diferenciación y acoplamiento.

Respecto al concepto de diferenciación, que denomina la generación de nuevas distinciones sistema/entorno dentro de una distinción sistema/entorno, diremos que no solamente las estructuras se diferencian, sino también las semánticas. Esto se observa en la emancipación de los procesos de producción de semánticas, “despegándolos de referencias y expectativas de

³⁹ Aunado a ello, si recordamos las características de toda observación desde el constructivismo operativo, pese a que una observación de segundo orden parta de una de primer orden como punto de referencia, debido al carácter clausurado de cada observación, el observador nunca puede tener contacto con el entorno. Sus observaciones hablan solo de sí mismo, y de la coherencia interna de las observaciones propias con las observaciones propias, nunca de realidad ‘externa’ alguna (Luhmann, 1999).

resultados sociales” (Stichweh, 2016: 6). De ese modo, las semánticas pueden tener desarrollos propios y autónomos, si bien no independientes, de las estructuras. Un ejemplo de esto es lo que Stichweh define como discurso: “[...] un sistema de producción emancipada de semántica que circula en sí mismo, pero que no puede darse fin a sí mismo, y que depende más bien de puntos de apoyos externos que conectan con el discurso o le retiran sus condiciones” (Stichweh, 2016: 6).

Ahora bien, ¿cómo explicar las relaciones con los ‘puntos de apoyo externos’? A este respecto viene el concepto sistémico de *acoplamiento estructural*, que aclara la manera en que un sistema operativamente clausurado (que no tiene contacto con el entorno y cuenta sólo con su propio referir) configura relaciones con su entorno y con los sistemas en él (Luhmann, 2007: 72).

Los acoplamientos son siempre selectivos internamente. Es decir, el sistema clausurado permite solamente los acoplamientos que pueden ser estables, esto es, que son compatibles con los desarrollos estructurales de cada sistema. Queda eliminada toda posibilidad de ‘determinación causal’ del entorno sobre el sistema, por lo cual en ningún momento podremos decir que la política, la economía o los medios de comunicación determinan al arte. Más bien, cada acoplamiento supone un proceso selectivo autónomo,⁴⁰ “incluyen algo a condición de que excluyan otra cosa; atan y acrecientan determinadas causalidades que actúan sobre el sistema acoplado; lo irrita y de esa manera lo estimula a que se autodetermine” (Luhmann, 2007: 74).

Uno de los acoplamientos más relevantes para la comunicación es el que esta entabla con el sistema de conciencia, de la cual adquiere la prestación fundamental de la percepción sin la cual la comunicación no podría operar: “Sin conciencia la comunicación es imposible. La comunicación está referida en cada operación de manera total a la conciencia tan solo por el hecho de que únicamente la conciencia (y no la comunicación) cuenta con percepción sensorial; y sin las presiones de dicha percepción no serían posibles ni la comunicación oral ni la escrita” (Luhmann, 2007: 75). Este hecho es principalmente evidente en el arte, cuyas obras (comunicaciones) se basan en la posibilidad de ser percibidas. Sin embargo, conciencia y comunicación siguen siendo modos de operación heterogéneos cuyas operaciones no están enlazadas recursivamente (a modo de pensamiento-habla-pensamiento-habla). El que la

⁴⁰ No obstante, debe aclararse la adaptación al entorno como condición de posibilidad de toda operación sistémica, sin lo cual el sistema no podría existir. El entorno “no determina lo que sucede en el sistema, pero debe estar presupuesto, ya que de otra manera la autopoiesis se detendría y el sistema dejaría de existir” (Luhmann, 2007: 73).

conciencia sea un presupuesto proporcionado por los acoplamientos no indica un traslape de operaciones diversas.

El acoplamiento conciencia/comunicación se observa desde la distinción sistema/entorno, que, en el caso de los sistemas sociales, establece la operación de comunicación para distinguir lo social de otros modos de operación (conciencia, vida, materia). Por otro lado, también dentro del sistema sociedad se establecen acoplamientos entre cada sistema parcial, cada uno de los cuales posee entornos distintos.

¿Cómo es posible que la sociedad moderna diferenciada por el primado de la función no se reduzca a un cúmulo de sistemas clausurados y autónomos aislados?

El concepto de acoplamiento estructural contribuye a este aspecto en tanto aclara la posibilidad de relaciones internas de la sociedad moderna en un contexto de diferenciación funcional. La Teoría General de los Sistemas Sociales sustituye la distinción diferenciación/integración de la sociología clásica hasta Parsons (desde la solidaridad orgánica hasta la idea del consenso normativo) por la distinción autopoiesis/acoplamiento estructural: “De facto, todos los sistemas funcionales se mantienen en la sociedad unidos entre sí mediante acoplamientos estructurales. Entonces, este concepto no sólo puede aplicarse a las relaciones externas de la sociedad, sino también a las internas” (Luhmann, 2007: 617).

Dadas las múltiples posibilidades de relaciones de acoplamiento garantizadas por la diferenciación funcional de la sociedad moderna, no existen liderazgos de algunos ámbitos sistémicos por sobre otros (Luhmann, 2007: 618). Los acoplamientos no generan determinaciones desde fuera, sino canales de influencia e interacción mediante irritaciones (perturbaciones); e incluso en esto, “siempre se trata de una construcción propia del sistema, de una autoirritación —naturalmente que posterior a influjos provenientes del entorno” (Luhmann, 2007: 87). Así, sin olvidar que pueden ser gatilladas por el entorno, cada irritación es resultado de la confrontación interna de elementos posibilitada por estructuras propias. Por eso, al hablar de irritación, nos referimos a las reacciones del lado interno del acoplamiento, al sistema irritado.

En el caso de la relación entre ámbitos semánticos y ámbitos de estructuras funcionalmente diferenciadas, el concepto de acoplamiento estructural sirve “para dar cuenta de las relaciones exteriores y las influencias causales de un sistema semántico” (Stichweh, 2016: 6). No nos

comprometemos con la idea de ‘sistema semántico’ de Stichweh. Afirmamos solamente que las semánticas contraen en su evolución diversas relaciones de acoplamiento con sistemas sociales, “irritándolos con su semántica y recibiendo perturbaciones en su autorreproducción” (Stichweh, 2016: 6).⁴¹ Identificando estas relaciones variables y diferenciadas entre desarrollos semánticos y estructurales, es que puede decirse que la distinción es una variable histórica, que se manifiesta concretamente dependiendo de los distintos procesos evolutivos de diferenciación y acoplamientos estructurales.

Teniendo en cuenta estos conceptos como base de los posibles acoplamientos entre estructura y semántica, me interesa poner ahora el énfasis en un tipo de relación particular: el carácter adelantado o *anticipativo* de la semántica respecto a la estructura. Esta idea de Luhmann ha sido introducida con el concepto *preadaptative advances*, con el cual “se designan invenciones —en nuestro caso invenciones semánticas— que, si bien en un principio se ajustan provisoriamente a un sistema social, no obstante sobreviven, pero sólo a posterior adquieren una función social, la cual no estaba prevista cuando la invención (semántica) hizo su aparición” (Stichweh, 2016: 7).

En otros términos, es plausible afirmar que las ‘invenciones’ semánticas pueden acoplarse a los sistemas de modo que posibilitan posteriores procesos de formación de funciones dentro de estos, a pesar de que la semántica no se haya generado con este propósito. La idea primordial de fondo es que *la semántica gatilla procesos evolutivos en los sistemas sociales, irritándolo para que estos creen internamente estructuras.*

... la semántica es sustancialmente responsable de la formación de estructuras en un sistema social. Las expectativas que forman estructuras no cristalizan accidentalmente en los entramados comunicacionales de un sistema, para luego sistematizarse en semánticas; ellas se derivan más bien, como si se tratase de instrucciones, de una semántica (Stichweh, 2016: 7).

3. La idea que acabamos de esbozar se resume en que las semánticas pueden acoplarse a los sistemas y así gatillar procesos evolutivos en sus estructuras. En nuestro caso, la estructura de referencia es el estilo, un equivalente funcional de un programa condicional en el sistema del

⁴¹ La idea de que una semántica irrita a un sistema y al mismo tiempo esto puede generar perturbaciones internas en la semántica es una propuesta interesante que no debemos perder de vista para la argumentación posterior, específicamente en las posibles influencias de la semántica en el sistema del arte, y de la ulterior influencia del sistema del arte en desarrollos semánticos.

arte. La pregunta ahora es, ¿cuál ha sido aquella semántica que ha irritado de tal modo al sistema del arte? En este caso, daré argumentos a favor de que la semántica pertinente a analizar es la semántica moderna de la individualidad.

Una de las ideas más recurrentes de los análisis del arte de finales del siglo XIX y principios del XX es la constante referencia al problema de la búsqueda de la individualidad y originalidad de cada artista y de cada obra de arte creada por él. De acuerdo con Peter Gay, los dos atributos característicos de lo que antes ya hemos definido como el ‘estilo moderno’⁴² son la ‘herejía’ y la ‘autocrítica’.

La ‘herejía’ es definida como la tendencia a infringir cánones academicistas, impulsada por la idea de ‘lo revolucionario’ y el mero acto de insubordinación contra las autoridades institucionales de arte, todo ello en favor de la soberanía individual: “el arquitecto moderno que elimina de su diseño el ornato, el compositor moderno que deliberadamente infringe las reglas tradicionales de la armonía y el contrapunto; el pintor moderno que exhibe un rápido bosquejo como una obra acabada” (Gay, 2007: 26).

El ejercicio de ‘autocrítica’, por otra parte, es la permanente exploración del ‘yo’, la indagación e introspección del sujeto, el ahondar las posibilidades del arte que lograran expresar, mediante el lenguaje, la música o recursos visuales, los pensamientos y sentimientos profundos del artista:

Los dramaturgos pusieron en escena los más sutiles conflictos psicológicos. Los pintores volvieron la espalda al que fuera vehículo privilegiado del arte, la naturaleza, para buscar la naturaleza en sí mismos. La música con su atuendo moderno se volvió más introspectiva, y menos reconfortante de forma inmediata, para los oyentes comunes (Gay, 2007: 27).

Teniendo estas dos características en cuenta, parece razonable que Peter Gay proponga como lema del artista moderno modernos la famosa impronta *make it new*, ideada por Ezra Pound un poco antes de la Gran Guerra. De lo que se trata es de presentar la absoluta innovación, “la convicción de que aquello que no se ha probado es notablemente superior a lo familiar, lo raro a lo ordinario, lo experimental a la rutina” (Gay, 2007: 24). Y el fundamento de esa innovación, que la habilita y hace posible su realidad, es la *autonomía artística absoluta* y el anhelo

⁴² El término, más bien esquemático, pertenece al autor, y no nos apropiamos de él *como concepto directriz* de nuestros análisis.

de que toda orientación artística proceda únicamente del ‘interior’ como ejercicio de *soberanía personal*.

Lo que hallamos entonces es la expectativa generalizada de que el arte sea capaz de documentar y expresar noticias subjetivas; encontramos la expectativa de que la primera y más relevante de todas las cualidades que puedan ser denominadas como expresamente ‘vanguardistas’ o ‘modernas’ (en el caso particular de la música, lo que he llamado ‘atonalidad’) era la declaración explícita de la *individualidad, autonomía y unicidad* del artista, “su percepción de sí mismos como individualistas, como artistas dotados de un ideal nuevo y muy personal” (Gay, 2007: 91).

Con esto, justificamos la pertinencia de la selección, para nuestro análisis, de una de las semánticas estudiadas por Luhmann: la semántica de la individualidad, una adquisición moderna que prolonga la idea del sujeto autónomo y reflexivo de la ilustración, y que, de acuerdo con nuestra tesis, ha logrado acoplarse y orientar el desarrollo evolutivo de las estructuras de organización del arte (estilos).

4. Una vez en posesión de las anteriores bases conceptuales, me atenderé a sintetizar las vías propiamente explicativas de investigación. Habíamos comenzado esta tesis preguntándonos por las *condiciones de posibilidad del proceso evolutivo de la estructura/estilo*. Ahora bien, para ofrecer una explicación de dichas condiciones, sostengo las siguientes hipótesis, a las cuales mi argumentación tratará de dar puntos a favor:

a) Aquél ‘proceso evolutivo’ del estilo fue un cambio estructural gatillado por el acoplamiento estructural entre el sistema del arte y la semántica del individuo. Teniendo esto en consideración, se deduce:

b) Que las condiciones de posibilidad de la evolución de una estructura de un sistema parcial (el estilo en este caso) equivalen, al mismo tiempo, a la evolución en las estructuras del sistema global⁴³ (en el paso evolutivo a una sociedad funcionalmente diferenciada). El argumento es el siguiente: ya que la semántica *moderna* del individuo que después se acoplaría al sistema del arte para gatillar procesos evolutivos interno, fue posibilitada en el contexto de una sociedad que transitó de la diferenciación primordialmente estratificada a funcionalmente diferenciada. Esto

⁴³ En otras palabras: la evolución de la sociedad global como condición de posibilidad de la evolución del sistema parcial. La pregunta es: ¿de qué manera el sistema global incita al sistema parcial a evolucionar?

nos encamina a pensar que el estilo atonal en la música, así como aquellos equivalentes en otros campos disciplinares del arte, son una consecuencia de la evolución de la sociedad moderna, pues ha sido esta forma de estructuración social la que ha asentado las condiciones de posibilidad (semántica moderna del individuo) para que el arte pudiera derivar internamente sus propias estructuras. El arte llamado ‘moderno’ o ‘vanguardista’ no es sino una consecuencia evolutiva de la evolución del sistema social de la sociedad moderna.⁴⁴

Para seguir con el desarrollo argumentativo, en los siguientes apartados delimitaré la semántica moderna del individuo, y luego retomaré los rasgos históricos del arte a principios del siglo XX que demuestran que la semántica del individuo pudo volverse relevante para el sistema del arte de tal modo que este lograra acoplarse a ella para estabilizar estructuras (estilos) que integraran a la individualidad, bajo sus propios términos, como criterio para la formación de estructuras de autoorganización.

3.3 La semántica moderna de la individualidad

Junto a los conceptos de sistema psíquico y persona, la semántica del individuo es una de las categorías que la TGSS posee como alternativa analítica a las formas tradicionales con que cuenta la sociología para describir al individuo y su relación con la sociedad. De acuerdo con el análisis de Dockendorff, lo que comúnmente se ha presentado como el problema del individuo o de la individualidad, está abordado en la teoría de sistemas de dos modos: 1) como concepto teórico que la sociología utiliza para describir: sistema psíquico y forma persona y 2) como semántica histórica: autodescripciones de la sociedad sedimentadas históricamente mediante las cuales se define lo que es ‘el ser humano’ (Dockendorff, 2013: 164). A continuación, esbozaré brevemente los conceptos de sistema psíquico y semántica de la individualidad.

1. Tradicionalmente, la sociología ha considerado al individuo como la unidad cósmica imprescindible que fundamenta los análisis empíricos, la obtención de datos, pero también algunas de las disposiciones teóricas más relevantes en su producción, aún con el reconocimiento de que la sociedad no es igual a la suma de individuos. El individuo se

⁴⁴ Quizá por este hecho se explique la tendencia de diversos historiadores, como Peter Gay o Hobsbawm, de llamar a este periodo del arte como ‘moderno’, una *intuición* que, si bien en la literatura no se ha argumentado del mismo modo que en esta tesis, puede ser acertada. Al contrario de estas tendencias, aquí presentamos una argumentación explícita de en qué sentido el arte moderno adquiere dicha modernidad.

entiende en estos casos como sujeto o como actor, que funciona como unidad básica constitutiva de lo social. En estos casos la sociedad se entiende como interacción o como órdenes *sui generis* devenidos de las ‘relaciones’ entre individuos, fundamentando la sociología entonces en un humanismo cuyos obstáculos epistemológicos ya hemos desarrollado.

