



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

FACULTAD DE MÚSICA

**REFLEXIONES FILOSÓFICAS SOBRE  
LA FUNCIÓN SOCIAL  
DEL INTÉRPRETE DE LA MÚSICA**

TESIS

**Para obtener el título de: Licenciado Instrumentista  
-Flauta Transversa-**

PRESENTA

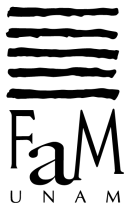
**Federico Sastré Barragán**

DIRECTOR DE TESIS

**Luis Alfonso Estrada Rodríguez**

ASESOR DEL RECITAL DE TITULACIÓN

**Miguel Ángel Villanueva Rangel**



Ciudad de México, 2017



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.

## **Agradecimientos**

Agradezco profundamente al Dr. Luis Alfonso Estrada, gracias a sus recomendaciones, revisiones y constante apoyo pude transformar ideas e inquietudes en esta tesis. Le agradezco también por enriquecer mi perspectiva musical a través de su amistad, confianza y las vivencias compartidas.

Agradezco con cariño a Miguel Ángel Villanueva, quien, con el paso de los años pasó de ser mi profesor de flauta, a un mentor de vida, y amigo. Le agradezco sus enseñanzas, su generosidad y el haberme motivado a construir una *relación con la música*.

Mi gratitud a la UNAM y a la Facultad de Música por haber sido mi hogar a lo largo de mi formación musical. Fue un placer convivir con profesores y compañeros durante emocionantes años.

De igual forma, agradezco al comité sinodal conformado por Alfonso Meave, Horacio Puchet, Fernando Domínguez, Miguel Ángel Villanueva y Luis Alfonso Estrada, por revisar este trabajo y enriquecerlo con sus correcciones y comentarios.

Un agradecimiento especial a Gaby Sañudo, por ser mi compañera de vida, mi inspiración, mi pasión y mi luz. Gracias por construir a mi lado sueños y proyectos llenos de amor, gracias por llenarme de ternura, esperanza y fe.

Finalmente agradezco a mis padres, Irma Barragán y Víctor Sastré por sus enseñanzas, su inagotable ternura y su perene apoyo.

*“Supuesto que fuese posible encontrar una perfecta explicación de la música, exacta, plena y capaz de llegar a lo singular, es decir si fuese posible dar una repetición exhaustiva en conceptos de lo que la música expresa, ésa sería al mismo tiempo una repetición y explicación suficiente del mundo, es decir, sería la verdadera filosofía”*

*Arthur Schopenhauer*

*“Ya Pater, en 1877, afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético.”*

*Jorge Luis Borges*

# Índice

<b>Resumen</b> .....	v
<b>Introducción</b> .....	vi
<b>Capítulo 1 Paradigmas en la música</b> .....	1
1.1 Presencia de paradigmas en las actividades musicales .....	1
1.2 Contexto del público .....	5
1.3 Contexto del intérprete.....	10
1.4 Contexto de la formación profesional del intérprete.....	15
<b>Capítulo 2 La filosofía como herramienta para los intérpretes de la música</b> .....	23
2.1 Algunos rasgos de la filosofía.....	23
2.2 Filosofía de la música .....	28
2.3 Construcción de significados en la música .....	32
<b>Capítulo 3 Aportes de la filosofía social de la música para los intérpretes</b> .....	40
3.1 Theodor W. Adorno: la música como promesa de felicidad .....	40
3.1.1 Contexto histórico.....	41
3.1.2 Dialéctica de la Ilustración.....	48
3.1.3 Estética negativa .....	52
3.1.4 Objeciones a la teoría de Adorno.....	55
3.2 Jacques Attali: escuchar el mundo.....	58
3.2.1 Sacrificar .....	59
3.2.2 Representar .....	61
3.2.3 Repetir.....	63
3.2.4 Componer.....	64
<b>Capítulo 4 Hacia una función social del intérprete de la música</b> .....	66
4.1 El malestar cultural .....	66

4.2 El intérprete de la música reflexivo .....	74
<b>Conclusiones</b> .....	80
<b>Referencias</b> .....	83
Referencias en línea .....	92

## **Resumen**

El objeto de estudio de este trabajo es el intérprete de la música entendido a través de su contexto social, su relación con el público y sus posibles funciones sociales. Los contextos sociales se transforman constantemente, factores como la tecnología, los cambios políticos y las relaciones económicas impactan y modifican las funciones que desempeña la música. Ante este panorama la filosofía puede aportar herramientas para que los intérpretes de la música reflexionen acerca de su contexto y hagan propuestas significativas para su entorno social. Se revisaron textos filosóficos sobre la música, particularmente textos centrados en las perspectivas filosóficas sociales. Se reflexionó acerca de los límites y alcances de algunos paradigmas que enmarcan las actividades de los intérpretes hoy en día. La revisión de teorías filosóficas sobre los roles sociales de la música revela que la música puede tener un gran impacto social; estudiar paradigmas recientes a través de sistemas filosóficos sociales, puede ayudar a enriquecer las perspectivas sobre los roles sociales de los intérpretes de la música. Una actitud filosófica puede ayudar a los intérpretes a comprender los alcances de su profesión y a promover las actividades musicales como pilares de las sociedades de la actualidad.

## Introducción

La música ha estado intrínsecamente vinculada a diversas e importantes actividades del ser humano desde sus primeros días de existencia. El pensamiento filosófico, desde sus albores y, a lo largo de su recorrido histórico, se ha interesado por el arte de los sonidos, sus funciones sociales y su influencia sobre el desarrollo de la humanidad; por ejemplo, en la antigua Grecia había una profunda atención hacia la música y su capacidad para influir en las personas ya que, de acuerdo con Platón, la música se adentra en lo más profundo del alma y se apropia de ella del modo más enérgico (Platón, trans. 2011, p. 100). Sin embargo, actualmente pareciera que el intérprete de la música se plantea pocas preguntas acerca de su impacto social y de la dimensión ética de su quehacer. El carácter de la música, enfocado a lo práctico, ha contribuido a crear una separación entre el intérprete y la reflexión filosófica, la cual en un principio puede parecer abstracta y alejada de sus actividades (Bowman, 1998, p. 1). Esta falta de reflexión sobre la profesión del intérprete en relación a su contexto socio-cultural, lo confina a actitudes como la del virtuosismo como fin en sí mismo y a un enfoque primordial en las funciones musicales de entretenimiento y espectáculo, las cuales no son las únicas condiciones necesarias para el desarrollo musical.

En la actualidad, esta falta de análisis profundo de las actividades musicales ha generado una escisión entre el público y la música, particularmente la llamada música clásica o de concierto. El poco interés del público en general por las presentaciones de música clásica, especialmente en el contexto específico de México, pueden llegar a resultar alienadas y subordinadas a intereses externos.

Las diversas e importantes funciones que ha tenido la música a lo largo de la historia, son testimonio de que en ella yace el potencial de influir y transformar al hombre profunda y significativamente. ¿Qué funciones sociales desempeña la música en las sociedades actuales?

Considerando el vasto cuerpo de textos filosóficos acerca de la música, ¿el estudio filosófico de la relación entre música y sociedad puede ayudar a los intérpretes a relacionarse mejor con su público y definir su función social? Este texto busca ofrecer argumentos que promuevan la importancia de la reflexión y el análisis sobre el alcance de la música en nuestra



sociedad, lo cual puede contribuir a que los intérpretes tengan un mayor impacto social; puede ser benéfico también, que dentro del contexto educativo profesional se formen intérpretes conscientes de su entorno, que sepan encontrar y promover los valores sociales de su profesión y que superen sus paradigmas actuales.

