# Todo tiempo pasado es presente

Posted on 1 de diciembre de 1998 by Félix de Azúa

No tengo la pretensión de responder a Stephen Plaistow, cuyo artículo «Poetas en un tiempo baldío» me parece tan correcto de ideas como bien intencionado en su finalidad, pero sin abandonar la misma orientación del británico me gustaría redactar a vuela pluma algunas dudas que me ha sugerido su lectura.

La primera atañe a la «buena voluntad» antes mencionada. En realidad, ¿qué propone Plaistow? ¿Quiere que el público acepte la música que no le gusta para de ese modo mejorar su formación? ¿Es una propuesta pedagógica y por lo tanto dirigida a personas con un gusto musical incipiente? ¿O más bien su objetivo son los músicos a quienes pide mayor exigencia y dificultad en sus composiciones, sin atender al vacío de público que generará la dificultad y la exigencia?

Adivino que se dirige a los aficionados, siendo así que los profesionales de la música no suelen obedecer los consejos de expertos en divulgación cultural. En cambio, el oyente elige, justamente, según las pautas que le dan sus informadores habituales, de manera que Plaistow parece plantear un cortocircuito entre las propuestas de los expertos en divulgación y el público en general. Si este es el argumento, creo que ya es muy antiguo. Data, más o menos, de 1910, cuando todavía existía un abismo real entre la producción de vanguardia y la posibilidad de acceder a ella, o a ser informado acerca de ella.

Los mecanismos de difusión son ahora infinitamente más potentes que cuando Apollinaire divulgaba el cubismo, tienen una enormidad de horas por cubrir, y puede decirse que se emite y divulga absolutamente todo lo que hay. La música desconocida que aguarda a su descubridor, ya no existe. Así pues, ¿dónde se produce la ruptura entre el divulgador ilustrado y el público?

A diferencia de otros productos similares como la abstracción lírica neoyorkina o el teatro de Beckett, esa tradición en lugar
de ganar público lo ha ido perdiendo

Quizás un modo de razonar sobre el abandono consista en circunscribir lo abandonado. En realidad lo que el público popular se empeña en rechazar desde hace setenta años es un

núcleo muy discreto e históricamente acotado de tradiciones compositivas, las que a grandes rasgos forman una genealogía que arranca en la Segunda Escuela de Viena y concluye, tras la guerra, en el grupo de Darmstadt. Debido a su interés filosófico este pequeño grupo de ideologías musicales ocupan, sin embargo, un lugar desproporcionado en el criterio de los expertos en historia de la música moderna. El dodecafonismo, el serialismo y las variantes nacidas en Darmstadt y sostenidas por entes estatales y funcionariales, como el Ircam francés, no han logrado interesar más que a unas exiguas minorías pero aparecen como lo más relevante de la música del siglo XX . Hablo de escuelas y métodos, no de personas, algunos compositores de estos cenáculos han alcanzado un público más amplio, lo que el propio Plaistow considera como una excepción. Pero la escuela, el método y la ideología no han penetrado en el mercado del disco, y mucho menos en el del concierto. Un elemento de extrema gravedad es que el mayor rechazo viene del público más joven. Dicho de otro modo, a diferencia de otros productos similares como la abstracción lírica neoyorkina o el teatro de Beckett, esa tradición en lugar de ganar público lo ha ido perdiendo.

De manera que el problema no parece que deba plantearse, como hace Plaistow, a la manera romántica (genio incomprendido/gloria póstuma), sino a la manera moderna (producto técnico/renovación rápida). Así y todo, este no es únicamente un problema moderno. Otras escuelas históricas, como la del *trovar clus* medieval, también se dirigían a la aristocracia del oficio y eran indiferentes a la asimilación popular. Pero Plaistow culpa de esta situación al público.

El prejuicio antipopular de Plaistow aparece en expresiones como «ninguna de las músicas que viven ha sido nunca alumbrada por un compositor que quisiera ganar deliberadamente el favor del gusto popular». Este prejuicio, que domina a buena parte de los expertos desde 1910, es un argumento muy débil. No sólo olvida que toda la música, hasta el siglo XIX , buscó el «gusto popular», es decir, el de la clientela eclesiástica, aristocrática o burguesa, sino que indica hasta qué punto minimiza la voluntad de éxito popular en compositores como Wagner, Mahler, Hindemith o Stravinsky y las muchísimas concesiones que hicieron al gusto «popular».