La discusión de la dicotomía individuo/sociedad, tan vieja como la disciplina misma, se dio también, de acuerdo con Luhmann, en un contexto más general de discusión ideológica. En el siglo XIX, se disputaba en el terreno político la discusión entre el individualismo liberal economicista y el colectivismo socialista utópico. La sociología no se limitó a ‘tomar partido’ políticamente por uno u otro, sino que formuló internamente la controversia de una forma científica y aparentemente novedosa. Surgió entonces el arsenal teórico de la sociología “plenamente pertrechado en el pensamiento de sus fundadores y que desde entonces está dedicada a la elaboración de sus actas de fundación” (Luhmann, 1995: 54). Es decir, surgió una tradición teórica fuertemente basada en la personificación e individualización de teorías que no han generado una integración disciplinar suficiente y que se han revisado y reelaborado insistentemente —en lugar de dirigir los esfuerzos a la integración teórica disciplinar.

Cada una de las teorías clásicas encontró la forma de regular la relación individuo/sociedad mediante disposiciones teóricas como el condicionamiento o la agregación. Es relevante, sin embargo, enfatizar que ninguna optó por el individuo o la sociedad de manera absoluta, de manera ingenua o reduccionista. No obstante, aún ahora persiste una disputa entre sociología ‘estructural’ o ‘del individuo’, pese al reconocimiento de por lo menos una mutua relación. Las ‘dos sociologías’ existen como resultado de la polémica, no de la reflexión teórica. “Toda teoría sociológica con pretensiones traducirá la ‘oposición’ del individuo y sociedad en una relación de condicionamiento o una relación de agregación, y solamente la manera en que esto suceda puede llegar a producir una disparidad de opiniones fructífera” (Luhmann, 1995: 64).

No podemos presentar aquí todo el fino y juicioso análisis de Luhmann acerca de la relación entre individuo y sociedad en la historia de la sociología, pero sí enfatizar que, después de Parsons, quien en *The Social System* dio una formulación definitiva a los problemas planteados por los clásicos (Durkheim, Weber, Simmel y Mead), no han sucedido contribuciones novedosas o relevantes a esta discusión. A decir de la producción teórica, la sociología actualmente se encuentra en estancamiento.

La TGSS, si bien no exige una sustitución de las formas clásicas de responder a la cuestión, sí instala una alternativa teórica formulada desde las posibilidades otorgadas por presupuestos teóricos ‘venidos desde fuera’ de la sociología: i) la teoría general de sistemas (dentro de la cual la teoría general de sistemas autopoieticos es un tipo particular, y dentro de este la teoría de sistemas sociales); ii) la teoría de la comunicación y iii) la teoría de la evolución

Para la TGSS, el individuo deja de ser la unidad básica de lo social, y pasa a ser un sistema, entre otros, ubicado en su entorno, definido entonces como ‘sistema psíquico’. Empero, no deben olvidarse algunos puntos clave de la relación particular entre estos dos sistemas, o pensar en una relación jerárquica o de mayor relevancia entre sistemas: 1) el sistema psíquico conserva un rol clave como condición de posibilidad de lo social; 2) se reconoce la autonomía del sistema psíquico y se posibilita observar su complejidad como sistema; 3) derivado de 1 y 2, se puede observar satisfactoriamente cuál es su vínculo, relevancia e influencia para el sistema social (Dockendorff, 2013: 160).

Por otro lado, la noción común de individuo está ligada las ideas de unidad o indivisibilidad (en ese sentido, un plato también es un individuo). Es sensato añadir a esta noción una referencia empírica básica: es la unidad corporal-psíquica de cada ser humano, que posee la posibilidad de una muerte propia y única. Empero, este entendimiento común, si bien no es erróneo, tampoco corresponde punto por punto con el concepto de sistema psíquico.⁴⁵ Cada individuo es una unidad empírica, pero posibilitada por el acoplamiento entre un sistema orgánico y un sistema psíquico. En su nivel operativo, uno no es reductible al otro, sino que se conservan como sistemas autopoieticos en su autonomía. Si queremos entender de manera precisa las relaciones sistémicas entre ‘individuo’ y ‘sociedad’, debemos hacerlo en términos de las relaciones entre ‘sistema psíquico’ y ‘sistema social’.

Sobre la base de la clausura operativa y la autorreproducción circular de cada sistema, incluyendo el psíquico, aparece la individualidad y es posible su autonomía. En otras palabras, la autonomía individual no es una condición ontológica que obedece a la naturaleza de todo sujeto, sino una condición operativa de la propia clausura circular y autonomía decisional del

⁴⁵ Cabe resaltar que la necesidad de definir de manera exhaustiva ámbitos de análisis se debe a que la misma sociología no ha dado cuenta adecuadamente al problema del individuo, sino que lo ha presupuesto o lo ha entendido de una manera muy general y ambigua (Luhmann, 1995: 57).

sistema sobre sus propias operaciones, las cuales lo reproducen cuando se enlazan recursivamente:

La individualidad no es otra cosa que la autopoiesis misma, es decir, el cierre circular de la autorregeneración del sistema. Los elementos del sistema participan de la individualidad del sistema desde el momento en que colaboran en la reproducción autopoietica [...] Esto es sabido en el caso de los sistemas sociales para toda comunicación, y en el caso de los sistemas psíquicos para todo acto de conciencia (Luhmann, 1995: 128).

Considerando la autopoiesis de sistema psíquico y social, hay un tipo de relación singular entre ellos: bajo el presupuesto de la *coevolución*, los sistemas psíquicos se incluyen en el sistema social mediante interpenetración; esto es, cuando la complejidad estructural de uno se pone a disposición para que otro construya *autónomamente* su propia complejidad, sin que los sistemas respectivos se traslapen o uno pase a ser parte del otro (Luhmann, 1995: 65-66).

En el caso de los sistemas sociales, estos seleccionan autónomamente lo que les puede servir de la complejidad del sistema psíquico para formar su propia complejidad. A este proceso se le denomina *inclusión*:

la inclusión se manifiesta siempre y cuando un sistema psíquico autopoietico, que opera con base en la conciencia, pone a disposición de la construcción de sistemas sociales la complejidad que le es propia [...] cimienta la posibilidad de que la comunicación se entienda (al menos respecto al sentido intencionado) y que las acciones se imputen” (Luhmann, 1995: 66).

Al igual que sucede con la formación propia de complejidad del sistema social en forma de comunicación, el sistema psíquico construye complejidad propia a partir de la complejidad social (y así se cumple el criterio de la *coevolución*). La psique se encarga de seleccionar y elaborar autónomamente bajo sus propios criterios qué de la complejidad social integrará, qué dejará fuera y cómo eso tendrá consecuencias. Este proceso se resume en la *socialización*, que no es determinación social sobre el individuo ni conformidad normativa sino selección y elaboración propia; más específicamente, hablamos de *autosocialización*. Así, mediante el lenguaje y las representaciones de secuencias de acción conforme a modelos sociales es que la elaboración de complejidad propia del sistema psíquico es posible (Luhmann, 1995: 66-67).

En conclusión, respecto a esta relación teórica, mientras que los conceptos de la sociología clásica se limitaban a describir lo social en el individuo, pero no en ahondar en lo social de la sociedad y la individualidad del individuo, la propuesta de la teoría de sistemas permite identificar la singularidad y autonomía operativa de cada sistema, y, desde allí, preguntarse por sus posibles relaciones. Entonces, el sistema psíquico, por ser entorno del sistema social, pierde poder de determinismo causal, pero gana la posición de prerequisite y condición sin la cual no puede existir un sistema social, puesto que “sin inclusión, ningún sistema social puede materializarse; pero la evolución del sistema de la sociedad regula entonces a su vez la forma en que la inclusión es posible” (Luhmann, 1995: 66).

2. Como ya hemos señalado, las semánticas refieren a generalizaciones de sentido disponibles para la autodescripción y autoobservación de los sistemas sociales. A esto hay que añadir que las semánticas sociales también se encuentran a disposición de los sistemas psíquicos para su autodescripción.

El que la semántica pueda estar a disposición del individuo no es contradictorio si recordamos el concepto de socialización arriba presentado, en el que la sociedad, si bien no determina la conciencia del individuo a modo del ‘idiota cultural’ ni exige la integración de normas sociales en la psique, pone a disposición modelos sociales para que el sistema psíquico, autónomamente, pueda seleccionar el sentido ahí disponible y pueda autodescribirse. El sistema psíquico, “no obstante construir su identidad en el entorno (el área de exclusión) de la sociedad, se orienta por la información disponible sobre sí mismo que se procesa en la sociedad” (Dockendorff, 2012: 410).

Para la TGSS, la semántica de la individualidad refiere entonces a las formas de sentido generalizado en la comunicación, con las que se ha definido al ‘ser humano’ históricamente. La evolución semántica referida al sistema psíquico es la evolución de las distinciones que la sociedad ha puesto a disposición del individuo para su descripción, “sólo con la ayuda de estas formas puede el individuo, inmerso como está en el proceso de su autopoiesis, orientarse entre otras cosas a su propia individualidad” (Luhmann, 1995: 130).

Cada semántica, incluida esta, se encuentra sujeta a la evolución social. Sin embargo, esto no implica que pueda determinar la forma de pensar del sistema psíquico, pues él sigue siendo

autónomo, y esto no es algo que se le facilita o se le quita: es un rasgo de su existencia operativa como sistema autopoietico.

Aquellas ideas que han concebido al ser humano, ya como naturaleza, ya como contingencia, no son sino semánticas sociales. Entendemos entonces los conceptos de la individualidad como semántica social, resultado de la evolución de la comunicación. Esto no quiere decir que sea 'falso' que el individuo sea concebido como naturaleza, como sujeto, "su contenido no es ni más relevante ni más verdadero que la semántica con que se describía al ser humano en épocas anteriores, o de como se lo describirá eventualmente en el futuro" (Dockendorff, 2013: 167).

Si bien la individualidad está excluida del sistema social y se deja a la circularidad y autonomía selectiva del sistema psíquico, empero, el sistema social puede referirse a dicha individualidad mediante semánticas propias. Es decir que las distintas semánticas de la individualidad son condensaciones sociales, pero a la vez, los sistemas psíquicos utilizan las semánticas sociales para construir sus propias identidades, construyen su individualidad en el entorno, pero con información (semánticas de individualidad) puesta a disposición por la sociedad, que seleccionan. En ese sentido, la semántica orienta procesos de individualización.

De acuerdo con Luhmann, las semánticas de la individualidad utilizadas para que el sistema psíquico para que observe su asimetrización respecto a la sociedad, le impelen a considerar el problema de su identidad. Este problema se desarrolla principalmente en dos ámbitos: la individualidad como un desarrollo temporal, y la individual como la diferencia del individuo con el entorno. Digamos, entonces, que el análisis de la semántica específicamente moderna del individuo se operativiza en las dimensiones de *carrera* (desarrollo temporal de la individualidad) y *pretensiones* (diferenciación del individuo respecto a su entorno).

Por ahora, no llevaré a cabo un análisis pormenorizado de estas dos cuestiones. Mas bien, y acorde al objetivo de la investigación, me ceñiré a presentar algunas características de la semántica moderna: primero, un interés por la *biografía* y por la *trayectoria* o carrera individual, en el sentido en el que se impele al sistema psíquico a dar soluciones posibles (antes de que la sociedad las otorgue, y aunque no sean completamente satisfactorias) a problemas de referencia que ha incorporado en su experiencia de sí. En este sentido, la carrera es la forma moderna de generar expectativas sobre una trayectoria normal de vida en un contexto de

diferenciación funcional, es decir, cuando la sociedad deja de proporcionarlas (Luhmann, 1995: 132). Ya no se trata de sortear la imprevisibilidad de la autoconservación, sino de una sucesión de acontecimientos contingentes en donde se combina simultáneamente la selección propia y la heteroselección. La idea de carrera sirve de patrón de temporalización de este hecho (que incorpora carrera laboral, formativa, reputación, criminalidad, salud, etc.).

En cuanto al individualismo de las pretensiones, este guarda *un paralelismo con la individualidad basada en la 'reflexión del sujeto'* sedimentada a partir del siglo XIX en la filosofía trascendental. En la forma de individualización basada en pretensiones, la complejidad de posibilidades de información que la sociedad diferenciada produce, permite al sistema psíquico poder elegir entre una variable oferta de informaciones para definir, a partir de sí mismo y como una búsqueda, su *propia identidad*, como construcción selectiva (contingente), pero *original*, de un proyecto de vida: “el punto de partida y el punto de retorno no es una identidad dada de antemano, sino la pretensión de ser un individuo” (Luhmann, 1995: 143).

3. Retomamos la idea directriz de la TGSS de que en la sociedad moderna opera una semántica específica del individuo, como sentido generalizado que describe al ser humano y que puede ponerse a disposición del sistema psíquico para su autodescripción.

Este es uno de los fenómenos característicos de la sociedad moderna, si bien no el único, ni mucho menos el más relevante o preponderante en la sociedad, como piensan algunas formulaciones sociológicas actuales: “la relación del sistema de la sociedad con el hombre individual es sólo uno, entre otros, de los problemas de ese sistema con origen en su ambiente: es únicamente un problema ecológico entre muchos otros” (Luhmann, 1995: 157).

Sin embargo, es posible preguntarnos por sus posibles interrelaciones y consecuencias sociales. Principalmente, las consecuencias de semántica vienen dadas porque estas inciden en las *exigencias* de la comunicación, y este es el caso de la semántica del individuo.

Los sistemas sociales son sistemas de comunicación. Su formación y sus límites se encuentran por ello fundamental[mente] en las exigencias, es decir, en torno a lo que podemos exigirnos unos a los otros en la comunicación diaria en cuanto a los temas, los periodos de tiempo, la atención y la deferencia, como siempre con dudas, de manera vacilante, negociando [...] es la exigibilidad lo que regula, lo que acaba madurando finalmente como orden social (Luhmann, 1995: 152).

Si la semántica del individualismo moderno puede tener consecuencias en las operaciones del sistema social, esto es porque interfieren en el nivel de las exigencias de la comunicación. Y es esa exigencia comunicativa, principalmente en el sentido de los temas, la que tendremos en mente cuando analicemos la manera en que la semántica del individualismo pudo orientar las comunicaciones artísticas.

En efecto, una vez superada la semántica romántica del individuo, aquella basada en el *sujeto reflexivo*, la forma moderna de concebir al individuo, basada en la biografía, trayectoria, identidad y vida original, influyó en las exigencias de lo que se podía y *debía* comunicar como arte en el siglo XX. En síntesis, el problema de la semántica de la individualidad presentado impele a preguntarnos por “qué tipo de consecuencias tendrá para la sociedad en todos sus sectores, primero, que se individualicen las biografías en torno a las trayectorias de las carreras, y segundo, que baje el nivel de tolerancia de las pretensiones y se individualicen las justificaciones de las pretensiones” (Luhmann, 1995: 150).

4. Operativamente, ¿cómo es posible entonces que la semántica del individuo, y su relevancia para la autodescripción del sistema psíquico, tengan una repercusión en el sistema del arte, en la forma en que se producen variaciones en la comunicación artística? Si quisiéramos responder en una palabra, diríamos: *coevolución*.