Esta investigación pretende contribuir a la comprensión de las funciones sociales del intérprete de la música. Busca mostrar de qué manera la reflexión filosófica puede enriquecer y ampliar los horizontes de los intérpretes. A través del análisis filosófico, se reflexionará sobre herramientas por medio de las cuales el intérprete pueda tener una mayor conciencia de su función social y destacar los valores artísticos en sus actividades profesionales; intentando contribuir al desarrollo de propuestas musicales, con significados profundos y reflexivos. ¿Puede ser benéfico para el contexto actual, que los intérpretes promuevan actividades que ayuden a distinguir las diversas funciones sociales que la música puede realizar y a crear puentes entre el público y los contenidos musicales?

Este trabajo, muestra de qué manera el intérprete puede acercar los contenidos musicales y los valores que estos pueden transmitir al público. La música es una fuente inagotable de experiencias enriquecedoras capaces de ayudarnos a expandir nuestros vínculos con el mundo que nos rodea y con nuestra sociedad, pero también tiene el poder de hacernos imaginar nuevos paradigmas, para Jacques Attali, la música es profecía. En sus estilos y organización económica, va por delante del resto de la sociedad, porque ella explora, dentro de un código dado, todo el campo de lo posible, más rápidamente de lo que la realidad material es capaz de hacerlo (Attali, 1977/1995, p. 22). Hoy en día, puede ser benéfico diversificar las formas tradicionales del concierto de música clásica, en las cuales el músico está separado de los escuchas y, sobre todo, el material musical está lejos de sus receptores. Estudiando las problemáticas que surjan, se reflexionará acerca de la búsqueda de coherencia en los programas musicales, también sobre el potencial y alcances de las notas de programa y el ensayo abierto como opciones para que el escucha pueda acercarse al contenido musical.

Este texto está estructurado en cuatro capítulos; el primero, estará enfocado a destacar y analizar la presencia de paradigmas en las actividades musicales, así como sus límites y alcances. Se tomarán como referencia los paradigmas en el contexto del público, los

paradigmas presentes en las actividades de los intérpretes de la música y los paradigmas en la formación profesional de los intérpretes.

El segundo capítulo propone a la filosofía como una disciplina que puede enriquecer las actividades de los intérpretes y ayudarlos a tener una relación constructiva y profunda con su contexto. Se reflexionará sobre lo que es la filosofía y cómo puede aportar herramientas a los intérpretes; se revisará sucintamente la diversidad de perspectivas filosóficas sobre la música y se considerará la significación musical como un elemento importante para definir las funciones sociales de la música.

El tercer capítulo revisará las teorías filosóficas que se enfocan en los aspectos sociales de la música, tomando como referencia el trabajo teórico de Theodor W. Adorno y el de Jacques Attali. Se reflexionará sobre qué aspectos de las teorías de estos autores pueden enriquecer el quehacer de los intérpretes de la música en la actualidad.

En el cuarto capítulo se considerará a la música como un elemento importante para la organización social y para contribuir a paliar las dificultades inherentes de la organización en sociedad. Finalmente se propondrán elementos que ayuden al intérprete de la música a definir su rol social y a crear productos musicales que sean significativos en su contexto.

Este trabajo pretende destacar la importancia que tiene analizar el contexto social para los intérpretes de la música. Propone la filosofía como una actitud que ayude a los intérpretes a definir su rol social ante un contexto dinámico y complejo. A través de la reflexión filosófica se busca coadyuvar a que los intérpretes de la música encuentren nuevas formas de relacionarse con el público y promover la importancia de su profesión. Por otro lado, se busca dar argumentos para que la filosofía de la música sea considerada dentro del contexto de la formación musical profesional.

# Capítulo 1 Paradigmas en la música

...el tiempo corría como la música en las flautas.

Elena Garro

## 1.1 Presencia de paradigmas en las actividades musicales

La música es una actividad que está estrechamente ligada a la sociedad, ha sido un elemento presente en los ritos, religiones, comunicaciones y entretenimientos humanos. Para prácticamente todos nosotros, la música tiene un gran poder, ya sea que lo busquemos o no. Esta propensión a la música –esta “musicofilia”– se manifiesta en la infancia, está presente y es central en todas las culturas y probablemente se remonta a los mismos orígenes de nuestra especie (Sacks, 2008/2012, p. x). A lo largo de la historia, ha cambiado la manera en que se escucha la música, factores como la tecnología, la economía y las cosmovisiones influyen constantemente en el modo en que las sociedades se relacionan con la música.

Las actividades y la educación profesional de la llamada *música clásica*, se suelen desarrollar con base en una serie de costumbres, convenciones y creencias; por ejemplo, el *modelo conservatorio*<sup>1</sup> en la educación musical profesional, la distancia entre intérprete y público en los conciertos, la identificación de la categoría *música clásica* con conceptos como *arte*, o *alta cultura*, entre otros, los cuales son elitistas y pueden llegar a excluir otras manifestaciones musicales. Estas prácticas se han ido reafirmando con el paso del tiempo y forman *paradigmas* similares a los descritos por Kuhn en el desarrollo de las ciencias.

De acuerdo con Thomas Kuhn, el desarrollo de las ciencias está determinado por consensos de las comunidades científicas acerca de las realizaciones pasadas. Estos consensos sirven

---

<sup>1</sup> Las instituciones de enseñanza superior de música en México, siguen en gran medida este modelo; tienen planes de estudio, pedagogías y actividades enfocadas a lo práctico, a imitación de los conservatorios europeos de finales del siglo XIX.

para crear los modelos de problemas y soluciones que se utilizan en un periodo histórico específico. Kuhn utiliza el término *paradigma* para referirse a estas soluciones concretas a un problema, las cuales son empleadas como modelos o ejemplos y pueden llegar a convertirse en reglas, o incluso dogmas, los *paradigmas* determinan las actividades científicas hasta que surgen crisis imprevistas en las que el modelo ya no es suficiente y las crisis se resuelven con el establecimiento de un nuevo *paradigma* de acuerdo con Kuhn. También la constelación de creencias, valores, técnicas etc. que comparten los miembros de una comunidad científica podrían calificarse con el sentido sociológico del término *paradigma*<sup>2</sup> (Kuhn, 1962/1971, p. 269).

La música como producto de comunidades que la practican sigue, como las ciencias, un proceso dinámico en el que se llevan a cabo prácticas musicales que se establecen, forman tradiciones, creencias alrededor de ellas y en ciertos momentos cambian; es posible entonces hablar de *paradigmas* de las prácticas y además reflexionar sobre los alcances y límites de las mismas, así como sus cambios con el tiempo y la sociedad. Este trabajo toma como referencia el término paradigma propuesto por Kuhn en su sentido amplio, es decir como una constelación de creencias, valores, técnicas y actividades que comparten los miembros de una comunidad, en este caso la comunidad de la música académica. Se ejemplificará con algunas actividades paradigmáticas de esta comunidad, pero no se busca hacer una enumeración ni un análisis profundo de los paradigmas presentes en la misma. El objetivo es mostrar la importancia de reflexionar acerca de estos paradigmas, ¿en qué se basan? ¿Qué ventajas tienen? ¿Qué desventajas tienen?

Ya sea consciente o inconscientemente, en una comunidad musical determinada se desarrollan prácticas que muestran la existencia de creencias, métodos y costumbres que guían las mismas actividades. Las academias de música antigua se han preocupado por estudiar cuidadosamente las formas de interpretar la música en épocas anteriores, buscando emular los instrumentos, las técnicas y estilos pasados. El IRCAM, es un centro especializado de investigación y creación musical que trabaja principalmente con elementos electroacústicos y de vanguardia. *Paradigmas* como estos (la interpretación basada en la

---

<sup>2</sup> Este segundo sentido sociológico, lo agregó Kuhn en un posdata a su libro en 1969, 7 años después a la publicación original.

investigación histórica y la creación musical vanguardista), influyen en la relación de la sociedad con la música. Identificar estos sistemas de creencias y modelos como *paradigmáticos*, puede ayudar a reflexionar acerca de sus alcances y sus límites en una sociedad en particular.