Un reforzamiento del prejuicio (que tiende a una interpretación pedagógica y moral de las artes) aparece en otro párrafo en el que Plaistow, comentando a Scruton, opone la «sencilla» homofonía y la «compleja» polifonía, la repetición y el desarrollo, los bloques de acordes y las armonías «entreveradas», el pulso regular y el acento cambiante, el canto llano y la melodía. Este prejuicio, el mismo que durante el Renacimiento impuso modelos constructivos de una gramaticalidad académica y el rechazo de la «simplicidad» gótica y románica, es propio de

épocas con fuertes mandarinatos retóricos los cuales, por ejemplo, consideran superior el tecnicismo del Siglo de Oro a la «simplicidad» de Berceo. Pero lo cierto es que lo «popular» carece de forma propia y en ocasiones elige lo gramaticalmente complejo como el teatro de Calderón y la música de Sibelius, y otras veces lo gramaticalmente simple como el teatro de Lope y la música de Prokofiev. En realidad sucede que no hay formas «simples», hay gramáticos tecnificados.

En la base de la preferencia de Plaistow por el predominio de lo técnico yace un prejuicio previo: «El auténtico compositor prosigue su búsqueda de lo genuinamente nuevo por medio de la exploración de sonidos que le proporcionan placer». ¿Placer? ¿Qué «placer» guía la composición de *Wozzeck* o de *Moses und Aron*? El «principio de placer» es un prejuicio idealista y psicologista que se vuelve en contra de su defensor ya que, en todo caso, el placer del compositor «genuino» sería totalmente trivial. Si de placer se trata, el único relevante, el que impone jurisdicción mercantil, es el del oyente, lo que negaría la totalidad del argumento de Plaistow.

El músico, como el pintor, como el arquitecto o el poeta se mueve por motivos infinitamente más complejos que el «placer», como por ejemplo la continuación o contradicción de una tradición lingüística, constructiva o compositiva. El placer es el resto moral que justifica la función social del arte, algo enteramente secundario.

Quizás podríamos resumir la debilidad del argumento de Plaistow con esa frase suya, incomprensible, que dice: «El compositor debe crear imágenes desde las profundidades de la imaginación y, sobre todo, debe escribir buenas notas». No conozco los términos ingleses que usa Plaistow, pero es perfectamente vago hablar de «imágenes» musicales, nadie sabe todavía lo que pueda ser una imagen invisible. La imaginación, por otra parte, no es ni profunda ni superficial, posiblemente no sea sino un término cómodo de la psicología académica para encubrir enormes complejidades. Desde luego, en filosofía, la imaginación, desde Kant, es algo muy distinto. Finalmente, las «notas» no pueden ser ni buenas ni malas, sólo puede ser bueno o malo el proyecto y el contexto con respecto a su intencionalidad, y sin que ello garantice el éxito de la obra ni su divulgación.

La buena voluntad, en arte, es inoperante. Cuando Plaistow dice «seguimos necesitando poetas que estimulen nuestro espíritu» vuelve a mostrar el fondo profundamente conservador de su pensamiento. Ninguna sociedad «necesita» poetas, los usa o no los usa, pero no hay posibilidad de distinguir entre sociedades con y sin poetas. Y en segundo lugar, el «estímulo del espíritu» no es precisamente función de la poesía, ni de la música, ni de las artes, o no es la más relevante. Su función, en todo caso, es la de producir representaciones aceptables para un conjunto suficiente de ciudadanos que se identifiquen en ellas (por lo que

ya han de estar previamente «estimulados» en esa dirección), y nada garantiza que la identificación no conduzca a la más completa esterilidad de sus espíritus, como sucedió con buena parte de los wagnerianos del fin de siglo.