Dado el estado actual de la teoría en su aplicación, la alternativa teórica para el problema de la evolución de otros sistemas puede observarse desde las interrelaciones sistémicas llevadas a cabo en términos de coevolución. Hay ciertos casos en que sistemas acoplados no pueden evolucionar independientemente. Luhmann habla de ‘intrincamientos’ entre sistemas clausurados, esto es, cuando un sistema confía en otro (lo presupone y utiliza ciertas prestaciones) para llevar a cabo internamente su propia reproducción autopoietica (Luhmann, 2007: 444). Este es el caso del sistema social en relación con cada uno de sus sistemas parciales, y viceversa, de cada uno de los sistemas parciales en relación con el conjunto de la sociedad global. La evolución de uno no puede ir separada ni independiente de la evolución del otro (*coevolución*).

Ahora bien, hay otra relación de coevolución pertinente entre sistemas que tampoco pueden evolucionar separadamente: el sistema psíquico y el sistema social. Esta relación es relevante para la investigación cuando consideramos, además, la presencia de la semántica del individuo.

Diremos, en pocas palabras, que, si la semántica del individuo puede acoplarse con las estructuras del sistema del arte para gatillar su variación, es gracias al canal intermediario que ofrece la coevolución entre sistemas psíquicos y sociales, puesto que sus dinámicas operativas se requieren recíprocamente para la construcción interna de complejidad de cada sistema respectivo.

Ya que se habla de coevolución, es plausible pensar que un cambio en semántica social puesta a disposición del individuo propiciará que este individuo se describa a sí mismo de diferente modo. Y al mismo tiempo, el que el individuo se describa de distinto modo tendrá ulteriormente repercusiones en el cambio de las exigencias de comunicación. Este fenómeno, según observamos, es el que se presenta de forma explícita en el caso del sistema del arte, en tanto las modernas pretensiones de ser individuo antes mencionadas son exigencias que adquieren un *canal de realización* mediante las obras de arte.

La semántica del individuo que la sociedad diferenciada ha puesto a disposición del sistema psíquico para su autodescripción ha implicado, al mismo tiempo, un cambio en las exigencias comunicativas del arte: en la modernidad de la sociedad moderna se exige una creación artística basada en la originalidad y la univocidad individual que corresponda con la univocidad de cada sistema psíquico. La música atonal satisface comunicativamente estas exigencias.

Estas nuevas expresiones comunicativas artísticas tuvieron una repercusión tal como variaciones del sistema que lograron estabilizarse como estilo, como estructura o, en otros términos, como *expectativas para la comunicación*. Se ha formado un estilo que lo único que requiere es la individualidad de la obra acorde con la individualidad del artista. Este desarrollo corresponde con lo que Luhmann reconoce en la evolución del estilo del arte moderno diferenciado: la instauración de límites que lo único que hacen es dibujar una referencia que deberá ser sobrepasada ulteriormente; una referencia que incita a superarse a sí misma, incluso hasta la disolución de referencias mismas.

5. Las adquisiciones semánticas asociadas (relevancia de la biografía, trayectoria, carrera, identidad propia como selección y pretensión de ser individuos) estimulan la formación de expectativas de la comunicación musical (estilo atonal), las cuales se proponen satisfacer comunicativamente las exigencias que inaugura la semántica de la individualidad. En este punto

presentaré evidencia de este hecho a partir de las formas disponibles de autodescripción del sistema del arte (historia del arte).

¿Cómo operaron las nuevas exigencias hacia la comunicación propiciadas por la semántica del individuo, en el contexto de la ‘vida musical’? La comunicación ahora debe adaptarse a una semántica que describe al artista como ‘genio’ creador, y a la música como un medio de expresión de esa cualidad: ahora la música, de querer ser arte, ‘debe hablar’ por la individualidad del artista.

En ese sentido, lo que entendemos por atonal, a saber, un estilo basado en la generación de alternativas a la tonalidad es, así, un estilo basado fundamentalmente en la expectativa de la composición-*del*-individuo. Sin la semántica moderna del individuo no se habría podido exigir de la comunicación artística el generar algo señero y tan individual como el compositor mismo (tarea para la cual, la tonalidad, con sus exigencias y modelos estandarizados, no podía ofrecer resultados satisfactorios).

La semántica del individuo es entonces una condición *sine qua non* de la estabilización de la atonalidad por el sistema del arte, y en ese sentido argumentamos que puede hablarse de un acoplamiento estructural, con base en el cual, recordando a Stichweh, un desarrollo semántico (semántica moderna de la individualidad) puede gatillar un desarrollo estructural (estabilización de la atonalidad). Esa es nuestra *primera* vía explicativa del proceso de estabilización de la tonalidad.

Para Peter Gay, los fundadores de la ‘modernidad musical’ han sido aquellos que cuestionan la tonalidad (Gay, 2007: 203). Puede contarse entre ellos a Debussy (1862-1918) y Gustav Mahler (1860-1911), cuyas características en común son: 1) determinación de seguir ‘los mandamientos de su propio interior’; 2) la necesidad de superar y hasta abolir las normas de la formación académica y, siguiendo a Debussy: 3) la ‘liberación del sonido’ o ‘ahogar la tonalidad’, (Gay, 2007: 230).

Debussy, considerándose a sí mismo un subjetivista, se describía como fuente única y verdadera de su originalidad e inventiva que se ejercía a partir del ideal de la libertad, de “la verdad en los sentimientos experimentados por el compositor” (Gay, 2007: 232) por sobre las prescripciones académicas. De ese modo, es fácil reconocer que, pese a las propias objeciones del compositor, se le homologase con el movimiento impresionista de finales del siglo XIX,

pues compartía las expectativas de comunicar asociaciones y sentimientos que internamente se plasman en la percepción (*La mer*), y así, los unía la aspiración más general de los poetas y pintores de la época, *el de la vida interior y su cabal plasmación* (Gay, 2007: 233).

Por otro lado, la carrera musical de Mahler, de acuerdo con Gay, se situaba en “el ambiente de renovación cultural vienés [entre] un nutrido colectivo de espíritus modernos” (Gay, 2007: 236), conviviendo con los pintores Sciele y Klimt, arquitectos como Adolf Loos y Otto Wagner, el crítico cultural Karl Krauss y Freud.

Uno de los caracteres modernos de Mahler era que mantenía las armaduras tradicionales de las tonalidades, “pero bordeaba las profundidades de la disonancia y los límites de la armonía” (Gay, 2007: 236). Lo que compartía con Debussy era la búsqueda de la ‘soberanía del sonido’, es decir que independientemente de las reglas prescritas de equilibrio o secuencias estructurales de la música tonal, el desarrollo del discurso musical debía fluir con plena autonomía, la cual, para Mahler era lograda como expresión del vínculo con lo divino y la totalidad del mundo que mediante la música encontraba una forma de ser comunicado: “la construcción de un mundo con todos los métodos de las técnicas hábiles” (Gay, 2007: 237).

De este modo, sus audaces recursos de obras monumentalmente amplias en duración, número de músicos y variedad de instrumentos, “infringían las reglas tradicionales que hasta entonces habían respetado los compositores; seguir el rumbo que marcaban significaba adentrarse en ámbitos que irremediabilmente consternarían al crítico acomodado en la costumbre y sacudirían al oyente” (Gay, 2007: 239). En virtud de ello es que Gay lo ubica dentro de los compositores con tendencia subversiva.

Después de Debussy y de Mahler, puede hablarse de los movimientos marcadamente atonales, cuyos representantes fueron Schoenberg (1874-1951) y Stravinsky que de acuerdo con Peter Gay, son los ‘representantes por excelencia de la modernidad musical’ debido a las pretensiones no sólo de desafiar las reglas sino de proponer nuevos fundamentos a la música y así renovarla completamente (Gay, 2007: 240).

Repasemos el caso de Arnold Schoenberg, fundador del método dodecafónico de composición (que después devino en serialismo). A decir de Schoenberg, consideraba a su actividad compositora como irremediabilmente determinada por el impulso interno de su propia libertad creativa individual, contribuyendo al objetivo común moderno de la subjetividad pura.

Podemos percatarnos de ello al revisar sus trabajos en prosa, principalmente uno de los más relevantes para la historia de la música, a saber, su *Tratado de armonía* publicado por primera vez en Viena en 1911, en donde critica duramente la tendencia por los teóricos musicales a la consecución de leyes ahistóricas aplicables de manera generalizada sin advertir los cambios posibles a los que está inevitablemente condenado el arte musical, entre ellos, el derrumbamiento de la tonalidad y su negación como ley natural ineludible de la música (Schoenberg, 1974).

¿Y qué era el arte musical para Schoenberg sino una imitación de la naturaleza?, pero no ‘mera imitación’ de la naturaleza exterior, sino de la interior; de las sensaciones el interior elabora, más que de la ocasión de dichas sensaciones: “En su nivel más alto, el arte se ocupa únicamente de reproducir la naturaleza interior [...] En este grado, la referencia a la causa exterior es indudablemente insuficiente” (Schoenberg, 1974: 13).

Esta es la primacía de la pretensión de individualidad, expresada poéticamente como una necesidad o ‘compulsión interna’, como criterio creador. Esta idea fue bien explicada en una carta al compositor y el pianista Ferruccio Busoni, configurada además en forma de verso:

Busco con denuedo la liberación absoluta respecto de todas las formas, / respecto de todos los símbolos de cohesión, / respecto de la lógica. Olvidemos, por tanto/la ‘elaboración de motivos’. / Olvidemos la armonía entendida como / el cemento o los ladrillos de un edificio/ La armonía es expresión / y nada más que expresión/ ¡Olvidemos, por tanto, / el patetismo! / Olvidemos las interminables partituras de diez toneladas de peso que guían el levantamiento o la construcción/ de torres, rocas y otros colosales boatos. /Mi música tiene que ser breve” (Gay, 2007: 245).

Hablando del método dodecafónico inaugurado por Schoenberg, el compositor se presenta a sí mismo como el padre de la atonalidad, no en el sentido aquí definido de un estilo caracterizado por la generación de alternativas a los criterios tonales o ‘de la tradición’ (en el cual, así definido, puede incluirse tanto el atonalismo schoenbergiano, como a John Cage, y antes de ellos, a Debussy), sino como un método particular de composición, llamado dodecafonismo, que instauraba modelos preconcebidos de los 12 tonos de la escala cromática como fundamento para el desarrollo del material musical de una determinada composición. Este mismo modelo de Schoenberg fue el más radical planteado como alternativa tonal, hasta el

grado de definirse a sí mismo como ‘atonalismo’, poniéndose paradójicamente en referencia necesaria y directa con lo tonal como condición de su negación.

El dodecafonismo intentaba aportar estabilidad al potencial emancipador de la disonancia frente a la tonalidad. Consiste en tomar cada una de las doce notas de la escala cromática, ordenarlas conforme a una disposición predeterminada, elegida por el compositor, y después recuperar fragmentos de ese modelo para que funcione como núcleo melódico al que se le aplicarán consecuentemente distintos tratamientos de variación (Gay, 2007: 249).

Cuando Schoenberg presentó en un artículo didáctico en 1941 este método, enfatizó en que su creación no se debía sino a una necesidad interior más allá de la voluntad del compositor mismo, sintetizada en la imprescindibilidad “de su fantasía y creer en la inspiración propia” (Gay, 2007: 249). De nuevo, la semántica de la interioridad del individuo. Sin embargo, la creación del dodecafonismo no le impidió a la postre concentrar su trabajo en la producción de música fuera de este modelo, y en aceptar un compromiso con la historia musical alemana (dentro de la cual, de acuerdo con él mismo, su sistema dodecafónico tomaba parte). Es decir, pasó a “dedicarse a preservar el nivel de la vetusta tradición y sus bondades” (Gay, 2007: 250). Observamos entonces que la tradición no se anula, sino que es condición de posibilidad de la evolución.

También es ilustrativo el caso de Ígor Stravinsky, cuyo maestro fue Nikolai Rimski-Korsakov. La segunda figura relevante en su trayectoria fue Serguei Diaghilev, famoso empresario musical ruso que dirigió Ballets de fama internacional en Europa, quien en 1909 le encargó componer un ballet a partir de un texto escrito por él y su equipo, basado en una leyenda popular. Esta composición acabaría siendo *El pájaro de fuego* (1910) que, de acuerdo con Gay, significó su arribo como compositor famoso e independiente en el aspecto creativo, que ofrecía “los placeres de la herejía, y ello sin escandalizar al público ni a la crítica” (Gay, 2007: 253). El segundo Ballet que compondría para la compañía, con una recepción formidable (debido también a la destreza de los bailarines, entre ellos el protagonista Vaslav Nijinskisería) fue *Petrushka*, un año después, ovacionada por Debussy, y en el diario parisino *Le Monde* por el compositor y crítico Alfred Bruneau (Gay, 2007: 254).

El Ballet siguiente otorgó a Stravinsky una reacción enteramente contraria. Hablamos de *La consagración de la primavera* (1913), una de las obras más polémicas, que causó en su estreno

enardecidas manifestaciones y vituperios entre el público. El ballet fue considerado como el conjunto de una música, danza y coreografía de escándalo, basada en la idea original de Stravinsky de presentar un rito primitivo en el que una virgen escogida baila hasta la muerte. “La visión se puso en escena tal como él la había concebido; la música era por cierto escandalosa: batiente, estática, para muchos oyentes incluso desquiciante. Prácticamente carecía de melodías convencionales; en su lugar se le ofrecían al público acordes en *fortísimo*, abruptos, con frecuencia repetidos, a modo de explosiones rítmicas. Era el antiromanticismo en su expresión más implacable” (Gay, 2007: 254).

La composición, ciertamente, no tardó en aceptarse y aplaudirse, dándole rápidamente a Stravinsky el lugar de ‘clásico’ indiscutido. Empero, es de suyo comprensible que los éxitos o escándalos del Ballet son atribuibles a una empresa colectivamente constituida más allá del sólo ámbito de un compositor. Pero su carácter de empresa o logro revolucionario colectivo no impide que sea motivado por una semántica individualista, pues lo fundamental es que estuvo presente como autodescripción orientadora. Por ejemplo, en una discusión, Maurice Ravel acerca de las reglas de alteración de las escalas menores en comparación con la mayor, “Stravinsky declaró que no veía por qué habría de seguirse ningún conjunto de leyes en particular: ‘si quiero, puedo’” (Gay, 2007: 255).

Aproximadamente en 1920, una vez establecido en París con su familia, Stravinsky dio un giro a sus composiciones y sus concepciones sobre ellas. Primero empezó a estudiar con vehemencia a los compositores del XVII y XVIII, optó por orquestaciones más ligeras, a pequeña escala y a desechar la exuberancia de su fase rusa para optar por lo ‘neoclásico’. Además, se imbuó en las aspiraciones de la religiosidad, que conllevaron para él una renuncia del individualismo por considerarlo en contra de Dios como el ateísmo: “Había comenzado a dudar de la que fuera su respuesta suprema a la pasión de la composición: el individualismo” (Gay, 2007: 258).

A pesar de eso, sus obras seguían abundando en lo no convencional, “el giro no conllevó el regreso a la tonalidad tradicional [...] Disciplinaba su autonomía al ampliar el alcance de su enfoque” (Gay, 2007: 256).