Esta investigación propone la reflexión filosófica como un medio para estudiar y analizar las ventajas y desventajas de los *paradigmas* en los cuales se circunscribe la profesión del intérprete de la música, particularmente en México. Es importante que los intérpretes desarrollen su profesión de una manera reflexiva, que les permita ser flexibles ante los constantes cambios de la sociedad y su relación con la música. Estos *paradigmas* inciden de manera importante en el quehacer de los intérpretes, sean los músicos conscientes de ello o no. Por ejemplo, influyen en la abundancia o falta de apoyos a la difusión musical, así como en la desaparición de proyectos culturales, que cambian frecuentemente con los grupos políticos que los promueven. La música toma muchas formas, desempeña funciones distintas y está tan profundamente inmersa en el flujo dinámico y los cambios de la vida sociocultural que, para explicarla, son necesarios proyectos teóricos que sean igualmente dinámicos, diversos y fluidos (Bowman, 1998, p. 9).

Hoy día, dentro de las comunidades musicales alrededor de instituciones culturales, como las orquestas sinfónicas, se utiliza la categoría *música clásica*, que es también referida como *música de concierto* o *música culta*, la cual engloba una miríada de expresiones musicales y generalmente está asociada a conceptos poco claros, elitistas y discriminatorios como *arte* y *alta cultura*. La música que se practica en salas de concierto *culturales* y que es generalmente promovida por instituciones que fomentan las *bellas artes*, es también la que se enseña en las escuelas profesionales de música. El acceso a la música categorizada de esta manera, puede ser excluyente para la sociedad en general, ya que exige el conocimiento de ciertos ritos específicos por ejemplo, el mantener al público en oscuridad y silencio, permitir los aplausos en momentos específicos y arbitrarios, o promover repertorios con los que está poco familiarizado el público en general. Acceder a esta música también requiere cierta atención auditiva sin la cual la *música clásica* puede ser tediosa o aburrida para el público no conocedor. Esta situación es particularmente difícil en México, donde la *formación musical básica* recibe nula o poca atención. Otro problema del uso de la categoría *música clásica* es

que, siendo estática, engloba muchos siglos de historia y diversidad de un fenómeno dinámico; es confuso y poco claro a qué música se refiere con esta categoría. Uno de los grandes retos actuales de la musicología es encontrar nuevas categorías musicales que sean más precisas y claras. Con fines de claridad y considerando lo anterior, en este texto se utilizará el constructo *música académica* para hacer referencia a la música que se enseña principalmente en las escuelas profesionales de música, tanto las tendencias tradicionales como en su caso, las innovadoras.

Lo descrito en los párrafos anteriores, da la idea de que el intérprete de la *música académica* enfrenta un medio dinámico y complejo. Nuevos sistemas de creencias, condiciones sociales y tecnologías modifican con frecuencia la manera en la que se crea y se escucha la música, así como las funciones que tiene en la sociedad. Es por esto que el intérprete de la música se puede beneficiar de analizar y reflexionar asiduamente acerca de los *paradigmas* que guían sus actividades, especialmente en el contexto de la *música académica*. En este trabajo se considerarán diversas prácticas comunes en la *música académica* que pueden llegar a convertirse en *paradigmas*, particularmente en tres contextos que influyen fuertemente en las actividades de los intérpretes de la música; el contexto del público al que se dirige su trabajo, el contexto específico del intérprete, es decir, la relación con su instrumento y el repertorio que propone, y finalmente el contexto de la formación profesional del intérprete.

Es importante insistir en que esta investigación no busca proponer juicios de valor sobre *paradigmas* específicos ni describir detalladamente el contexto de las actividades de *música académica* en la actualidad, el objetivo de éste primer capítulo es ejemplificar cómo las actividades musicales pueden llegar a ser paradigmáticas y la importancia de analizar el contexto social en el que se desarrollan.

## 1.2 Contexto del público

La música ha estado íntimamente vinculada a una gran cantidad de creencias e instituciones a lo largo de la historia y ha tenido una diversa gama de roles sociales. Existe una multiplicidad de actividades musicales que han enriquecido al ser humano de muchas maneras, desde su función en los rituales de las civilizaciones antiguas, hasta su presencia en prácticamente todas las formas de entretenimiento hoy día; ha sido un importante elemento para la convivencia social. La música es modo de comunicación entre el ser humano y su medio ambiente, modo de expresión social y duración. Es terapéutica, purificadora, englobadora, liberadora; arraigada en una idea global del saber sobre el cuerpo, en la búsqueda de exorcismo mediante el ruido y la danza. Pero ella es también, tiempo pasado en ser producida, escuchada, intercambiada (Attali, 1977/2011, pp. 19-20).

Un factor fundamental en la manera en que se relaciona una sociedad con la *música académica*, es *la formación musical básica*, ya que, si el público no está familiarizado con el fenómeno sonoro, le puede resultar complicado y tedioso acercarse a esta música, especialmente cuando no existen criterios sólidos para evaluar la calidad de la música accesible a la población en general, por lo que personas de todas las edades son susceptibles de consumir lo que la industria musical les ofrece.

La educación musical ha sido muy importante a lo largo de la historia, en una amplia diversidad de contextos sociales; textos desde la antigua Grecia hasta el inicio del siglo XXI, justifican y proponen a la música como una parte fundamental de la educación del ser humano. La diversidad de las justificaciones que argumentan estos escritos es una clara muestra de cómo la educación musical se adapta a las particularidades de su sociedad y tiempo. En diversos escritos norteamericanos se pueden apreciar fundamentos a favor de la educación musical y sus beneficios para la sociedad de la segunda mitad del siglo XX; es interesante cómo estos textos se relacionan con otras áreas como la psicología y la política, buscando defender el lugar de la música como cimiento de la formación básica (véase Mark, 2002). Resulta alarmante que hoy en día no se le preste más atención a la educación musical básica, particularmente en México. Lo representativo de una sociedad es su *ciudadano*

*promedio*<sup>3</sup>, de lo que sea él, depende el tono del cuerpo nacional (Ortega, 2013, p. 108), el interés que muestre el *ciudadano promedio* por la *música académica* es un factor fundamental para la cantidad de recursos y espacios que se le otorguen.

El Acuerdo número 592 de la Secretaría de Educación Pública, por el que se establece la articulación de la Educación básica en México, hoy vigente, estipula que, en nivel primaria y secundaria, música se enseña como parte de la asignatura *educación artística*, la cual está compuesta por cuatro ejes: Artes Visuales, Danza, Música y Teatro. De manera general, los programas de primaria y secundaria, se desarrollan en treinta y cinco horas semanales, *educación artística* tiene asignadas dos horas semanales; lo anterior quiere decir que en condiciones ideales, durante los nueve años de educación básica en México, media hora cada semana está destinada a aprender música. Como se considera una sola asignatura, el profesor de *educación artística*, debería de estar capacitado en las cuatro áreas para poder cumplir al pie de la letra el programa estipulado en el Acuerdo número 592. Es común que, en lugar de dividir las dos horas semanales entre las cuatro áreas mencionadas, las escuelas proponen a los alumnos tomar una de esas áreas; dependiendo del contexto de la institución, algunas ofrecen las cuatro, otras dos, algunas sólo una. Para la SEP es indiferente si el alumno recibió clases de música, danza, artes visuales o teatro, para avalar *educación artística*. El poco tiempo asignado y la falta de sistematización de esta asignatura, contribuyen a que la educación musical básica en nuestro país sea muy heterogénea.