La función representativa del arte la cumplen ahora muy satisfactoriamente miles de «poetas» disponibles en el supermercado cultural moderno

Hay un último punto mucho más arduo de resumir en pocas líneas. La función representativa del arte la cumplen ahora muy satisfactoriamente miles de «poetas» disponibles en el supermercado cultural moderno con una oferta que arranca del siglo X antes de Cristo. Por primera vez en la historia del mundo Safo, Dufay, Li Po, Verdi y Cage son coetáneos, a todos ellos los entendemos, todos ellos nos representan. Seguramente uno de los circuitos que hay que explorar para averiguar qué está pasando en las artes actuales (si las hay) sea el efecto de esta acumulación, desconocida antes del siglo XIX , que conduce a una saturación erudita similar a la del período alejandrino.

Hasta el siglo XVIII , los productos artísticos fueron producidos por cada sociedad para consumo inmediato, sólo un puñado de estudiosos conocía los productos del pasado, los cuales eran, en verdad, pretéritos. La era moderna inaugura una experiencia todavía enigmática en la que el artista y el aficionado viven en presente la totalidad de la historia del arte, desde Egipto hasta Esa-Pekka Salonen. La presencia en acto de toda la fenomenología del espíritu en forma de mercancía es un colosal agujero negro del que nada sabemos, pero cuyos efectos nos están construyendo. El pasado es un presente perpetuo.

Por estas razones, creo yo, la conclusión de Plaistow según la cual «la historia nos enseña que el arte exigente es el que tiene mayores posibilidades de perdurar» es, sencillamente, falsa. El prejuicio modernista conduce a Plaistow a sobrevalorar la «exigencia» (que no es sino la simulación de exigencia) y a confundirla con algunos hábitos adquiridos por la sociedad industrial, como el aprecio por la experimentación y el trabajo de laboratorio. Sin embargo, la «exigencia» tiene muchos rostros. La mayor parte de la ópera francesa del XVIII es muy exigente e insoportable, casi toda la poesía italiana del XVII yace enterrada precisamente por su «exigencia» (pero no *Orlando* que siendo igualmente complejo goza del favor popular). Lo mismo cabe decir de la épica dieciochesca, del *Dolce Stil Nuovo,* de la arquitectura barroca centroeuropea, del 90% de lo que conservamos del Siglo de Oro español, del gótico inglés que sólo admiran los ingleses, y de otros productos y escuelas «exigentes» o «complejos».

En la balanza opuesta está la «simplicidad» del funcionalismo escandinavo, el romancero, la lírica galaico-portuguesa, las ermitas románicas o, acercándonos a nuestro asunto, de algunos modernos como Janacek o Shostakovich, por no hablar (a otro nivel de «exigencia») de Stravinsky, de Bartok, de Ives, de Britten, de los «sencillos» que nunca han tenido problemas de público, o no más duraderos que unas decenas de años, y hoy llenan los auditorios. Recuerde Plaistow que el gusto más refinado y «complejo» en tiempos de Henry James apreciaba por encima de todo la «sencillez» de los primitivos italianos. Privilegiar lo «complejo» sobre lo «simple» y considerar que lo «simple» coincide con lo «popular» es una falacia moralizante, por cierto muy británica y en la estela de Shaftesbury. Lo cierto es que el arte ya no es, ya no se usa, como lo describe Plaistow. Si en el futuro siguen vigentes oficios similares a los de los antiguos pintores, músicos, poetas, etcétera, deberán trabajar sobre bases absolutamente opuestas a los criterios románticos que se encuentran en el corazón de la etapa modernista. La aparición de las masas como mercado único y de la globalidad histórica y geográfica, así lo exige.

Dejo para otra ocasión un asunto de fondo sobre «lo complejo y lo sencillo», pero visto desde otro punto de vista. Dodecafonismo, serialismo y otros métodos afines o caprichos compositivos como la música aleatoria, etcétera, bien podrían haber sido rechazados por el público *precisamente* por su simplicidad elemental. La fascinación por los criterios pseudocientíficos y matemáticos aplicados al arte es típica de las épocas manieristas, es decir, aquellas que, dominadas por círculos retóricos y funcionariales, imponen una complejidad formal que disfraza la simplicidad de las ideas. Hay representaciones extraordinariamente exigentes y complejas en cuyo interior se agita un ratoncillo asustado. No sé por qué, ahora estaba pensando en Rubens y en Strauss. Y otras de grandísima simplicidad que han transformado el mundo. Lo siento, ahora se me ha venido a la cabeza la basílica de Santa Sofía y el himno latino conocido como *Dies Irae.* Lo retiro.