Aquí cabe una reflexión: las elecciones individuales de tomar o dejar el individualismo permanecen sin repercusiones en sí mismas frente a las dinámicas estructurales de la sociedad,

siempre y cuando las comunicaciones permitan la recursividad y el enlace con otras comunicaciones. Es decir que a pesar de que se hayan rechazado aparentemente las pretensiones de individualidad como guía de las composiciones, aquellas que basadas en ella (por ejemplo, *La consagración*) ya habían sido dadas a conocer (comunicadas), posibilitaban su enlace con otras comunicaciones ulteriores que se refirieran a ellas. En consecuencia, estas composiciones podían seguir teniendo efectos comunicativos (en esto son importantes las condiciones de posibilidad: los medios de información, como radio y grabaciones reproducibles), independientemente de las elecciones ulteriores del compositor.

Sin embargo, aún después de su etapa ‘neoclásica’, de 1951 a 1971, Stravinsky regresó al Ballet e incursionó en el dodecafonismo de la segunda escuela de Viena a la que antes se había opuesto, convirtiéndose, después de la muerte de Schoenberg, en una suerte de ‘discípulo’ suyo, en un momento, además, en el que el dodecafonismo despertaba una gran sensación entre los círculos avanzados (Gay. 2007: 264).

También podemos resaltar el trabajo de Edgar Varèse y John Cage como otros innovadores y creadores de ‘música nueva’. Varèse, con estudios de ingeniería y matemática, se esforzó continuamente por encontrar nuevos instrumentos para la consecución de lo que él llamaba ‘la liberación del sonido’. En 1915 se establece definitivamente en Estados Unidos. A los 32 años expresaba: “Me niego a someterme en exclusiva a los sonidos que ya se han oído. Lo que trato de encontrar son medios técnicos nuevos que se presenten a la expresión de cualquier pensamiento y sean capaces de seguirle el ritmo” (Gay, 2007: 260).⁴⁶

La creación de nuevos instrumentos es un fin al servicio de la expresión particular de cada volición individual artística, de modo que esta sea la que dirija las expresiones tímbricas, y no que se adecúe a ellas. “Varèse soñaba con medios mecánicos que poner al servicio de la experiencia interior, que se prestasen, en sus propias palabras, a cualquier expresión mental y transformasen el impulso más subjetivo, por encima de todo sentimental, en su correlato objetivo, plasmado en una partitura” (Gay, 2007: 260).

John Cage (1912-1992), fue otro compositor que en palabras de Peter Gay era “un practicante de la modernidad, comprometido con la primacía de la vida interior en la actividad del músico

⁴⁶ Entre sus obras más destacables se encuentran *Las Américas* (1926) y *Ionización* (1931), esta última una obra orquestal profundamente percutida que priorizaba lo estruendoso. Varèse reconoció en los aparatos electrónicos el impulso novedoso, aunque relativamente tardío, a un problema que ya se había planteado décadas atrás.

de creación” (Gay, 2007: 260). Uno de los compositores más famoso de Estados Unidos, produjo sus principales contribuciones como compositor subversivo hacia la tonalidad tras la Segunda Guerra Mundial.

Su obra polémica más conocida fue 4'33 (1952), “cuyo intrigante título esconde la obra más turbadora de entre los innumerables productos de su lúdica inventiva [...] bien puede constituir la manifestación más extrema de la rebeldía de la modernidad en sus múltiples dominios” (Gay, 2007: 261).⁴⁷

Teniendo como referencia dicha obra, así como su propuesta de ‘piano preparado’ que consistía en añadir a la maquinaria del piano objetos diversos como tornillos, borradores o tuercas, e interpretar de ese modo, Cage puede considerarse un opositor a los convencionalismos, afirmando “estoy consagrado al principio de la originalidad” (Gay, 2007-262).

Ejemplos de este anticonvencionalismo también fueron el italiano Ferrico Busoni que intentaba en sus composiciones ‘escapar de la tiranía de sistema de los modos mayor y menor’ y el ruso Alexander Scriabin, sumergido en el misticismo que lo llevó a formar acordes desconcertantes con vínculos espirituales hacia lo universal.

Como Luhmann ha observado, en el siglo XIX comenzaron asociaciones y agrupaciones artísticas con objetivos o expectativas estéticas similares, cuya función ha sido la de ser apoyos a las decisiones sobre las indicaciones artísticas tomadas, que permitieran al mismo tiempo conservar la libertad creativa evitando hacerla ver como una decisión arbitraria o idiosincrática (Luhmann, 2005: 279).⁴⁸

Este ejercicio colectivo bien podría describirse, en el contexto que nos compete, como un “asalto masivo a los bastiones del arte respetable” (Gay, 2007, 84). En ese sentido, de acuerdo con Bolívar Echeverría, uno de los rasgos señeros del arte de finales del siglo XIX y principios

⁴⁷ De lo que trata la obra es de lo siguiente: Un músico, podría ser un pianista, y una orquesta se presentaban al escenario, y exactamente por 4 minutos y 33 segundos en los que transcurrían los tres movimientos de la pieza, permanecían allí, con sus instrumentos, pero sin tocar absolutamente ninguna nota, haciendo reinar el silencio absoluto como producto de la no-música. El fin era que el ruido de los programas en las manos de los espectadores, sus murmullos, la tos de algún asistente o la lluvia pegando en el techo pasarían a ser parte integral del acontecimiento musical (Gay, 2007: 262).

⁴⁸ Otro ejemplo que muestra la capacidad de enlace de comunicaciones orientadas por la semántica de la individualidad, y que prueban a este como un fenómeno generalizado, es la creación de organizaciones artísticas que persiguieron objetivos similares.

del XX fue no solo su actitud rupturista, pues esta actitud se ha podido encontrar desde el romanticismo —incluso se ha llegado a considerar un rasgo ‘heredado’ del arte romántico al arte ‘vanguardista’ (Paz, 2014)—, sino principalmente la tendencia generalizada, militante y programática a finales del siglo XIX (Echeverría, 2009), como lo pueden comprobar distintos manifiestos (dadaístas, surrealistas, cubistas, futuristas) y publicaciones colectivas —por ejemplo, las que encontramos documentadas en García (2004).

A la luz de este hecho, es entendible, entonces, la facilidad con la que se entablaron asociaciones y relaciones entre artistas, por ejemplo, el ya mencionado Ballet de Serguei Diághilev durante la Gran Guerra, en donde podemos encontrar números tan llamativos como la producción de *Parade*, integrando diseños de Picasso, música de Eric Satie, Libreto de Jean Cocteau y notas al programa de Guillame Apollinaire, mientras que otros trabajos unieron, además de Stravinsky, a artistas como Braque, Juan Gris y Poulenc (Hobsbawm, 2013: 185).

También en este contexto está la famosa amistad entablada entre Schoenberg y Kandinsky, quien, en 1911, asistió a un concierto en donde se presentaba el *Segundo cuarteto de cuerda* de Schoenberg (estrenado en 1908, no sin grandes escándalos). La relevancia de este concierto radica en que a partir de él circuló la idea de que el compositor había abandonado la tonalidad (Gay, 2007: 242).

Después de dicho concierto, revelador para Kandinsky puesto que, de acuerdo con el pintor, Schoenberg había conseguido realizar en la música la expresión abstracta que Kandinsky buscaba en su obra, este comenzó al día siguiente su famosa obra *Impresión III (Concierto)* y nació una amistad, mayoritariamente por correspondencia, entre él y Schoenberg. Lo que estos dos artistas compartían en lo fundamental, era la expectativa de encontrar como única fuente de inspiración artística al ‘sí mismo’.

Una vez entablado el vínculo debido a su afinidad común, fue posible la contribución de Schoenberg al colectivo artístico encabezado por Kandinsky que fundó el almanaque *El Jinete Azul de 1912*, considerado un monumento de expresionismo alemán de preguerra al que Schoenberg contribuyó con partituras, pinturas y prosa modernista (Gay, 2007: 243).

Además de *El Jinete Azul* como prueba relevante de un interés generalizado por expresar el arte individualizado, también está la *Sociedad privada de conciertos de Viena* fundada por Schoenberg, en donde, en contra del mercantilismo que guiaba a los gerentes de auditorios que primaban a los

clásicos por sobre la música recién compuesta, se formaban programas en los que figuraban aquellos que, en opinión de Schoenberg, estaban realizando las mayores aportaciones innovadoras al ámbito musical —Mahler, Busoni y Stravinsky entre ellos— (Gay, 2007: 263).

3.3 Semántica y estructura, estructura y semántica

Hasta ahora, nuestra investigación se ha encargado de argumentar que la semántica del individuo, en tanto *preadaptative advance* para el sistema del arte, que lo irrita hacia la creación de estructuras propias (estilo atonal), opera como *condición de posibilidad* de la atonalidad. Sin embargo, volviendo la mirada hacia la distinción que subyace a esta primera conclusión (la distinción semántica/estructura), permanece aún la percepción de que se trata de una respuesta incompleta. En cierto sentido, adolece de su propio correlato, de un ‘otro lado’.

Si observamos la distinción semántica/estructura desarrollada por la teoría de sistemas, y tomamos en especial consideración el tratamiento específico de Luhmann, nos percataremos de que aquello que se denomina ‘estructura’ está principalmente referido a las formas predominantes de diferenciación social en momentos evolutivos específicos. Entonces, una forma de diferenciación, por ejemplo, estratificada, otorga las condiciones de generación de ciertos conceptos, de una cierta semántica, mientras que el paso evolutivo de la sociedad hacia una forma de diferenciación funcional ofrece también condiciones para la evolución semántica —esto debido a la relación coevolutiva entre estructuras operativas y descriptivas, y a la distinción entre operaciones de primer y segundo orden, todas las cuales ya hemos tratado anteriormente.

Si hemos sido lo suficientemente claros en nuestra argumentación, podrá evidenciarse que el tratamiento *usual* de Luhmann respecto a la relación entre *Sozialstruktur und Semantik* no es el mismo que hasta ahora hemos desarrollado para nuestro problema. Mientras que en los trabajos de Luhmann la estructura generalmente es ocasión para la variación semántica, en nuestro caso, tomando en cuenta tanto el despliegue de Stichweh de la TGSS como ideas introducidas por el propio Luhmann respecto a la no relación causal-lineal entre semántica y estructura, hemos profundizado en la posibilidad de que sean las adquisiciones semánticas, en

tanto *preadaptive advances*, aquellas que brinden la ocasión para la evolución estructural del sistema.

Sin olvidar que estructura y semántica coevolucionan, aún permanece la pregunta de ¿por qué el sistema del arte fue tan sensible a la semántica del individuo, al grado de permitirse ser estimulado por ella para la construcción de estructuras internas?, lo cual nos lleva a cuestionarnos cuál ha sido la historia particular del sistema del arte (su historia evolutiva en el nivel estructural) que ha posibilitado la apertura cognitiva del sistema hacia la semántica del individuo como ocasión para la construcción de complejidad propia. En otras palabras, y siendo congruentes con la directriz autológica de la investigación, nos preguntaremos por las condiciones de posibilidad de las condiciones de posibilidad. Para afrontar esta nueva gradiente de complejidad, retomaremos la distinción semántica/estructura, mas, por decirlo así, tomando entre manos un espejo, para colocárselo luego de frente.

En el capítulo 2, presentamos de manera general el desarrollo estructural del sistema del arte, lo cual no es sino el proceso evolutivo de su diferenciación funcional; retomando la distinción semántica/estructura, la segunda hipótesis explicativa que sostendré será que *la autonomía funcional del sistema del arte genera el marco de plausibilidad para que el sistema pueda ‘apropiarse’ de la semántica social del individuo* que, pese a no ser exclusiva del arte, éste ha demostrado ser ‘sensible’ a ella, al grado de permitirse habilitar procesos estructurales internos.

Considero que tal autonomía funcional del sistema se cristaliza en una serie de adquisiciones evolutivas, resultado paso de una sociedad predominantemente estratificada a una funcionalmente diferenciada. Dichas adquisiciones son: i) la especificación de una función propia no supeditada a otros ámbitos funcionales de la sociedad (cap.2); ii) su traducción a un código que se distingue de programas condicionales o auto-programas (autoorganización: cap.1) y iii) la consolidación de organizaciones que conforman una *esfera pública* exclusiva del arte, no supeditada a organizaciones políticas, económicas, ni eclesiásticas.

El momento histórico que nos compete examinar es el que enmarca la transición hacia la autonomía funcional del sistema del arte, en donde se afianza una función propia, una forma particular de autoorganización y encontramos organizaciones que se encargan de describir la ‘vida musical’. Para observar cómo operó este proceso, seguiremos dos directrices analíticas principales, por medio de las cuales, según consideramos, se expresa la diferenciación funcional

del sistema del arte y la manera en que esta repercutió en la música: 1) la autonomía del artista; 2) La creación de organizaciones propias, entre ellas una esfera pública.

Por último, esbozaremos el desarrollo semántico del arte desde principios del siglo XIX en tanto antesala de la semántica del individuo en el arte del siglo XX.

1. De acuerdo con Tim Blanning, pese a que históricamente la música en Occidente ha sido altamente valorada y apreciada debido a sus vinculaciones con la religión y el poder, por otro lado, los intérpretes se inscribieron, por lo menos hasta el siglo XVIII, bajo la figura del esclavo, equiparados con prostitutas en la semántica clásica (Aristóteles, 2011), y con la servidumbre en una sociedad estratificada (Blanning, 2011: 26).

Aún en el siglo XVIII, los músicos que se contaban por más afortunados laboraban como lacayos al servicio de los príncipes, al punto que podían ser privados de su libertad cuando intentaban conseguir otras ofertas laborales, como en el caso de J. S. Bach, que tras abandonar su puesto al servicio del duque de Weimar en 1717 por recibir una oferta del príncipe de Anhalt-Köthen, fue encarcelado por un mes. “La condición servil de los cantantes y los compositores, aun de los más excelsos, era norma en las cortes, grandes o pequeñas” (Blanning, 2011: 31). En cuanto el compositor fue sirviente, se encontraba al servicio exclusivo del príncipe, con restricciones a su libertad, gozando en su mayoría de pagos en especie y obligado al trato servil.

Este estado de cosas lo confirma Norbert Elias en su análisis sociológico sobre Mozart. De acuerdo con Elias, el ocaso de la vida de Mozart se caracterizó por el sentimiento de fracaso dada su imposibilidad por incursionar exitosamente en la vida del ‘artista libre’, esto es, la apertura hacia su autonomía creativa e independencia económica bajo el reconocimiento de su genio individual. La razón del fracaso de dichas aspiraciones es que se dieron al amparo de las configuraciones sociales que no las hacían plausibles, ya que Mozart se ubicaba aún en el contexto del mecenazgo cortesano, en la cual las normas estéticas de producción musical eran fijadas por la aristocracia que “era determinante por su poder sobre los creadores artísticos de cualquier origen social” (Elias, 2002: 29).

Tal como lo muestra Elias, la producción musical en el siglo XVIII se enmarcaba claramente en una diferenciación incipiente de la producción artística y, como lo hemos visto en el segundo capítulo, tenía como consecuencia la dependencia de la comunicación artística hacia

ámbitos funcionales distintos a ella. Cualquier compositor o intérprete, incluido Mozart, que quisiera ser reconocido socialmente como un artista “tenía que encontrar una posición en el entramado de las instituciones aristocrático-cortesanas y sus adláteres [...] la totalidad de su carrera muestra paradigmáticamente hasta qué punto un músico burgués de ese tiempo [...] dependía de un puesto en la corte” (Elias, 2002: 30, 48).