Los productos de la *música académica* pueden llegar a ser complejos, ya sea por la duración de las obras, por la búsqueda constante de la vanguardia de nuevos horizontes sonoros, los varios siglos de antigüedad de algunos repertorios, o la gran cantidad de información sonora que contienen. Si el público no tiene una formación musical básica sólida, le puede resultar difícil acercarse a este tipo de música. Es necesario compartir con la sociedad en general, con los *ciudadanos promedio*, la vastedad del universo sonoro, su interminable gama de matices y los beneficios que puede descubrir en la vivencia musical, única entre las actividades humanas. No es forzoso que el público en general posea conocimientos musicales avanzados, pero sí que tenga la posibilidad de enfocar toda su atención en el oído y de seguir el devenir de las obras musicales a través de los sonidos. Las obras de arte tienen que ser comprendidas,

---

<sup>3</sup> En adelante, cuando se mencione al público en general, será con referencia a este constructo.



y esto implica un esfuerzo activo por parte del espectador, el cual tiene que brindar lo mejor de sí para entender la obra, cuanto más nos esforzamos por profundizar en los misterios del arte y del espíritu, tanto más los admiramos por su inconmensurabilidad (Zweig, 1940/2007, pp. 43-44). Esta actitud activa puede enriquecer mucho al espectador, en el caso de la música, una atención constante puede revelar al escucha un mundo sonoro de detalles y contrastes que estimulen su imaginación.

La tecnología ha propiciado una nueva manera de escuchar la música, actualmente a través de las grabaciones y los medios para distribuirlos ha cambiado la relación del escucha con la música. Hoy en día tenemos la invaluable posibilidad de acceder a música de cualquier parte del mundo y de la historia en cuestión de minutos, así como de llevarla con nosotros a cualquier parte, es un peligro, sin embargo, que la experiencia musical, que es viva por naturaleza, se reduzca a la grabación. Valores inherentes a la interpretación de la música en vivo, como la relación entre el paso del tiempo y el pulso, los contrastes de intensidad sonora y lo particular e irreplicable de cada interpretación, corren el riesgo de ser soslayados cuando sólo se escucha música grabada. Estos elementos hacen de la experiencia de la audición en vivo algo único, un evento en el cual los intérpretes de la música interactúan directamente con la audiencia. Se puede llamar a la experiencia en vivo un encuentro entre seres humanos por medio de sonidos organizados. Todos los asistentes, oyentes y músicos, están tomando parte en el encuentro por las relaciones que crean juntos entre ellos durante la actuación. Para Christopher Small, la música no es sino acción, entonces, la palabra música no debiera ser sustantivo sino verbo. Small propone el verbo *musicar*, no sólo para expresar la idea de actuar, tocar o cantar; sino para expresar la idea de tomar parte en una actuación musical (Small, 1999, p. 5).

La naturaleza de la obra musical es compleja, ya que, incluso en sus versiones grabadas, la obra no puede ser capturada en el espacio, necesita ser reproducida o interpretada para existir. ¿Dónde está la obra musical? ¿En la partitura, en el archivo digital, en el disco? El material sonoro de las obras tiene que ser recreado a través del tiempo y así como cobra vida cuando inicia su reproducción, muere cuando esta termina. Este elemento musical es de gran importancia ya que fundamenta la constante interpretación de las obras y nos descubre al fenómeno musical como algo vivo. Las grabaciones no sólo pueden provocar que una

interpretación de una obra se vuelva la única versión que suene, sino que también pueden llegar a tener efectos negativos en la manera que el público se relaciona con el material sonoro; a veces como música de fondo a intensidades sonoras muy bajas, otras veces entrecortada, prestando atención solamente a pasajes específicos y en ocasiones se detiene o interrumpe el devenir del tiempo musical.

Las grabaciones musicales son un documento muy valioso, que conserva interpretaciones específicas, en un momento dado, pueden ayudar a la difusión y son el único medio de acceso a intérpretes y músicas lejanas en el espacio, pero es importante que no sustituyan a la experiencia musical en vivo. Como la poderosa herramienta que son, deberían utilizarse con cuidado, ya que las obras pueden ser mutiladas, o su audición se puede hacer en condiciones que no sean las más adecuadas para apreciar sus detalles, propiciando una experiencia musical desordenada. Esto es de importancia capital ya que, existe una gran industria en torno a la música grabada, y probablemente sea ésta la forma preponderante en la que la mayoría de los escuchas del siglo XXI se relacionen con la música. Una vez más la formación musical básica adquiere relevancia para orientar al público acerca de los valores que puede encontrar en la música y cómo utilizar las grabaciones de la mejor manera posible para enriquecer su relación con los sonidos, en lugar de volverla monótona, mecánica y superficial. Las grabaciones y la música en vivo ofrecen experiencias distintas, desde la perspectiva de los intérpretes de la música, puede ser importante promover las particularidades de la experiencia musical en vivo para complementar el panorama musical del público.

Los *paradigmas* de la educación musical básica en México, heterogénea y con poco tiempo asignado en los programas de estudio, invita a la reflexión acerca de dichos programas, así como a la búsqueda y organización de argumentos que promuevan a la música como parte fundamental de la formación de la sociedad mexicana del siglo XXI. Sin embargo, hoy en día ¿qué opciones tiene el intérprete de la música ante un público con un contexto como el anteriormente descrito? Por otro lado, *paradigmas* tecnológicos de la actualidad como la preponderancia de las grabaciones y la veloz distribución de la música a través de ellas y medios como internet, son aspectos sobre los cuales los intérpretes de la música pueden reflexionar para definir con claridad los valores de las experiencias musicales que promueven.

Puede ser benéfico tener consciencia de las particularidades del público al que se presentaran proyectos musicales, así como reflexionar sobre formatos para generar interés en nuevos públicos, es necesario que, considerando lo anodina que es la educación musical básica en México, se busquen nuevas formas de interactuar con el público, nuevas maneras de presentar las obras musicales, incluso nuevos foros; esto puede contribuir a que se genere una muy rica y múltiple propuesta musical, con proyectos personalizados y dinámicos, conscientes del contexto en el que se proponen.

### 1.3 Contexto del intérprete

¿Qué papel juega la técnica instrumental en el proceso de interpretación de una obra? ¿La interpretación de una obra musical, se reduce a un trabajo mecánico de técnica instrumental? ¿Cómo elige sus programas de concierto el intérprete ante el contexto expuesto? ¿Qué interés puede despertar en el público dichos programas? Estas preguntas aunadas a los *paradigmas* comentados, presentes en el contexto del público, muestran lo complejo que es presentar un programa de concierto de *música académica*, así como la importancia del trabajo de interpretación y el uso de la técnica instrumental.

Cuando el intérprete de la música aborda una obra, es importante que esté consciente de la diferencia de propósitos que hay al trabajar la *técnica instrumental* y la *interpretación musical*: la técnica se dirige al desarrollo de habilidades que se aplican de manera repetitiva y sin cambios sustanciales en diferentes circunstancias. Por el contrario, la *interpretación musical* busca encontrar lo específico, distintivo o único en cada pieza musical o circunstancia, considera el contexto (Estrada, 2012, p. 243).