En Viena, sede de la corte del Emperador, así como en los estados alemanes, los músicos dependían del favor y el mecenazgo de la aristocracia para subsistir y, en consecuencia, también del gusto de los círculos cortesanos, por lo cual la producción de obras estaba en gran medida orientada por posiciones de rango (mecenazgos) más que por criterios artísticos autónomos. Los músicos más reconocidos se desempeñaban en la corte del príncipe, o, en otras palabras, en la administración de su hogar, en donde eran equivalentes en jerarquía a los cocineros o los ayudantes de cámara, definidos entonces como ‘cortesanos serviles’. Aún los más destacados, seguían siendo de segunda clase (Elias, 2002: 37).

El mal trato y sobajamiento hacia Mozart fue un correlato de la carencia de la idea del ‘genio’. Dicha categorización semántica del artista como creador ‘excepcional’ y altamente individualizado, que Norbert Elias reconoce como predominante hasta el romanticismo, era aún desconocida (Elias, 2002: 39), debido a que el arte aún no estabilizaba las *estructuras que posibilitaran la independencia creativa* del músico, aún supeditado a las clases políticas.

Es decir que, si las aspiraciones de Mozart no fueron llevadas a buen puerto se debió a que, a diferencia del siglo XIX y XX, aún no era concebible la figura semántica del artista individual como genio creador, pues se ubicaba en un contexto “en el que la interpretación y la composición de la música —al menos aquella que gozaba de una elevada consideración social— estaba exclusivamente en manos de músicos-artesanos empleados en puestos fijos en parte en las cortes, en parte en las iglesias de las ciudades” (Elias, 2002: 52).

De este modo, podemos recordar que cuando observamos las formas de autoorganización del arte nos encontramos con la figura del ‘gusto’ en tanto criterio que definía el arte mal logrado o bien logrado. Nos percatamos desde entonces que tal gusto es precisamente el de la clase de mayor estatus, tal como se puede evidenciar en el caso de la música del siglo XVIII.

Empero, tal como ya lo ha sostenido Luhmann (2005), el gusto es solo una fórmula de transición hacia la autoorganización del arte (esto es, la transición hacia un arte

autodeterminado). En la terminología conceptual de Elias, la *transición* es de un ‘arte de artesanos’ a un ‘arte de artistas’; en nuestra terminología, el arte aún no estabilizaba todas las condiciones de su diferenciación funcional moderna, ni su concomitante forma de autoorganización.

El arte de artesano se producía para clientes determinados de elevada posición social, “por encargo de alguien conocido personalmente que ocupa una posición social mucho más elevada que el productor de arte [...] [caracterizado] por la subordinación de la fantasía del productor artístico al canon de la estética del que encarga la obra” (Elias, 2002: 199). En el arte de artesano las obras estaban dirigidas a funciones no especializadas, sino más bien subordinadas a las actividades sociales del consumidor (representar divinidades, música para bailar y acompañar la comida o divertir de acuerdo con el gusto cortesano). Es por ello que Elias sostiene que el arte fue primero ‘arte de uso’ que ‘arte’, dada carencia de autonomía y la subordinación a tales fines prácticos (Elias, 2002: 77).

En el ‘arte de artista’, en cambio, la creación se realiza para un mercado de consumidores o espectadores anónimos y no por encargo privado de un patrón de rango social superior al artista. Para Elias, conforme se amplía el *mercado del arte*, se abre la posibilidad para el artista de no estar supeditado a funciones o criterios heterónomos: “El canon artístico social dominante está configurado de tal manera en este caso, que el artista individual dispone de un espacio muchísimo mayor para crear y experimentar individualmente y bajo su propio control” (Elias, 2002: 77).

En la argumentación de Elias, esto posibilita “mayor independencia del artista frente a la estética de la sociedad, consideración social equiparable entre el artista y el comprador de arte” (Elias, 2002; 200), lo cual lleva aparejado el desarrollo de la figura del artista libre, aquél que primeramente intenta seguir la corriente de su propia fantasía y la obligación autoimpuesta de su propia conciencia artística.

Dicho paso hacia un arte de artistas contextualiza una de las grandes diferencias entre Mozart y Beethoven: la independencia de un mecenas (el paso de la producción artística para un señor y cliente conocido personalmente a la producción para un público anónimo). Para Elias esto implica un cambio en las estructuras de relaciones de poder entre artista y público. El artista ya

no está supeditado a su público cortesano, sino que ahora tiene la capacidad de decisión sobre su propio arte (Elias, 2002: 69).⁴⁹

De acuerdo con Elias, esta distinción habla de un proceso evolutivo de la estructura del ámbito artístico, que posee un correlato en el proceso de evolución de la sociedad en su conjunto hacia la diferenciación e individualización (Elias, 2002: 73). Ahora bien, encontrando puntos tanto de vinculación como de distinción con la observación de Elias, nosotros precisaremos, apoyados sobre el desarrollo de ideas de la primera sección de este tercer capítulo, que se trata de diferenciación en el nivel estructural e individualización en el nivel semántico (en la descripción de las expectativas del sistema del arte).

Desde los desarrollos conceptuales de Elias, dicho cambio se enmarca en lo ha definido como ‘proceso civilizatorio’, entendido como un desarrollo histórico configuracional —es decir, cuyos componentes se refieren tanto a la estructura psíquica como a la estructura social (psicogénesis y sociogénesis)— que implica, por un lado, una modificación de las estructuras emotivas del individuo y una regulación del su comportamiento en dirección a un aumento en la autoacción y autovigilancia constante; por otro, un cambio en las estructuras sociales en dirección a una diferenciación de ámbitos parciales, cuya consecuencia más notable es la concentración, centralización y monopolización de la violencia —es decir, la creación del Estado-nación— (Elias, 2016). En este mismo sentido, un aspecto fundamental de dicho proceso es que “por primera vez en la historia, se haya llegado a tal complejidad en la división de funciones, a tal estabilidad en los monopolios de la violencia física y de los impuestos, y unas interdependencias y competencias de tales masas humanas en espacios territoriales tan amplios” (Elias, 2016: 551).

Pese a las posibles distinciones epistemológicas entre nuestro planteamiento conceptual y la propuesta de Elias —entre ellas aún una tendencia humanista en tanto reconocimiento de los individuos como componente de las configuraciones—, es fructífero vincularnos a sus observaciones en tanto se reconoce el carácter procesual e histórico de la evolución de la

⁴⁹ Como lo hemos mencionado antes, esto implica para Elias un cambio en la configuración de la balanza de poder entre consumidor y artista (Elias, 2002: 72). Desde la TGSS, el hecho puede explicarse no porque el artista se sitúe ahora ‘por encima’ del consumidor, sino porque sólo el arte puede determinarse a sí mismo como arte, y tiene primacía en la manera de ejercer su función sobre cualquier otro ámbito parcial de la sociedad. Esto se explica por el cambio en la configuración del orden social, de una sociedad estratificada de orden jerárquico y vertical, a una sociedad moderna funcionalmente diferenciada, cuyo orden policéntrico y horizontal permite la autodeterminación de cada sistema sin la intrusión de otros sistemas en su propio ámbito funcional.

sociedad, de una forma estratificada con escasa diferenciación funcional, hacia formas modernas de un orden caracterizado por la autonomía de cada uno los distintos ámbitos parciales de la sociedad, entre ellos el arte.

El proceso estructural que nos compete, desde la óptica del proceso civilizatorio de Elias, se ubica en la pugna constante entre clases sociales dominantes (aristocrático-cortesano) y grupos marginales burgueses, en donde “el carácter social de ambos grupos se transforma simultáneamente de una forma específica durante los siete u ocho siglos de lucha, que encontró su término en el siglo XX con el ascenso de dos clases económicas y con la desfuncionalización de la nobleza como estamento social” (Elias, 2002: 73).

Podría parecer que desde la perspectiva de Elias hay una suerte de relación causal en el cambio en las estructuras de poder entre clases aristocráticas y burguesas y el cambio en el arte. Nosotros enfatizamos más bien la idea, igual presente en Elias, de que un cambio en las formas de orden político son parte de un proceso más amplio visto desde la referencia sistémica de la sociedad en su conjunto (el proceso de diferenciación funcional). En ese sentido, lo que ocurre en la política y el arte no son sino procesos paralelos y complementarios en el curso de la evolución de la sociedad global (*coevolución* de sistemas parciales)

Aceptando este *excursus*, sobre los límites y posibilidades que representa la propuesta de Elias para nuestra investigación, regresemos, de la mano de estas y otras observaciones, a nuestro desarrollo histórico. Como hemos podido comprobar, el ‘arte de artistas’ (arte funcionalmente diferenciado) abre la posibilidad de superar el gusto burgués para abrir paso a la individualización del arte desde el arte.

Con el paso hacia el siglo XIX, languidecía paulatinamente la figura del mecenas gracias a que se normalizaba la producción musical de artistas relativamente libres que generaban competencia entre sí en favor de un público anónimo (Elias, 2002: 70). Mientras que en la fase artesanal el canon estético (cortesano) prevalecía como marco de referencia por encima de la fantasía artística personal de cualquier artista (individualidad), dado lo cual la fantasía de este debía canalizarse según el canon dominante, en la fase autónoma del arte, el artista está en ventaja de decidir por sí sobre su arte, pues decide como juez estético y pionero del arte a través de modelos innovadores propios. Esta ‘transferencia de poder’ (desde la TGSS, obtención de autonomía operativa), permitía a los artistas (ahora ‘artistas libres’) “utilizar su

música en gran medida como un medio de expresión de los sentimientos individuales” (Elias, 2002: 79).

Dentro del proceso civilizatorio que describe Elias, en el arte opera el paso de una coerción de la artista preponderantemente externa a una forma de creación preponderantemente autocoercitiva, en donde es el artista mismo (el observador) quien se autoorienta hacia la creación de formas de arte sin la obligación de cumplir normas externas. “La transición de arte artesanal al artístico es por tanto característica de un rápido avance de la civilización: mayor independencia del creador artístico con respecto a las obligaciones autoimpuestas en los controles y la canalización de su fantasía artística” (Elias, 2002: 200).

Ahora, sólo las operaciones del observador del arte (quien crea y quien contempla) pueden decidir lo que sucede en el arte. Es el paso de una coacción externa (el artista bajo el gusto externo del no-artista: del dirigente político o príncipe) a una autoacción en las decisiones artísticas (el artista que crea y recrea libremente la propia obra de arte). Se puede y se debe seleccionar autorreferencialmente las distinciones que deberán tener lugar en la obra de arte: ya no es la belleza, ni la mimesis ni el gusto, sino solo la obra que se genera desde sus propias distinciones internas, desde las cuales despliega imaginación artística. La obra es auto-programa.

Así como tanto Tim Blanning (2001), Elias (2002: 77) y Bolívar Echeverría (2009) lo reconocen, el arte ya no sirve a aspectos extra-musicales ni a fines prácticos, sino se remite solo a crear y experimentar a partir de la obra de arte individual, que genera sus propios criterios (se auto-programa). Toda obra de arte, al dejar de ser ‘arte de uso’, introduce recortes de excepción en el *continuum* pragmático de la vida cotidiana productivista: “Los hechos artísticos son como burbujas o instantes de dispendio improductivo, injustificado, lujoso, en medio de la masa compacta de la vida y del mundo entregados al pragmatismo y al productivismo que garantiza la supervivencia social” (Echeverría, 2009: 54). Gracias a la autonomía, el observador (artista o espectador) tienen un campo autónomo que les permite experimentar y crear bajo su propio control sus propias formas.

En resumen, la autonomía sistémica del arte implica estructuralmente que: 1) se encuentra una propia función en la representación de ordenes imaginarios: “de perseguir el conocer placentero de una apropiación cognoscitiva inmediata en la representación del mundo pasan a

buscar simulacros del mundo capaces de provocar un desquiciamiento gozoso de la presencia aparentemente natural del mismo” (Echeverría, 2009: 51) y 2) permite la auto-programación: operativamente cada observador elabora y re-elabora la obra de arte, sin que para hacerlo tenga que servirse de criterios de gusto, pues la obra “está hecha para quedar siempre “inconclusa”, pues este último [el espectador/observador], que es quien en verdad la completa, nunca termina de ser un receptor diferente” (Echeverría, 2009: 48).

Para Elias, este estado de cosas repercutió en la obra de arte en tres niveles que, como podrá notarse, guardan una interesante vinculación con las ideas de la TGSS, y que presentamos como las adquisiciones estructurales principales del sistema del arte, siempre en interrelación: 1) una fuerte individualización de la obra de arte donde los criterios artísticos de la obra vienen de la propia obra (una obra de arte que se auto-programa); 2) mayor libertad para la fantasía artística individual (el arte se consolida como creación de ordenes imaginarios, y el observador es el garante en este orden que se genera mediante sus observaciones);⁵⁰ 3) mayor libertad para romper normas (el estilo como punto de referencia para trascender el estilo, como característica particular del arte moderno), “puesto que el canon estricto estético de una capa social superior ha perdido en gran parte su función de instancia de control coercitiva de la fantasía artística individual” (Elias, 2000: 200).

Como podemos percatarnos, se trata de adquisiciones estructurales del arte que consolidan su autonomía, que es cristalizada en su forma de autoorganización y en la estabilización de su propia función no supeditada a otros ámbitos sociales. Ahora bien ¿cómo influye esto en la posibilidad de una semántica del individuo aplicada al arte?

Nuestra respuesta es: mediante a lo que Elias llama la emergencia del ‘artista libre’, ‘individualizado’ o el artista ‘independiente’ que le da rienda suelta a ‘su propia fantasía’. Empero, hay que hacer una precisión: Elias no logra distinguir entre semántica y estructura. Para él, las condiciones del artista libre son los procesos de diferenciación e individualización enmarcados en el proceso civilizatorio. Sin embargo, diferenciación e individualización son al mismo tiempo fenómenos estructurales.

⁵⁰ Para Elias, es el artista individual quien sigue ahora su propia fantasía. Sería más preciso, con todas las implicaciones epistemológicas que conlleva, no hablar de un artista como individuo, sino de un observador del arte, es decir, aquél que realiza distinciones (en el caso del arte: crear o contemplar la obra de arte mediante tales distinciones). En el caso del arte funcionalmente diferenciado, esto solo quiere decir que el arte ahora se programa como un plexo de distinciones enlazadas: la obra de arte es el enlace de las observaciones del observador del arte que opera de manera autorreferencial, y ya no sólo ‘es lo que crea el artista individual’ (Luhmann, 2005).

Esta distinción no es banal. Para la TGSS, en términos estructurales, la ‘individualización’ entendida como autonomía de los sistemas psíquicos es, tal como lo hemos señalado, una condición ineludible siempre que se habla de sistemas psíquicos. No es que en la modernidad el individuo se vuelva ‘más autónomo’: el individuo siempre ha sido autónomo, desde que evolutivamente puede hablarse de un sistema psíquico.

Por otro lado, cuando hablamos en términos semánticos de ‘individualización’, nos referimos a las formas en las que históricamente se ha descrito al individuo. Así, por ejemplo, si observamos la idea de destino en la tragedia griega del 400 a.C., y lo comparamos con la idea del individuo que se construye a sí mismo presente desde la literatura moderna, veremos que, mientras estructuralmente los sistemas psíquicos permanecen sin cambios (siguen siendo autónomos porque son sistemas autopoieticos y clausurados como realidad operativa), la forma en que se describen a sí mismos y a su ‘destino’ cambia históricamente.

Como podrá recordarse, partir de los cambios en el nivel de las estructuras operativas de los sistemas funcionales, se da la ocasión para generar un marco relativamente abierto de posibilidades semánticas para describir dichas estructuras. A partir del cambio estructural, se abre la posibilidad de innovación semántica, sin que por ello se determine de antemano qué semánticas serán utilizadas de facto.