No estar conscientes de la diferencia de propósitos entre el desarrollo de la técnica instrumental y la interpretación, hace caer en propuestas musicales superficiales, que son frecuentemente descritas con metáforas como: "interpretar la música repitiendo como perico", "leer y tocar las notas como se lee un periódico" e "interpretar como escribiendo en una máquina de escribir". Kirkpatrick 1984 y Moore 1963 (citados por Estrada, 2012). De acuerdo con Estrada; los textos de Moore y Kirkpatrick sugieren la posibilidad de interpretaciones que pueden ser consideradas perfectas, desde el punto de vista técnico, pero que tienen carencias fundamentales en musicalidad y en responsabilidad musical. Es necesario no menospreciar la importancia del conocimiento y las habilidades técnicas para el desarrollo de la interpretación musical, sin embargo, el aprendizaje técnico se puede complementar con estrategias reflexivas. Tener un acercamiento reflexivo cuando se interpreta una obra musical, implica la búsqueda de respuestas imaginativas y frescas. Mientras que la *técnica musical*, por lo general, se desarrolla sin considerar los contextos musicales o sociales, la *interpretación musical* es consciente del contexto (Estrada, 2012, p. 242-243).

Lo anterior representa la importancia de no reducir la interpretación de la música a una reproducción mecánica de las partituras, esto es de gran trascendencia hoy en día, ya que la principal forma en que se relaciona el público con la música es a través de las grabaciones. Si la experiencia musical se redujera a una interpretación técnica, siempre igual, sin reflexión ni considerar el contexto, entonces, ¿cuál es la necesidad o relevancia de que se interpreten actualmente en las salas de concierto obras, que ya han sido grabadas una gran cantidad de veces, por músicos renombrados y a las que se puede acceder con facilidad? Una obra musical tiene diversas implicaciones, posibilidades infinitas de significados y contrastes, por lo tanto, exige constante reinterpretación (Kirkpatrick, 1984, p. 29).

Queda en manos de los intérpretes no sólo el dar vida a las partituras musicales, sino también el transmitir al público y a la sociedad en general, la necesidad de concebir una obra musical como un fenómeno vivo, orgánico, que tiene infinitas posibilidades. Cuando los intérpretes se identifican profundamente con una obra, al experimentarla más intensamente, pueden transmitir mejor a los otros la intensidad de su experiencia. De esta manera el intérprete es capaz de incrementar el amor de la gente por la música (Estrada, 2012, p. 244).

Es necesario que los intérpretes de la música destaquen las características de la experiencia musical que la hacen un fenómeno vivo, dinámico, pleno de matices, significados y de contrastes; que analicen a lo largo de su proceso de interpretación y que hagan interpretaciones reflexivas, las cuales consideren el contexto en el que las obras fueron creadas, así como el contexto en el que son interpretadas. No existe ejecución instrumental relevante sin un *proyecto musical*<sup>4</sup>, de la misma forma que no puede haber una interpretación válida sin una técnica instrumental confiable (Debost, 2002, p. 241). Estos proyectos deben ser asumidos por los intérpretes de manera responsable, con respeto al contexto de la obra, pero con una propuesta particular, en la cual la técnica instrumental sirva como medio para una interpretación viva y única. Los *paradigmas* que promueven dicotomías entre técnica e interpretación pueden llegar a ser peligrosos ya que son aspectos que forman una unidad en los productos musicales de calidad.

Al final de su libro Kirkpatrick define su ideal de interpretación como uno de respetuosa

---

<sup>4</sup> Debost considera que la ejecución técnica de un instrumento debe de estar en función de ideas musicales, es decir de una interpretación musical.

libertad, que fomenta el florecimiento orgánico de una obra, desde sí misma y en el transcurso de una interacción libre y vital de sus propios elementos. Presupone una distinción entre lo que es obligatorio e incuestionable y lo que está abierto a las elecciones y caprichos del intérprete. Continúa Kirkpatrick proponiendo que los únicos límites son aquellos impuestos por la naturaleza del instrumento y las proporciones y carácter de la obra (Kirkpatrick, 1984, p. 127). Otro riesgo de realizar interpretaciones mecánicas de las obras musicales es que las características particulares de cada instrumento queden soslayadas. La flauta transversa, por ejemplo, tiene una gran riqueza *tímblica*, ya que, al estar la embocadura formada por los labios del intérprete, ésta se puede modificar de muchas formas para producir diversos timbres. Esto es muy importante considerando que originalmente y hasta finales del siglo XIX las flautas estaban fabricadas de madera. Esta riqueza *tímblica* se puede perder si en la búsqueda de una sonoridad amplia, el intérprete utiliza un sonido forzado, muy fuerte y sin aprovechar la gama de matices de timbre característica de la flauta transversa.

Otro ejemplo de lo anterior es el control de la respiración, evidentemente este es un aspecto técnico fundamental en cualquier instrumento de aliento, generalmente la necesidad de inspirar aire se considera un límite, ya que se necesita interrumpir la continuidad del sonido. Sin embargo, la necesidad de respirar da una gran ventaja a los instrumentistas de aliento, ya que, desde muy temprano tienen que trabajar en el *fraseo*<sup>5</sup>, tomar decisiones musicales para agrupar las notas y para determinar donde hacen respiraciones. La gestualidad del intérprete al tocar y respirar, son elementos técnicos que deben desarrollarse pensando en la interpretación en vivo, algunos estudios en psicología de la música han comprobado la relevancia de la gestualidad para el público. Los instrumentos de teclado adolecen de las cualidades naturales de otros instrumentos, particularmente los instrumentos de aliento se benefician de su cercana alianza con la necesidad de respirar para desarrollar su *fraseo*. Los intérpretes de instrumentos de una sola línea muestran, por mucho, una mayor sensibilidad melódica que los instrumentistas de teclados. (Kirkpatrick, 1984, p. 60). Resulta muy interesante cómo la necesidad de respirar de los instrumentistas de aliento, es considerada

---

<sup>5</sup> El fraseo musical es unir y organizar lo que pertenece junto y separar lo que pertenece apartado. Es la demostración de las relaciones de las notas, es la demostración de las diferencias y gradaciones de actividad y pasividad, de tensión y relajación. Es paralelo a la organización, balance, puntuación y gestualidad del habla (Kirkpatrick, 1984, pp. 61-62)

una cualidad natural, un recurso que, si se utiliza con fines musicales, puede ayudar a desarrollar un *fraseo* musical claro y orgánico. Después de todo, la respiración es un proceso biológico, propio de los seres vivos, hacerla parte orgánica de la interpretación de una obra puede contribuir a destacar los rasgos vitales de la experiencia musical anteriormente mencionados.

Podemos observar, con base en lo anterior, que la interpretación de una obra musical es un proceso muy complejo, en el cual entran en juego una gran cantidad de factores. La interpretación de la música se desarrolla entre dos extremos; de un lado se encuentra la partitura y las supuestas intenciones del compositor y por el otro las contribuciones del intérprete, así como las posibilidades infinitas de interpretación de la obra. El compositor imagina una constelación de fuerzas que ofrece resultados que, en ocasiones, el mismo creador de la obra no puede predecir. Como un organismo viviente, cada obra de arte valiosa revela potencialidades imprevistas. (Kirkpatrick, 1984, p. 127). Estas fuerzas, a las que se refiere Kirkpatrick, dependen del manejo de los contrastes; los cuales están presentes en muchos niveles en los sistemas musicales, por ejemplo; sonido-silencio, tensión-relajación, piano-forte, rápido-lento, agudo-grave y muchos más. *El proyecto musical* que un intérprete tiene para una obra específica debe estar fundamentado en una *técnica instrumental* sólida, que respete y aproveche tanto las propiedades originales de las partituras, como las cualidades naturales de su instrumento, para poder ofrecer una versión propia, fundamentada pero imaginativa, particular y viva.