¿Qué ha sucedido en el caso del arte? Que su evolución estructural dio ocasión para la implementación de la semántica del individuo como una fórmula descriptiva que observa sus estructuras operativas (sin que todas las posibilidades semánticas queden agotadas en ella).

El modo en que esta relación operó evolutivamente fue el siguiente: como parte de su diferenciación funcional, se reconoció la autonomía operativa del arte, lo cual no es sino el reconocimiento de que el arte emerge allí donde el observador realiza distinciones ‘artísticas’, de manera autorreferencial y bajo el primado de su función específica. Clara y evidentemente, dicha autorreferencia de distinciones encuentra su realización fáctica en la auto-programación de la obra de arte, una *adquisición evolutiva* del arte moderno que, recordemos, implica que el arte es una forma que se crea no por criterios de realización externos, sino tomando como referencia sus propias distinciones como punto de partida de sus propias distinciones (su ‘individualidad’).

Lo que cambió estructuralmente en el arte fue el reconocimiento de la autoorganización del arte: el reconocimiento de que cada operación artística, cada creación y contemplación del arte, es una distinción realizada por un observador que es autónomo, en el sentido de que las observaciones que realiza siguen solo los caminos trazados por sus propias observaciones, y no criterios externos (llámese a estos gustos o mimesis). Es esta la realidad operativa sobre la cual se fundamentan las descripciones semánticas que Elias, sin hacer esta distinción, presenta como las ideas del ‘artista libre’, ‘individualizado’ o el artista ‘independiente’ que le da rienda suelta a ‘su propia fantasía’, tal que son, para él, adquisiciones estructurales del sistema.

Una apreciación más refinada, que parte de los programas de observación de una teoría general de sistemas autopoieticos, permite identificar que las fórmulas semánticas del ‘artista libre’ no son sino formas posibles de describir aquella realidad estructural en la que la obra de arte es aquella que se auto-programa: es la observación de un observador que observa desde *su* propias observaciones para enlazar una observación con otra y así crear el arte.

En pocas palabras: la autonomía de la observación del arte (creación y contemplación), que se da por medio de la auto-programación de la obra de arte, es la nueva realidad estructural del sistema del arte diferenciado, que se realiza de acuerdo con la ‘finalidad’ funcional del arte: crear ordenes posibles de realidad imaginaria.

Dicha autonomía del observador que acompaña toda operación artística en el contexto del arte diferenciado permite describir al observador del arte (al que crea y contempla) como ‘individuo’. Efectivamente (como estructura), el observador es unidad, pero no en el sentido de la filosofía del sujeto, como sustancia inmutable, necesaria y dada de antemano, sino que lo es en la medida en que construye de manera contingente y momentánea su propia diferencia con el entorno mediante observaciones propias; es decir, en la medida en que pone en marcha su autorreferencia, al realizar observaciones *selectivas* y *contingentes* en el tiempo, siguiendo la ruta que dejan sus propias observaciones para reconocer de qué observación tiene que partir para generar otra observación. En la medida en que sigue sus propios trazos de observaciones, como condición de nuevos trazos, es un observador autodeterminado, y es entonces un ‘individuo’ autónomo.

Es esta la base estructural, no siempre tematizada en la teoría del arte, la que otorga las condiciones de posibilidad para poder describir semánticamente al observador (groseramente

denominado ‘el artista’), como ‘libre’, autónomo y ‘genio’. El artista libre y el genio entonces no es sino el correlato semántico que describe aquellas adquisiciones estructurales del arte, en un momento evolutivo dado: la vinculación operativa entre la obra de arte auto-programada, y el observador autorreferencial que realiza distinciones artísticas⁵¹ (y siempre en congruencia con la función propia del arte). Si la semántica del individuo fue particularmente fructífera en el arte, fue debido a que este, como hemos podido comprobarlo, descansa su forma de operar moderna sobre la lógica de la ‘individualidad’ de la obra de arte, que no es más una cosa ni un objeto, sino la observación de un observador que realiza observaciones artísticas.

2. Después de estas reflexiones, en donde ofrecimos el punto esencial de nuestra argumentación respecto a la segunda hipótesis, ofrecimos algunas ejemplificaciones históricas del proceso de diferenciación del sistema del arte, para después hacer un breve recorrido por la evolución semántica del individuo en el caso del arte en el romanticismo, que es la antesala de las descripciones del arte atonal en la sección anterior.

Siguiendo una vez más a Norbert Elias, la diferenciación del arte se ayudó de otros desarrollos sociales vinculados al arte como intermediarios, comerciante de arte, editores musicales (Eliás, 2002). Uno de estos desarrollos, de acuerdo con Henry Raynor, fue el de la diversificación en la estructura de las organizaciones laborales en el mismo periodo de transición que enfatiza Eliás: finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Primero se cuenta con la caída del antiguo sistema laboral de las cortes: después de la revolución francesa, el Congreso de Viena y las llamadas ciudades imperiales perdieron sus jerarquía, autonomía y privilegios anteriores a la guerra, por lo cual los principales príncipes que sostenían la música en las cortes (por ejemplo, Kinsky, Lichnowsky, Lobkowitz, y Eszterházy, entre otros) dejaron de tener el suficiente sustento económico para financiar grandes organizaciones musicales, reduciendo el patronazgo (Raynor, 1987).

⁵¹ La obra de arte auto-programada y el observador que realiza distinciones no son sino dos caras de la misma moneda. Recordemos que el observador no es más un sujeto ni una ‘persona’: no es un ‘ser humano’, y que tampoco la obra de arte es una cosa material (y pese a que esto puede sonar confuso para las artes plásticas, es bastante claro en el caso de la música pues ¿en dónde se halla su materialidad? No en los átomos que componen la materia de las hojas de papel y de la tinta de las partituras). La obra de arte es una distinción, y el observador es quien realiza distinciones y las toma como punto de partida para realizar distinciones ulteriores. No se trata, en ningún caso, de humanos ni de cosas, ni del ser y el pensar. Se trata de sentido actualizado. Se trata siempre de distinciones.

Por otro lado, el famoso ‘maestro de capilla’, que fue una figura notable en la producción musical de las cortes e iglesias, tenía funciones distintas. Ya no representaba la figura del compositor, otrora una de sus funciones principales, sino la de director de orquesta que debía procurar un repertorio ajeno, cada vez mayor debido al auge de publicaciones (Raynor, 1987). Esto habla de una especialización del trabajo impulsada por la proliferación de la música publicada a través de los medios de masas. Ya que la oferta de composiciones es mayor, el *Kapellmeister* no tiene tanta prioridad como compositor, y sus funciones se van vinculando exclusivamente a la dirección de orquestas (Raynor, 1987: 469).

Así, la música se fue haciendo cada vez más ‘especial’, priorizando la originalidad y la individualidad de las obras; ya no se componía música para divertir, ni para que estuviera de fondo en las cenas, juegos de cartas ni como espectáculo como se hizo en la época de Haydn y Mozart. Un signo de esta especialización es la reducción de cantidad de música creada: Antonio Vivaldi (1678-1741) escribió unos quinientos conciertos; Mozart (1756-1791), unos cincuenta; Beethoven (1779-1827), ocho. Mientras que Haydn (1732-1809) escribió ciento cuatro sinfonías, Mozart cuarenta y una y Beethoven nueve, mientras que Brahms (1833-1897) escribió sus primeros borradores para una sinfonía en 1855 que no terminó sino hasta 1876 (Blanning, 2011).

Aunado a esta especialización de funciones laborales, ahora el compositor, en tanto no fuera director o instrumentista virtuoso, fue apartándose del desempeño frente al público y de la colaboración directa con otros músicos y con el público “Después de Beethoven, el compositor, como compositor —y no como *Kapellmeister*, director o virtuoso—, se encontró fuera de la sociedad” (Raynor, 1987: 469).

Este ‘fuera de la sociedad’ podemos entenderlo como una forma descriptiva con la que se observa la diferenciación funcional del arte cuando este trata de construir su propio orden de realidad imaginario que, como enfatiza Echeverría (2009: 55), desvinculado de toda utilidad práctica, se recluye en la distinción de sus propias formas imaginarias. Desde este contexto, el artista “se convirtió en adivino, en profeta, en ‘legislador no reconocido del mundo’ [...] simplemente porque ya no trabajaba por necesidad en relación directa con el mundo en que vivía” (Raynor, 469).

La consecuencia a nivel semántico de la especialización del arte y particularmente del compositor como aquél dedicado solo a componer (y ya no a interpretar y dirigir), fue, siguiendo a Raynor, la ‘leyenda’ del gran genio incomprendido que luchaba contra sí mismo y contra sus contemporáneos que no lo comprendía. Se formó entonces la imagen de que

el genio es pobre, incomprendido o mal entendido, desdeñado, lo bastante fuerte mentalmente como para sobrevivir al desprecio y al olvido; [...] Al convencer al mundo de que el artista cautivo no es como los otros hombres, le convence de que es mejor, con necesidades diferentes y más exigentes, y así contribuye a hacer de él un monstruo egocéntrico [...]” (Raynor, 1987: 471).

Hablando de los medios de masas, estas posibilitaron, de acuerdo con Tim Blanning, la creación y difusión de su obra mediante las empresas especializadas en impresión y venta de partituras principalmente en Francia, Alemania e Inglaterra, por lo que era más plausible, dadas estas adquisiciones, que “un músico podía adquirir fama y fortuna gracias a un público de pago” (Blanning, 2011: 44).

Los medios de masas de música impresa forman un aspecto dentro de un fenómeno más amplio: el de la creación de una esfera pública del arte. Como Giancarlo Corsi lo señala, la esfera pública —que en el caso de la política adquiere la forma particular de opinión pública—, consiste en una enorme cantidad de observaciones de segundo orden que estimula al sistema mediante incertidumbre que le pertenece (porque las observaciones de la opinión pública son parte de las comunicaciones políticas) mas no controla. En ese sentido la opinión pública es *incertidumbre autoproducida* del sistema. Se inaugura en la modernidad gracias a las posibilidades de segregación de la comunicación mediante los medios de masas como la imprenta, así como a la generación de espacios abiertos de discusión, como asociaciones libres (Corsi, 2017).

La esfera pública no se encuentra determinada en su contenido comunicativo por los medios de masas, sino solamente los requiere y presupone como su condición de posibilidad, en tanto aprovecha sus potencialidades de segregación de la comunicación. La esfera pública es, más bien, un observador de segundo orden de un sistema de referencia *en* el sistema de referencia. De nuevo, sus comunicaciones no están *determinadas* por los medios de masas, sino *orientadas* por la observación del sistema de referencia.

Este observador de segundo orden, que nosotros llamamos ‘esfera pública’, opera en el caso del arte en el siglo XIX y principios del XX, en la forma de críticas y reseñas sobre conciertos,

obras y artistas, realizadas en periódicos, revistas especializadas o almanaques. La conformación incipiente de esta esfera pública se explica por los altos grados de segregación de las observaciones de segundo orden que se han posibilitado tanto por los medios de masas⁵² como los espacios abiertos de discusión o asociaciones musicales, como asociaciones filarmónicas y coros (Blanning, 2011: 37). Todas estas observaciones del arte posibilitaron incertidumbre autoproducida en tanto fueron elementos comunicativos que, como veremos, estimularon la creación de complejidad interna en el sistema al comunicar, entre otros temas, sobre la figura del artista individual.

La complejidad autoproducida por la esfera pública de la música, es decir, por todas aquellas distinciones de las distinciones de la música, aquellas observaciones sobre ‘la vida musical’, ayudaron a crear también una imagen del artista individual, por ejemplo, en la observación de la vida particular de cada personaje. Mientras que de Bach se saben apenas los datos esenciales de sus vidas, los autores románticos como Wagner, Liszt, Schumann e incluso Beethoven tienen a su nombre diarios, autobiografías, y grandes cuerpos de correspondencia. También, gracias, primero a la litografía y luego la fotografía, se difundían sus rostros por los diarios de diversos países.

A partir de Beethoven, “su conducta, su modo de vida, su atuendo e incluso —y hasta podría decirse en especial— su aspecto; [...] su imagen se extendió ampliamente. Fue el primer músico en convertirse en el centro de un culto, una leyenda en su propia época” (Blanning, 2011: 61). Es de señalar que, antes del siglo XIX, y a diferencia de lo que ocurre actualmente, la proyección visual de un músico (la proyección de su imagen como persona), no formaba parte integral de su trabajo, “... durante la mayor parte de la historia, los músicos no se los ha representado como individuos, sino que más bien se los ha subsumido en imágenes simbólicas” (Blanning, 2011: 61).

Este hecho no cambió sino hasta finales del siglo XV y sólo de forma gradual. En el caso de Bach, solo se poseen tres versiones de un retrato por Elias Gottlo Haussmann pintados en

⁵² Otro fenómeno relevante que fue posible gracias a los medios de difusión como la imprenta, y que estimuló las observaciones de segundo orden, fue la proliferación de editoriales musicales que ofrecían música impresa que ahora podía venderse en masa (Blanning, 2011: 37). Ahora que se podía acceder más fácilmente a la música de los compositores famosos, esta podía interpretarse, analizarse y *comentarse* en lugares privados, dejando atrás la necesidad de acudir a lugares o recintos especializados para la música. La consecuencia para el arte fue que desde ahora hay mayores oportunidades —y que van en aumento hasta nuestros días— de participar del arte en cualquier momento como observador de segundo orden. Así, mientras se amplía la segregación de la comunicación artística, aumenta también la probabilidad de que se organice complejidad autoproducida.

vida del compositor, evidenciando una marcada pobreza en la de representación visual del músico en tanto individuo. A diferencia de él, Haydn o Mozart, “Beethoven tenía fans [los cuales] [...] querían saber cómo era físicamente su ídolo [...], sus coetáneos tenían muchas razones para sentir que conocían a Beethoven mejor que a cualquier músico anterior, pero este acceso visual sin precedentes era, sin duda, una de ellas” (Blanning, 20011: 67).

3. Las adquisiciones semánticas que se desarrollaron a partir de estos presupuestos, evidencian que para 1800 en el arte se había creado un ideal estético novedoso denominado como romanticismo, cuyas características principales fueron la emotividad, la introspección, autoexpresión, originalidad, el culto al genio y la sacralización (Blanning, 2011: 159-160).

Así, para 1800, el arte había dejado de reposar en una estética mimética que priorizaba la reproducción de lo natural para abrazar una que priorizaba el arte en relación con el artista, por lo cual el arte era menos un espejo que reflejaba lo exterior que una lámpara que alumbraba la mente del creador, porque “para que una obra de arte tuviera valor, debía de proceder del interior del artista, ser individual, personal, original, espontánea y auténtica” (Blanning, 2011: 155), tendencia que puede encontrarse ya en escritores como Byron, Shelley, Novalis y Tieck.

En las postrimerías del siglo, el genio era la sustitución del sabio, el santo o el héroe, y que para el siglo XIX dejó de ser un atributo para pasar a ser “la persona entera: ser un genio no era tener un talento excepcional, sino ser un superhombre” (Blanning, 2011:155). Bajo fórmulas como el artista carismático o el virtuoso, se llegó a reconocer la individualidad del artista.

Se le idolatraba en público y causaba sensación. El músico fue distinguido en función de la devoción hacia sus cualidades absolutamente personales, que, sumadas a sus destrezas interpretativas (Liszt, Paganini) daban lugar a observaciones en la esfera de la opinión pública del músico como ‘sublime imagen de la divinidad tocando violines’ y como ‘el hombre-planeta, alrededor del cual giraba el universo, con solemnidad bien temperada, entonando ritmos gloriosos’ según escribía Heine al respecto de Paganini (Blanning, 2011: 85).

Mientras que Beethoven forzó a la aristocracia vienesa a considerarlo al menos su igual, con Franz Liszt se instala la idea del artista como un ser superior, superdotado o superhombre que se distingue del resto de la humanidad y al margen de las clases sociales, al cual se le debe respeto y homenaje, por lo menos de acuerdo con la descripción de su biógrafo, Alan Walker,

“Probablemente, su mayor logro fuera consumir la transición por la que el músico dejó de ser sirviente y se convirtió en amo” (Blanning, 2011: 95).

La esencia del proyecto romántico como forma de creación artística se traduce en la impronta del “De mi interior, no del exterior”: es difícil concebir una definición más concisa de la esencia del proyecto romántico, como no sea la brevísima de Hegel, ‘interioridad absoluta’” (Blanning, 2011: 171).

Esto no puede evitar sonar absolutamente similar a las declaraciones de los músicos del siglo XX como lo fueron Schoenberg y antes de él Debussy ¿Cómo es que la atonalidad no incurrió en el romanticismo? Esto puede contestarse si entendemos los procesos evolutivos como eso, procesos que no son sino continuidades históricas que no cambian abruptamente, sino mediante variaciones que suponen siempre algo anterior desde lo cual variar.

Es por eso que la atonalidad es una adquisición evolutiva que carga con la impronta de la historia. La ruptura con la tonalidad no ocurrió entonces inadvertidamente, más aún, requirió una serie de condiciones de las cuales una de ellas fue una semántica moderna de la individualidad. Para que la tendencia hacia el individualismo y hacia una obra de arte que lo expresara y lo ‘encarnara’ en su auto-programación fuera posible, se requerían estos desarrollos semánticos, a partir de los cuales “los músicos que en el futuro trabajaran en el ámbito de la música clásica aceptarían como un axioma la necesidad de crear música sincera, expresiva, espontánea, individual y, sobre todo, original. [...] En el arsenal crítico de música moderna, no hay expresión más peyorativa que ‘carente de originalidad’” (Blanning, 2011: 180).

Se debe a eso que, para Tim Blanning, es solamente a principios del siglo XX, y no antes, cuando se encuentran vigentes todos los axiomas de la música que actualmente se denomina como ‘clásica’. Porque esta etiqueta no es sino la forma semántica en que se describe toda una sedimentación de estructuras y adquisiciones que se encuentran en el paso del siglo XIX al XX, y en cuyo núcleo podemos encontrar, entre otras cosas, la ‘estética de la expresividad’: “en la que se da el máximo relieve a la originalidad, la sinceridad y la autenticidad [que] no ha dejado de ocupar el centro del escenario” (Blanning, 2011: 183).

Autonomía, creatividad, originalidad, imaginación, individualidad de la obra de arte, de eso dan cuenta, además de Tim Blanning, Peter Gay, Elias, así como Echeverría y Luhmann, desde distintos puntos de vista, pero llegando sorprendentemente a conclusiones similares.

CONCLUSIONES

*En resumen, el hombre animado por el espíritu científico, sin duda desea saber,
pero es por lo pronto para interrogar mejor*
(Bachelard, 2013: 19)

Esta investigación se ha realizado con el objetivo de dar cuenta de los factores implicados en un proceso evolutivo particular: el de la estabilización de la atonalidad como forma de autoorganización del arte. Al tratarse de un proceso evolutivo, hemos intentado responder a la siguiente pregunta ¿cómo a pesar de las altas cargas de improbabilidad de surgimiento es que sigue conservando una alta probabilidad de mantenimiento?

Debido a la constitución de nuestra pregunta directriz, puede parecer, a primera vista, que en el desarrollo de la investigación nos hemos olvidado de la atonalidad. No es así. Si el fin de la investigación es mostrar las condiciones de posibilidad de algo, es entendible que, una vez definido de qué se trata ese ‘algo’, el trabajo restante no sea sino presentar, precisamente, esas condiciones de posibilidad.

Por lo tanto, esta investigación problematiza, sobre el presupuesto de la operación de la atonalidad, cuáles han sido sus condiciones de posibilidad, y a eso se debe el relativamente extenso desarrollo de lo que consideramos como tales: los desarrollos semánticos de la individualidad, y las condiciones sistémico-estructurales de su acoplamiento. Una vez teniendo estos factores en cuenta, *surge* el marco de plausibilidad de aquél plexo de comunicaciones que en la actualidad sirven como punto de referencia para nuevas comunicaciones: el estilo atonal.⁵³

Ya que ese trabajo ha sido realizado, en lo siguiente no me extenderé haciendo un resumen de cada cosa que se ha dicho, sino realizaré una abstracción del argumento de la investigación, a partir de la cual presentaré sintéticamente la propuesta explicativa.

A las cuestiones preliminares de si la evolución de una forma de programación a otra implica el cambio en la identidad del sistema; de si es el arte otro después de la atonalidad, respondemos

⁵³ Esto es a lo que nos referíamos al principio, cuando hablábamos de nuestras pretensiones explicativas, siguiendo a Maturana: presentar mecanismos generadores que en su funcionamiento hacen surgir experiencias a explicar (Maturana, 2009: 172). Podemos decir entonces que hemos solventado uno de los objetivos del trabajo.

que no. La evolución de las estructuras parciales del sistema no compromete la identidad (estructural) del sistema, sino la presupone y desarrolla sus potencialidades. El cambio o evolución en una de las estructuras del sistema no implica el cambio en la identidad del sistema que se afianza cuando se afianzan las formas de diferenciación y autoorganización y se construyen a partir de ahí niveles inviolables.

Evolutivamente, el mismo sistema va generando una identidad propia, una forma de orden operativo, que se ha retomado y elaborado. Ha formado valores propios que son niveles inviolables. No hay cambio de identidad sistémica porque de la dinámica estructural, otrora la identidad del sistema, cualquier proceso evolutivo presupone los niveles inviolables (Hofstadter, 1982) y la identidad sistémica autorreferencial o autoconstituida, aquellos dos factores que son condiciones de posibilidad de tal dinámica evolutiva (Luhmann, 2007).

No ha sido casual que Echeverría vincule al ‘arte moderno’ — para nosotros moderno: diferenciado— con las vanguardias’ y a ésta con un nuevo *telos* artístico: esto es, la creación de una realidad propia, y de una obra que es siempre inconclusa y necesita de un observador para completarla (Echeverría, 2009). En eso se encuentra en sintonía con Luhmann, quien también vincula la creación de realidad propia como la culminación de la diferenciación funcional del arte, y la autoprogramación de la obra de arte como el signo por excelencia de la autoorganización del arte (Luhmann, 2005).

Contemplando esto, la conclusión necesaria es que el surgimiento de las vanguardias (en nuestro lenguaje conceptual, de la atonalidad) está íntimamente ligado con la consolidación de la diferenciación funcional del sistema del arte y de las adquisiciones evolutivas concomitantes a este logro evolutivo. No es mera coincidencia que la diferenciación funcional se consolidara en el momento en el que surge el romanticismo, aquella tendencia artística que presentó de manera explícita por vez primera el ideal del artista como individuo autónomo, que luego será incorporada a la vanguardia. Mas ¿cómo se vincula este desarrollo estructural de diferenciación funcional con el desarrollo semántico del artista como individuo?

La figura del compositor como profesión diferenciada (síntoma de la diferenciación funcional) encuentra un correlato en la descripción romántica del compositor alienado de la sociedad, vinculado con la diferenciación funcional del arte, que busca un orden autónomo de realidad. Esta autonomía funcional de un orden de realidad independiente, ‘separado’ de la practicidad

real, es una adquisición estructural que encuentra un correlato descriptivo en la figura del arte y, en consecuencia, del artista, como escindido del mundo. En otras palabras, la idea del artista como individuo autónomo e independiente, volcado a sí mismo, es un correlato semántico de un sistema cuya realidad estructural (su autonomía funcional) se fundamenta en comprobar la posibilidad de un orden de sentido coherente con sus propias normas. Por eso la aparición del romanticismo y la vanguardia coinciden con la consolidación funcional del sistema del arte: son una consecuencia de la consolidación de su autonomía.

Hablando de romanticismo como aquél movimiento en el que se comienza a describir la figura del artista individual y que, tal como lo muestran Tim Blanning y Octavio Paz, ‘hereda’ de cierto modo la semántica del artista solipsista, queda la pregunta de por qué si desde el romanticismo hay subjetividad, no se rompió desde entonces con la tonalidad.

Tanto en la semántica como en la estructura, por tratarse de evolución, se requiere algo anterior desde lo cual variar, como punto de referencia de posteriores desviaciones. En ese sentido, y tal como hemos definido la atonalidad desde el principio, como una estructura evolutiva históricamente situada, esta requiere del romanticismo, es una extensión que aprovecha el proceso de sedimentación de estructuras que se crearon en el romanticismo y las explota. Ciertamente se trata de una prolongación de la disposición de ruptura del romanticismo (Paz, 2014), pero al ser el romanticismo una condición evolutiva de la atonalidad no puede equipársele a ella.

El concepto del artista solipsista es un correlato descriptivo de la autonomía operativa del arte. La idea de que el artista es un bohemio en la periferia de la sociedad, un solipsista o un ‘poeta maldito’; un desentendido del progreso económico, político y tecnológico que trabaja encerrado en su propio mundo o, en otras palabras, un alienado al margen de la cotidianidad práctica de la vida (los demás sistemas funcionales) no es sino un ‘síntoma descriptivo’, un correlato *semántico*, del hecho operativo de que el arte ya no se reduce ni supedita funcionalmente a las exigencias del poder, el dinero, la religión o la representación de la naturaleza, sino que él mismo es un sistema diferenciado de la sociedad, y que opera mediante una obra de arte que es un auto-programa, individual y autónomo.

Sólo aceptando esta realidad estructural puede decirse que el arte está efectivamente alienado y al margen, pero no de la sociedad, sino de los demás sistemas parciales o, si se quiere, es él

mismo 'individuo', ya no como sustancia, sino como diferencia, en el sentido operativo de su autonomía funcional, la cual radica, precisamente, en la construcción de un orden de realidad imaginario y propio, independiente de aquellos generados por los restantes sistemas funcionales 'prácticos'.

La atonalidad ha sido en parte posible porque la semántica moderna del individuo fue retomada por los sistemas psíquicos para su autodescripción. Como hemos señalado, esta apropiación semántica para la autodescripción del sistema psíquico tuvo consecuencias para el sistema social en virtud de la permanente coevolución entre 'individuo' (sistemas psíquicos) y 'sociedad' (sistema social). Las consecuencias se confirman en la medida en que la coevolución modifica las exigencias a la comunicación. La coevolución no solamente posibilitó la semántica del artista como genio individual, sino que a partir de este mismo concepto pudieron reformularse nuevos requisitos para la comunicación artística, de entre los cuales se destaca que la obra ahora debe satisfacer las exigencias de un artista que se describe a sí mismo como individuo.

Ahora bien, ¿por qué la semántica del individuo pudo encontrar un nicho idóneo para desplegarse en el arte? Gracias a su historia particular, pues la idea de un artista autónomo guiado por su propia fantasía e imaginación y por sus propias reglas sólo pudo estabilizarse a medida que el arte evolucionaba hacia su autonomización y consolidaba históricamente sus principales adquisiciones estructurales: i) una función propia (creación de ordenes imaginarios) no supeditada a exigencias externas; ii) la especialización de actividades y la creación de una esfera pública) y iii) su autoorganización (obra como auto-programa).

Al mismo tiempo, el arte atonal sigue en la necesidad de enlazarse con las operaciones del arte para ser considerado arte o, en otros términos, sigue dependiendo de adquisiciones estilísticas pasadas (tonalidad) conservadas en la memoria del sistema para validarse como arte, pero ya no para copiarlas o tomarlas como reglas a seguir, sino solo retomándolas en sentido negativo: identifica límites como punto de referencia para su negación y superación.⁵⁴

⁵⁴ Podría decirse que la atonalidad es un estilo que se consolida en la evolución del arte, de manera paradójica, como un 'anti-estilo' en sentido operativo. Esto significa que la atonalidad es creación de límites cuya imprenta es trascender los límites o, como diría Paz, la 'tradicción de la ruptura de la tradición' (Paz, 2014).

Por ello, dar cuenta de este desarrollo estructural es lo que antes nombrábamos dar cuenta de las condiciones de posibilidad de las condiciones de posibilidad. Esto nos lleva a la conclusión no sólo de que la atonalidad se explica tanto por aspectos semánticos como estructurales, sino que la formulación del problema y su respuesta son genuinamente autológicas.⁵⁵

El arte atonal es, entonces, moderno, no porque comparta el ‘espíritu de la modernidad eminentemente crítico’, pues dicha idea de crítica no es sino una adquisición semántica entre otras con la cual la sociedad moderna se describe a sí misma. Es moderno en sentido estructural: en el sentido en el que su dinámica operativa confirma y reproduce la diferenciación funcional del sistema, específicamente en su nivel autoorganizativo y en el cumplimiento de su función. Ahora bien ¿cuál es la particularidad histórica de la atonalidad dentro del entramado de comunicaciones artísticas diferenciadas? La respuesta es que, al mismo tiempo que conserva su identidad funcional de creación de ordenes imaginarios posibles, orienta precisamente esa función hacia el cumplimiento de las exigencias de un artista que se describe a sí mismo como genio individual y único. Y entonces la diferencia entre semántica y estructura adquiere un sello unitario, el cual bien podemos rotular como atonalidad. El argumento se resume del siguiente modo:

- 1) Componentes estructurales: a) definición de una función propia (creación de un orden imaginario), b) formación histórica de organizaciones del sistema del arte (esfera pública como observador de segundo orden de la vida musical, mediante la publicación de críticas, revistas especializadas, libros, biografías e imágenes de los músicos) y c) construcción de una forma de autoorganización (caracterizada por la obra que es su propio programa y que utiliza los límites de la tradición como punto de referencia para trascenderlos).
- 2) Componentes semánticos: la autonomía estructural (1) tiene un correlato semántico que, en cuanto observación de segundo orden o estructuras descriptivas, describe las

⁵⁵ La semántica del artista individual o genio, y la estructura de diferenciación funcional son las dos grandes adquisiciones que se complementan y que estimulan la conformación de un estilo particular, el de la atonalidad. En ese sentido, el estilo atonal requiere que la obra de arte posibilite mediante su procesamiento interno de distinciones la emergencia de un orden de sentido imaginario capaz de cumplir con las exigencias comunicativas de un artista que, gracias a las semánticas sociales disponibles, se describe a sí mismo como individuo o genio. Al mismo tiempo, el arte atonal sigue en la necesidad de enlazarse con las operaciones del arte para ser considerado arte o, en otros términos, sigue dependiendo de adquisiciones estilísticas pasadas (tonalidad) conservadas en la memoria del sistema para validarse como arte, pero ya no para copiarlas o tomarlas como reglas a seguir, sino solo retomándolas en sentido negativo: identifica límites como punto de referencia para su negación y superación.

adquisiciones de las estructuras operativas o ‘componentes estructurales’. Una de esas semánticas plausibles es la del artista como individuo solipsista y genio ‘al margen’ de la sociedad.