Lo anterior revela la importancia de reflexionar y analizar de manera crítica cuando se interpreta una obra musical, esto representa lo que se podría llamar el *contexto interno* de la interpretación de la música, sin embargo, es importante tener en cuenta el *contexto externo*: el público ante el cual sonará esa música. La selección de programas de concierto es un problema importante para los intérpretes, quienes generalmente eligen sus programas de concierto buscando demostrar destreza técnica o imitando programas de grabaciones de artistas famosos, y tienden a ser demasiado extensos. Lo anterior asume un público familiarizado con el repertorio del instrumento y propone como valor máximo en la música el entretenimiento basado en la técnica instrumental (Debost, 2002, p. 191).

En un país con poca atención por la educación musical, la audiencia puede no estar

familiarizada con ciertos repertorios musicales, tanto tradicionales como vanguardistas, es probable que tampoco conozca las particularidades de todos los instrumentos musicales, e incluso, en pleno siglo XXI, con la proliferación de la tecnología y la música grabada, puede ser que no se considere la interpretación de una obra como algo vivo, irreplicable y particular. Es necesario que los intérpretes busquen formas de compartir estos valores con el público, que demuestren y justifiquen el valor de sus *proyectos musicales*. El acercamiento analítico que Kirkpatrick propone para interpretar una obra musical, en el cual se reflexiona acerca de cada elemento de la música y su relación con la técnica instrumental, es un proceso vivo, que se asemeja a la manera en que se debería entender la filosofía (Estrada, 2012, p. 243). Las ideas de Kirkpatrick y Moore establecen vínculos importantes entre la música y el tipo de hábitos y disposiciones que la práctica filosófica busca nutrir y mantener (Estrada, 2012, p. 244). Con base en lo anterior se distinguen dos momentos en el trabajo del intérprete de la música, un primer momento de *contexto interno*, en el cual se lleva a cabo un trabajo reflexivo y analítico con la obra musical, y un segundo momento de *contexto externo*, en el cual se presenta una interpretación musical ante el público como resultado del primer momento.

Como ya se mencionó, los *paradigmas* que promueven dicotomías entre técnica instrumental e interpretación pueden limitar el trabajo de los intérpretes de la música; paradigmas para la creación de programas de concierto sin más fundamento que imitar programas propuestos por intérpretes célebres, también puede limitar las propuestas musicales y la relación con el público. La *actitud filosófica* que propone Estrada, puede ayudar al intérprete de la música a desarrollar una técnica instrumental en función de ideas musicales, así como a proponer programas de concierto relevantes para su contexto. En otras palabras, una *actitud filosófica* por parte de los intérpretes puede ayudarlos a conectar el *contexto interno* de su trabajo con el *contexto externo*, para producir una interpretación musical congruente y significativa para su entorno.



## 1.4 Contexto de la formación profesional del intérprete

¿Cómo se forma profesionalmente el intérprete de la música? ¿Cuáles son las prioridades en la educación musical profesional? ¿Atiende la oferta educativa musical, a nivel profesional, las particularidades de México? El Conservatorio de París, cuyos orígenes se rastrean hasta 1784, ha sido un modelo de escuela profesional de música que se ha seguido en países europeos como Francia, Italia y España, y su influencia ha llegado hasta México. Siendo una nación apenas en formación, la mexicana ha tratado de ponerse a la altura de la vieja civilización europea, lo cual genera un conflicto entre lo que se quiere y lo que se puede (Ramos, 1934/2015, p. 15). Ramos señala acertadamente, la importancia de considerar las particularidades de un contexto social específico antes de imitar ciegamente modelos de contextos alejados y desear importar sus supuestos beneficios, sin tener en cuenta las circunstancias en las que se encuentran y en las que se originaron esos modelos. El desarrollo de la música en México se vio influenciado por esta situación. El esfuerzo de los mexicanos por adquirir una cultura científica, artística, filosófica y literaria se da bajo el signo de Francia durante el siglo XIX, influencia que alcanzaría su máxima expresión durante el Porfiriato. (Ramos, 1934/2015, p. 49). El Conservatorio Nacional de Música se fundó en 1866.

Resulta interesante reflexionar acerca de las particularidades del contexto en el que se desarrolló en Francia el Conservatorio de París, así como sobre su lugar dentro de la formación musical y la sociedad francesa, ya que ese contexto no es precisamente el mismo en México, sin embargo, la influencia del Conservatorio de París, que da preponderancia a la práctica instrumental en la formación de los intérpretes, ha llegado hasta nuestro país.

Además del contexto geográfico, casi un siglo separa el origen del Conservatorio Nacional de Música en México y el Conservatorio de París, en este último se ha ido desarrollando con el paso de los siglos una visión altamente competitiva, enfocada al desarrollo musical práctico de sus egresados. De acuerdo con Michel Debost<sup>6</sup>, el currículo de dicha institución es estrictamente musical, tiene una duración mínima de tres años; una vez dentro del Conservatorio, los asuntos que no implican práctica instrumental son puestos a un lado, a

---

<sup>6</sup> Egresó del Conservatorio de París en 1954 y fue profesor de flauta transversa en dicho conservatorio de 1982 a 1990. Posteriormente fue profesor en el Conservatorio de Música Oberlin en Ohio.

favor de la práctica intensa; práctica, más práctica, teoría, lectura a primera vista, orquesta y música de cámara. Las agendas de los estudiantes no son desordenadas con temas que no involucren la práctica instrumental, largos ensayos por escribir y asuntos de ese estilo. La filosofía es: si quieres desarrollar tu mente y tu cultura, lo harás de todas formas una vez que hayas hecho tus elecciones y encontrado tu lugar en el mundo, pero la disciplina de aprender música como una verdadera profesión no se presentará nuevamente. (Debost, 2002, pp. 173-176).

En la descripción de Debost, se puede apreciar la preponderancia total que tienen las actividades musicales prácticas en la formación de los intérpretes, podemos observar un enfoque en el desarrollo de las habilidades musicales prácticas. Debost considera que es necesario que los estudiantes se concentren en la práctica instrumental, dejando a un lado materias que no se centren en ésta. Sin duda, Esta perspectiva es radical, sin embargo, hay que comprender el contexto y la función que cumple el Conservatorio de París dentro de la sociedad francesa, así como el rol de la música en el país galo.

En Francia existen dos conservatorios superiores de música; el de París y el de Lyon, estas son las únicas instituciones de dicho país que ofrecen títulos de licenciatura, maestría y doctorado en interpretación musical, homologados con el resto de Europa, con base en los acuerdos del proceso de Bologne. A lo largo del país francés hay<sup>7</sup> 36 denominados *conservatoires à rayonnement regional* y 101 *conservatoires à rayonnement departemental*, que emiten el diploma; DEM (*Diplôme d'études musicales*). Este se considera como previo al ingreso a una escuela superior, francesa o del resto de Europa. A parte de estos conservatorios provinciales, existen cerca de 300 conservatorios comunales que tienen un carácter menos profesional, también existen algunas instituciones privadas como la célebre École Normal de Musique en París. Esta amplia red de conservatorios especializados da soporte a los conservatorios superiores, hay una raíz común en la educación musical profesional. Con base en esta red, los conservatorios superiores son sumamente selectivos, tienen rigurosos procesos de admisión y límites de edad para ingresar. Este esquema competitivo tiene sus virtudes y sus límites, sin embargo, se puede entender por qué los

---

<sup>7</sup> De acuerdo al recuento estadístico realizado por Bruno Dietsch y Marie-Françoise Sotto, titulado *L'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de l'art dramatique en 2008-2009*. Publicado en el portal en línea del Ministerio de cultura francés.

conservatorios superiores tienen ese enfoque sobre la práctica instrumental; como en México se vive un contexto muy diferente, en el cual no existe esa raíz común en la formación musical profesional, copiar ciegamente prácticas del modelo de conservatorio francés puede ser problemático. Por otro lado, el contexto musical del *ciudadano promedio* francés también es muy distinto al de los mexicanos.