- 3) Secuencia autológica: el resultado o conclusión es entonces paradójico. Los procesos estructurales llevan a la zaga construcciones semánticas, que al mismo tiempo estimulan y orientan nuevos desarrollos estructurales. Así, se despliega el círculo autorreferencial que da vida al sistema: la *evolución estructural* (diferenciación funcional, autoorganizativa y organizacional) posibilita *desarrollos semánticos* (artista como individuo) los cuales, al mismo tiempo, pueden adquirir la función de ‘preadaptative advances’, autoirritando al sistema hacia la creación de *nuevas estructuras* (nuevos estilos congruentes con la autorreferencia del arte, esto es, estructuras que estimulan a trascender sus propios límites).

Se trata de una forma estructural que habilita una semántica que puede alterar la estructura. El resultado del proceso se vuelve a aplicar al proceso mismo, lo cual constituye entonces una explicación no lineal sino clara y genuinamente autológica.

Al final, la conclusión de esta investigación es congruente con su planteamiento inicial. Podrá evidenciarse fácilmente que, en referencia a esta secuencia autológica: a) estructura, b) semántica, c) estructura, la secuencia argumentativa de nuestra investigación se ha desarrollado de manera inversa: partimos haciendo la pregunta por la estructura del estilo atonal [c], encontrando que esta fue estimulada por una semántica del individuo [b], la cual encontró un nicho idóneo para su despliegue en el arte dadas sus condiciones emergentes de diferenciación funcional [a].

La razón de una conclusión tal ya se ha adelantado desde la primera cuartilla (siempre circularidad), en los fundamentos epistemológicos de la investigación, a saber, aquellos que comienzan trazando una distinción particular: una pregunta que se pregunta por las condiciones de posibilidad de aquello por lo cual se pregunta.⁵⁶ Partimos de un hecho presupuesto (la realidad de la atonalidad como una estructura operante de facto) para retrotraernos a aquellas condiciones lógicamente anteriores que han posibilitado su existencia, de ahí que el final se encuentre latente en el principio, y que para acceder a él haya que

⁵⁶ Siendo congruentes con el constructivismo operativo, abrazando autorreferencia.

emprender un camino hacia atrás cuya conclusión será el comienzo del camino mismo (Gödel, Escher o Bach) (Hofstadter, 1982).

Por lo pronto, puede decirse que la investigación logra el objetivo general: poner a prueba la TGSS, esto es, ponerla en operación en la observación de un problema delimitado. Y de forma concomitante, también se ha logrado demostrar cuán obtusos son los juicios groseramente formulados acerca de que la TGSS carece de facilidad para la aplicación empírica; cuán ramplonas son las consideraciones, propias del *pensamiento débil*, que no se percatan de que, en cuanto observación, esta siempre es empírica (es una operación fáctica que acontece de manera real en el mundo) y al mismo tiempo teórica (se enmarca en la actualidad del sentido, médium del cual ningún sistema que procese sus operaciones mediante él puede escapar). En suma, apelamos a todos aquellos argumentos que no toman en cuenta que, como ya lo apuntaba Bachelard, la abstracción es un deber: el deber del científico (Bachelard, 2013), y que ignoran también que la plausibilidad de la investigación y la teoría no dependen de su adecuación a la realidad sino solamente de su consistencia interna.

Terminamos este trabajo apelando de nuevo al aspecto irresoluble de los problemas ya resueltos: toda respuesta y solución a una pregunta no hace sino generar preguntas ulteriores, y he allí el verdadero valor reflexivo de una investigación, pues, *solamente conocemos para saber cómo preguntar mejor* (Bachelard, 2013). Por lo tanto, dejamos una serie de posibles problemas futuros planteados a modo de cuestiones abiertas que, en tanto nueva complejidad autoproducida, podrán generar nuevos caminos que estimulen el pensamiento:

1. El estilo no es una determinación de lo válido y no válido, sino el trazo de un señalamiento o límite de referencia “que estimulan a ir más allá” (Luhmann, 2005: 378). El estilo es la referencia que impele a superarse a sí misma, y no una determinación de lo que ha y no de hacerse. El problema de la investigación presente se enmarca en un contexto histórico en el que se hallan alternativas hasta la disolución de estilos, y sobre eso –señala Luhmann– “esto lleva a la tesis [...] de que con el paso hacia el arte moderno se buscó (y se halló) la alternativa para elegir el estilo, a saber, la ampliación y hasta disolución del marco de referencias, por ejemplo, la tonalidad en la música o la orientación por imágenes en la pintura -las cuales hasta el momento habían posibilitado la determinación y las variaciones del estilo” (Luhmann, 2005: 378).

Hay como resultado una 'diversidad de especies'. Por una parte, por lo menos en el contexto específico de la investigación, que trata un problema que se le presenta al arte a finales del siglo XIX y principios del XX, es posible aún encontrar estilos, y mi argumentación ha tratado de justificar ese hecho, pues aún en la atonalidad puede rastrearse una estabilización de sentido que forma parte de una cadena de desarrollo evolutivo de referencias con la tonalidad.

La pregunta, sin embargo, puede plantarse hacia qué situación ha desembocado este proceso de ampliación de referencias, y en qué medida la evolución del arte las disuelve hasta dejar de prescindir de los estilos. Debemos recordar que la programación del arte se entiende como auto-programación. Como ya lo hemos indicado, esto significa que cada obra de arte es su propio programa en tanto se abre y cierra posibilidades de inclusión/exclusión, pero esto sólo puede evaluarse cuando se pone en relación con un estilo, ya que la obra de arte sola no puede evaluarse en referencia a las adquisiciones evolutivas que prosiguen la autopoiesis del arte (al arte sólo puede entenderse como sistema).

Esto lleva a un problema, ya que, por un lado la obra de arte no puede evaluarse como arte sin hacer referencia al sistema y su historia, pero, por otro, la obra es cada vez más individualizada, y se amplían los límites del estilo casi hasta su disolución. ¿Hasta qué punto es posible la omisión de referencias?, ¿puede el arte moderno y actual evaluarse como arte sin referencia más que a sí misma (es decir, dándole cada vez más relevancia a la obra individual y menos al estilo)? ¿Cómo el arte ha afrontado esta paulatina disolución de estilos, esta radicalidad de la auto-programación de una obra cada vez más solipsista y cómo ha logrado proseguir su autoorganización (ya que lo ha hecho) en estas condiciones?

2. A la pregunta de si es posible acabar con las referencias, podemos decir que eso acabaría al mismo tiempo con la posibilidad de enlace y recursividad, y si no es posible de ningún modo establecer referencias para enlazar valores propios, entonces no puede haber sistema.

Sin embargo, el arte no ha desaparecido, sólo se vuelve más problemático, y busca afrontar su propia improbabilidad adoptando exigencias para las obras musicales que estén acordes con las exigencias de la coevolución. Si la coevolución demanda una mayor individualidad en la descripción del individuo, esto puede demandar, en el caso del sistema del arte, una mayor individualidad de la obra musical ¿Y cómo afronta el arte este problema?, ¿cómo responde a la exigencia de sobrepasar límites? El sistema responde: atonalidad.

3. Queda como pregunta abierta si pueden tematizarse otras adquisiciones semánticas que describan la configuración estructural del arte diferenciado, por ejemplo, las de ‘arte moderno’ o ‘vanguardia’. Esta última, proponemos pensarla también como una fórmula semántica para describir su correlato estructural de autonomía funcional y de autoorganización mediante obras de arte que se auto programan.

4. Pueden explorarse aún otros elementos con posibles efectos explicativos para el mismo problema de nuestra tesis, por ejemplo, la semántica de la ruptura y el cambio que también esbozaron los vanguardistas. En ese caso, Octavio Paz tiende a ser muy insistente en que la herencia del romanticismo a la vanguardia no es tanto la tendencia individualista sino la disposición a la ruptura, o como él paradójicamente lo llama, la ‘tradición de la ruptura’, que vincula con la forma en que el tiempo es percibido en la época moderna: como duración acelerada que vertiginosamente busca lo nuevo.

Vinculaciones entre tiempo, aceleración, novedad y evolución que también pueden resultar fructíferas e interesantes observadas desde la óptica de una Teoría General de Sistemas Sociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor. (2000). *Sobre la música*, Paidós Ibérica, Barcelona, España.
- Adorno, Theodor. (2009). *Disonancias, introducción a la sociología de la música*, Akal, Madrid, España.
- Aristóteles (2011). *Política*, Gredos, España.
- Bachelard, Gastón (2013). *La formación del espíritu científico*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México, México.
- Blanning, Timm (2011). *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Acantilado, Barcelona, España.
- Carvalho, Vera (2002). “Introducción” en Bios, Ana, Gárriz, José, López, Ma. Ángeles (Eds.). *Historia del arte Vol. XV*, Océano, Madrid, España.
- Corsi, Giancarlo (2017). “Legitimizing reason or self-created uncertainty? Public opinion as an observer of modern politics” en *Thesis Eleven*, 143 (1), pp. 44–55, <https://doi.org/10.1177%2F0725513617741019>.
- Corsi, Giancarlo, Esposito, Elena & Baraldi, Claudio (1996). *Glosario sobre la teoría Social de Niklas Luhmann (GLU)*, universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Editorial Anthropos, Ciudad de México, México.
- Dockendorff, Cecilia (2012). “Sociología del entorno: una observación de la relación individuo-sociedad desde la referencia sistémica de los individuos” en Cadenas, Hugo, Mascareño, Aldo & Urquiza, Anahí (Eds.). *Niklas Luhmann y el legado universalista de su teoría. Aportes para el análisis de la complejidad social contemporánea*, RIL editores, Santiago de Chile, Chile, pp. 405-431.
- Dockendorff, Cecilia (2013). “Antihumanismo o autonomía del individuo ante las estructuras sociales” en *Cinta moebio*, (48), Chile, pp. 158-173, <https://www.moebio.uchile.cl/48/dockendorff.html>.
- Echeverría, Bolívar (2009). “De la academia a la Bohemia y más allá” en *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, (19), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp.47-60, <http://www.journals.unam.mx/index.php/theoria/article/view/31486/29119>.

- Elias, Norbert (2002). *Mozart: sociología de un genio*, Ediciones Península, Barcelona, España.
- Elias, Norbert (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones socio genéticas y psicogenéticas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Fubini, Enrico (2004). *El siglo XX: entre música e ideología*, Universidad de Valencia, España.
- García, Jose María (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados*, Doble J editorial, Madrid, España.
- Gay, Peter (2007). *Modernidad, la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Paidós, Barcelona, España.
- Gombrich, Ernst (1995). *Historia del arte*, Diana, Hong Kong, China.
- Grout D. y Palisca, C. (2001). *Historia de la música occidental, Vol. 1 y 2*, Alianza música: España.
- Hauser, Arnold (1973). *Introducción a la historia del arte, Guadarrama*, Madrid, España.
- Hobsbawm, Eric (2013a). “Capítulo VI: Las artes, 1914-1945” en *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, España, pp.182-202
- Hobsbawm, Eric (2013b). “Decadencia y fracaso de las vanguardias del Siglo XX” en *Un tiempo de rupturas, sociedad y cultura en el siglo XX*, pp.231-246.
- Hofstadter, Douglas (1982). *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México.
- Kant, Immanuel (1975). *Prolegómenos para toda metafísica futura que pueda presentarse como ciencia*, Aguilar, Buenos Aires, Argentina.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, España.
- Lester, John (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Akal, España.
- Luhmann, Niklas (1992). “What is communication?” *Communication Theory*, 2 (3), pp.251-250, <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.1992.tb00042.x>
- Luhmann, Niklas (1995). “Individuo, individualidad, individualismo” en *Zona abierta*, 70 (71), España, pp. 53-157.
- Luhmann, Niklas (1998). *Sistemas sociales, lineamientos para una teoría general*, Anthropos, España.

- Luhmann, Niklas (1999). “¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?” en *Teoría de los sistemas sociales II (artículos)*, Universidad de Los Lagos/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana, Chile, pp. 125-136.
- Luhmann, Niklas (2005). *El arte de la sociedad*, Herder, México.
- Luhmann, Niklas (2007a). *La sociedad de la sociedad*, Herder, Universidad Iberoamericana, México.
- Luhmann, Niklas (2007b). *La realidad de los medios de masas*, Anthropos, España.
- Luhmann, Niklas (2009a). *¿Cómo es posible el orden social?*, Herder, México.
- Luhmann, Niklas (2009b) *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, Universidad Iberoamericana, México.
- Luhmann, Niklas (2013). “Sociología de la moral” en *La moral de la sociedad*, Editorial Trotta, Madrid, España, pp.57-152.
- Luhmann, Niklas y Raffaele De Giorgi (1993). *Teoría de la sociedad*, Universidad de Guadalajara, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México.
- Maturana, Humberto (2009). “Biología del fenómeno social” y “Ontología del conversar”, en *La realidad: ¿objetiva o construida? I Fundamentos biológicos de la realidad*, Anthropos Editores, Barcelona, España pp. 3-36.
- Moncada, Francisco (1995). *Teoría de la música*, R Musical: México.
- Morgan, Robert (1991). *La música del siglo XX*, Akal música, Madrid, España.
- Noya, Javier, del Val, Fernán y Pérez Colman (Coords.) (2010). *Musyca. Música sociedad y creatividad artística*, Biblioteca Nueva, Madrid, España.
- Paz, Octavio (2014). “La otra voz. Poesía y fin de siglo” en *La casa de la presencia, Obras completas, Vol. 1*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Ramos, Francisco (2013). *La música del siglo XX: una guía completa*. Madrid: Turner.
- Raynor, Henry (1987). “El compositor liberado” en *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, Siglo XXI, México, pp.465-471.
- Russolo, Luigi (2004). “El arte de los ruidos” en García, José María, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Editorial Doble J, España.

- Sadie, Stanley (ed.) (1980). *The new Grove dictionary of music and musicians Vol. I*, MacMillan Publishers Limited, Hong Kong, China.
- Sadie, Stanley y Latham, Alison (2000). *Diccionario Akal/Grove de la música*, Ediciones Akal, Madrid, España.
- Schoenberg, Arnold (1974). *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid, España.
- Scruton, Roger. (2014). *La experiencia estética*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Shostakovich, Dimitri, (2004). “Conferencia en Nueva York 1949” en García, José María, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Editorial Doble J, España, p.70.
- Stichweh, Rudolf (2016). “Estructura social y semántica, la lógica de una distinción sistémica” en *Revista Mad*, (35), Chile, pp.1-14, <https://revistamad.uchile.cl/index.php/RMAD/article/view/42794>
- Stuckenschmidt, Hans (1960). *La música de siglo XX*, Ediciones Guadarrama, Madrid, España.
- Taruskin, Richard (2005). *The Oxford history of Western Music, Vol. I: From the earliest notations to the sixteenth century*, Oxford University Press, Nueva York, EU.
- Toch, Ernst (2001). *Elementos constitutivos de la música*, Idea Books, Barcelona, España.
- Torres, Jacinto, Gallego, Antonio y Álvarez, Luis (1980). *Música y sociedad*, Real Musical, Madrid, España
- Torres, Javier (1993). “Nota a la versión en español” en Luhmann, Niklas y De Giorgi, Raffaele, *Teoría de la sociedad*, Universidad de Guadalajara, Universidad iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México
- von Glasersfeld, Ernst (1981). “Introducción al constructivismo radical”, en Watzlawick, Paul (Comp.), *La realidad inventada, ¿cómo sabemos lo que creemos saber?*, Gedisa Editorial, Barcelona, España, pp. 20-37.
- Zamacois, Joaquín (1960). *Curso de formas musicales*, Editorial labor, España.