En lo que respecta a la presencia de la música en la educación básica, el Ministerio de la Educación Nacional en Francia estipula que la práctica de la música debe iniciar en maternal, se continua en la escuela elemental y el colegio (equivalentes a nivel primaria y secundaria en México) para todos y en el liceo (nivel preparatoria en México) para quien lo desea. La sociedad francesa vive en un contexto social en el cual la música está presente como parte importante de la educación básica, existen actividades de *música académica* en muchos planos; se trata de un contexto que demanda constantemente los productos de *música académica*; a pesar de sus límites y sus problemas, el sistema de educación profesional musical, tiene coherencia con el contexto social. Lo anterior no significa que no se pueda aprender de este tipo de sistema ni tampoco que no haya mecanismos loables los cuales se puedan aplicar en México; un ejemplo es la promoción al crecimiento del repertorio de los instrumentos. Para el examen final de flauta transversa del Conservatorio de París se encomienda componer una pieza a algún compositor francés vivo, la cual es estrenada por el alumno; esto ha contribuido a ampliar el repertorio de la flauta transversa, muchas de las piezas importantes para este instrumento surgieron en este contexto. No obstante, es necesario que se reflexione de manera crítica acerca de los elementos extranjeros que se toman como referencia, ¿cómo funcionaría un elemento externo en nuestro contexto? ¿Qué ajustes son necesarios hacer para que sea de provecho? México tiene un contexto muy diferente al de los países europeos, por lo que importar de manera ciega modelos que aparentemente son exitosos, puede resultar un desperdicio de tiempo y de recursos; se requiere realizar una reflexión profunda y utilizar un juicio crítico para poder aprovechar los modelos exteriores que se tomen de referencia.

Como ya se mencionó, la influencia de los conservatorios europeos llegó hasta México, en donde, a pesar de los cambios que produjo la Revolución, los directores del Conservatorio Nacional seguirían haciendo el “viaje de observación” a Europa, con la intención de

trasplantar mecánicamente los programas, planes y todo procedimiento pedagógico de los conservatorios europeos. No había un análisis de las condiciones particulares del país y todo lo que venía de Europa era bueno (Estrada, 1984, p. 22). En 1929, bajo la dirección de Carlos Chávez, el Conservatorio (entonces llamado Escuela de Música y Arte Teatral), se separa de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la cual formaba parte desde hacía varios años. De acuerdo con Chávez, citado por Estrada; las finalidades meramente universitarias son absolutamente distintas de las meramente musicales. Es indispensable convencerse de que el caso de la música y las artes en México, es un caso diverso de la educación superior científica (Estrada, 1984, p. 26).

Un grupo de profesores que se opusieron al planteamiento de Chávez, renunciaron a la Escuela de Música y Arte Teatral y ese mismo año (1929) lograron fundar la Facultad de Música de la UNAM. Debido a que la mayoría de los profesores de la Facultad de Música carecían de estudios de secundaria y preparatoria, ésta pierde su carácter de Facultad y pasa a ser la Escuela Nacional de Música. El plan de estudios de 1939 de esta institución incluía en su mayoría asignaturas musicales. Cabe destacar que, con la creación de la licenciatura en música en 1968, se incluyen en los planes de estudio materias del área de humanidades, como Pedagogía, Historia del Arte, Psicología del Arte y Estética, años después en 2004 se crean los estudios de posgrado en Música UNAM.

Los ejemplos anteriores muestran algunas de las diferencias entre los contextos en los que se ha desarrollado la *música académica* en Francia y México. El interés por la música como parte de la educación básica francesa, la búsqueda por generar un conocimiento de las obras de arte nacionales y mundiales, así como un criterio crítico respecto a las mismas, hace que el *ciudadano promedio* francés cuente con más recursos para acercarse a la *música académica*. Lo anterior genera una gran constelación de actividades relacionadas con este tipo de música, tanto a nivel profesional como aficionado. Por otro lado, la amplia red de conservatorios regionales y su vínculo con los conservatorios superiores, fomenta una formación profesional homogénea y competitiva. No se pretende proponer al país galo como un ejemplo ideal, ni menospreciar la historia de la educación musical en nuestro país, se trata de ejemplificar las características de dos contextos sociales y musicales diferentes y cómo generan públicos con relaciones particulares con la *música académica*. Es muy importante

que los intérpretes de la música sean conscientes del contexto en el que se desempeñarán profesionalmente, esto es fundamental en el caso de México, donde no sólo es necesario pensar en la escasa formación musical básica del *ciudadano promedio*, sino también en que la *música académica* se enseña preponderantemente imitando modelos europeos que funcionan en contextos muy distintos. El legado europeo, que hoy en día es parte fundamental de la cultura en México, no puede ser rechazado ni considerado como negativo en sí mismo, pero se necesita reflexionar acerca de cuál es el rol en nuestra sociedad actual que pueden desempeñar los elementos musicales que se han heredado de Europa. ¿Tiene algún valor para la sociedad mexicana interpretar *música académica* europea de siglos anteriores, o música que tiene sus raíces en la tradición del viejo continente? Si los intérpretes consideran importante o enriquecedor ofrecer proyectos musicales con obras de esta ascendencia, es necesario que busquen acercarlas al público y justifiquen la relevancia de dichas propuestas.

La reflexión sistemática acerca del rol de la música y de sus intérpretes en una sociedad específica, puede contribuir a que se forjen puentes con los *ciudadanos promedio*. Al revisar los planes de estudio a nivel licenciatura de tres escuelas relevantes de educación musical superior en la Ciudad de México, encontramos que; en el Conservatorio Nacional de Música, se ofrece la asignatura: *Estética*, en la Escuela Superior de Música: *Música y sociedad* y en la Facultad de Música: *Filosofía del arte*. En las tres escuelas está presente *Historia de la música* o *Historia del arte*. La carga horaria de las asignaturas del área humanística es poco significativa en comparación a las asignaturas prácticas.

En su plan de estudios, la Facultad de Música de la UNAM, plantea como objetivo general de la materia *Filosofía del arte*: familiarizar al alumno con los conceptos, categorías e ideas principales que forman parte del pensamiento filosófico artístico dentro de la tradición de las Bellas Artes. Dar a conocer al estudiante, las ideas en torno a las funciones y poderes atribuidos a la música por algunas escuelas filosóficas y autores desde la Antigüedad hasta la actualidad. Si bien lo anterior es muy interesante y busca familiarizar a los alumnos con la tradición del pensamiento filosófico entorno al arte, es necesario transmitir la importancia que tiene, para el contexto de los estudiantes de música mexicanos del siglo XXI, el pensamiento filosófico y el conocimiento teórico de la música en general. Más allá de conocer la tradición histórica y sus matices ¿por qué son importantes para la formación

musical profesional de la actualidad materias humanístico-sociales como *Filosofía del arte, Estética y Música y sociedad*? Puede ser benéfico que se promuevan las líneas de formación humanístico-sociales e incluso las teóricas, no como espacios para desarrollar un conocimiento satelital al quehacer práctico de la música, sino como campos del conocimiento musical estrechamente ligados a la práctica instrumental. Como se ha mencionado, la filosofía puede ofrecer a los músicos herramientas que les ayuden a comprender su contexto y la relevancia social de su profesión; por otro lado, una *actitud filosófica* durante el trabajo de interpretación musical, puede llevar a los músicos a crear propuestas musicales de calidad, que consideren el *contexto interno* y el *contexto externo* durante el trabajo del intérprete y sean significativas para su entorno social.

¿Es necesaria una formación reflexiva como parte del currículo musical en México? ¿Los espacios en los planes de estudio actuales, son suficientes para generar una consciencia crítica en los estudiantes? ¿Es necesario hoy en día seguir paradigmas excluyentes que crean dicotomías como teórico-práctico, musical-filosófico? ¿Se pueden enseñar de manera conjunta y complementaria materias de reflexión filosófica o social y la práctica instrumental? Los *paradigmas* presentes hoy en día, en la formación profesional de los intérpretes en México, se pueden enriquecer y transformar si se promueve un estrecho vínculo entre materias humanístico-sociales y la práctica musical. Ante la necesidad de crear puentes entre el público en general y la *música académica*, la línea de formación humanística-social, adquiere relevancia; propuestas musicales conscientes del contexto social, pueden llegar a tener un gran impacto en el entorno y contribuir a que el panorama musical mexicano se enriquezca.

Hoy en día existen pocos espacios para la reflexión sistemática acerca del contexto en el que se desempeñará profesionalmente el intérprete egresado; por lo general se asumen como inamovibles los espacios asignados a la *música académica* en la sociedad, sin considerar cómo se puede enriquecer y ampliar la relación entre la *música académica* y el *ciudadano promedio* en México. Es importante aclarar que no se tiene que menospreciar el desarrollo de la técnica instrumental, la cual es fundamental en el desarrollo profesional de todo intérprete de la música, sin embargo, vale la pena analizar cómo se puede enriquecer este desarrollo, revalorar si el estudio técnico excluye la reflexión y de qué manera puede el

intérprete de la música difundir los valores que encuentra en la *música académica*, fortalecer su vínculo con la sociedad que lo circunscribe y generar constantemente nuevos públicos.

El estudiante profesional de *música académica* en México se encuentra ante un panorama complejo, la relación entre el *ciudadano promedio* y la música está en constante cambio. Hoy en día, de acuerdo con Juan Pablo González (2008), más de un 80% de la música que escucha el latinoamericano es música **mediatizada, masiva y modernizante**, que él mismo define como *música popular*<sup>8</sup>. Esta música está representada casi en su totalidad por la forma canción, crea profundos significados construidos socialmente con los escuchas en general, es de fácil acceso y consumo, además de que no existen criterios sólidos que analicen la validez musical o ética de dicha música. Si los intérpretes de *música académica*, encuentran características enriquecedoras para la sociedad en sus propuestas musicales, es importante que las transmitan al público, que generen argumentos que justifiquen la relevancia social de sus proyectos para el *ciudadano promedio* en México. Es importante por lo tanto que las actividades de los intérpretes de la *música académica* estén acompañadas de una reflexión crítica, poniendo énfasis en un acercamiento imaginativo y respetuoso al repertorio que deciden proponer, como plantea Kirkpatrick, pero también analizando el contexto en el que lo harán sonar; nuevas maneras creativas de acercar la *música académica* a los *ciudadanos promedio* son indispensables para difundir y promover los valores y riquezas inagotables de la vivencia sonora. Es necesario recordar que, en la insuficiente categoría *música académica* está englobada una miríada de configuraciones sonoras, interminables combinaciones tímbricas y varios siglos de historia de la música, si bien se trata de música de herencia occidental, que orbita al sistema tonal, o la búsqueda por salir de él; es innegable que una vasta experiencia sonora, con el potencial de enriquecer a la sociedad, se encuentra en el *repertorio académico*, los intérpretes de la música tienen una gran responsabilidad para dar sonido a este potencial y hacerlo llegar a los oídos de su sociedad. Un acercamiento filosófico, puede ayudar a los intérpretes a comprender su rol en la sociedad y contextualizar sus actividades. El panorama musical actual se puede beneficiar si los *paradigmas del modelo*

---

<sup>8</sup> En 1980 en Amsterdam se fundó la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM). En torno a esta asociación, ha crecido una red interdisciplinaria de investigadores ocupados de la música y la cultura de masas (González, 2008).

*conservatorio*, son analizados y los intérpretes reflexionan acerca de los límites que tienen en la sociedad mexicana del siglo XXI.



## Capítulo 2 La filosofía como herramienta para los intérpretes de la música

*El arte más perfecto, la música, late, pasa y desaparece. El sonido es instantáneo, no perdura, y sin embargo es potentísimo.*

*Giovanni Papini*

### 2.1 Algunos rasgos de la filosofía

Los diversos *paradigmas* que enmarcan las actividades profesionales de los intérpretes de la *música académica* son ejemplos de que su rol social, particularmente en México, enfrenta un panorama intrincado; la falta de una educación musical básica homogénea y sólida, la relación entre el *contexto interno* y el *contexto externo* para interpretar una obra y los rasgos fuera de contexto de la formación musical profesional, plantean retos y problemas complejos. Las posibles soluciones o *paradigmas* a dichos problemas, cambian constantemente con la sociedad y los contextos. Los intérpretes se pueden beneficiar de analizar y reflexionar acerca de los *paradigmas* que influyen en sus actividades, sopesar los alcances de sus propuestas musicales, y con base en esto, fortalecer el vínculo entre la música que proponen y el público en general.

La filosofía es una disciplina que estudia problemas dinámicos, que cambian con el contexto y no tienen una solución unívoca; promueve una actitud crítica y reflexiva. Se puede llegar a pensar que la filosofía equivale a la expresión de una opinión obtenida de manera arbitraria, perspectivas personales fundamentadas en nada más sólido que un sentimiento. Es más apropiado entender la filosofía como **el análisis sistemático y crítico de las bases de las creencias**. La filosofía está fundada en la necesidad humana por comprender el mundo y nuestro lugar en él (Bowman, 1998, p. 5). En realidad, consciente o inconscientemente, los seres humanos tratamos de comprender el mundo, o al menos la realidad inmediata que nos rodea y entendernos como parte de ella. Las acciones de los seres humanos son posibles en virtud de que todos, mantienen *creencias*, suponen *valores* y actúan conforme a *normas* y

*reglas* que orientan esas acciones. Al enfrentar situaciones de su vida cotidiana, los seres humanos actúan conforme a una gran multitud de *creencias* que han adquirido en el proceso de socialización (Olivé, 1991/2006, pp. 5-6). Estas creencias han sido fundamentales para la supervivencia y organización social del ser humano, pero ¿de dónde vienen? ¿Por qué actuamos conforme a ellas? Generalmente se mantienen muchas creencias que no son puestas en duda, sino que, por el contrario, se consideran como *verdaderas* sin mayor dificultad, y cuya *justificación* no siempre es clara. Estas creencias, consideradas verdaderas, suelen tomarse como *conocimientos* (Olivé, 1996/2006, p. 7). Cuestionarse acerca de sus *creencias*, las *justificaciones* que las validan como *verdaderas* y las *reglas* y *normas* que se establecen a partir de ellas, ha ayudado a los seres humanos a conocerse mejor a sí mismos y a su entorno, pero sobre todo a organizar y justificar ese *conocimiento*. ¿Cómo se justifican las creencias en torno a las actividades musicales? Considerando que los contextos sociales se transforman constantemente puede ser benéfico que los intérpretes de la música cuestionen de manera sistemática las creencias y las justificaciones que validan *los paradigmas* presentes en su quehacer profesional.

Cómo se genera y valida el conocimiento es un problema central para la filosofía, sin embargo, la pregunta ¿qué es conocimiento? puede tener sentidos diferentes y por lo tanto respuestas distintas. Las ciencias intentarán responder esta pregunta fraguando teorías que den razón de las causas, funciones, resultados y efectos de ciertos hechos. Este es un asunto del conocimiento empírico, en el cual no tiene que ver la filosofía. Sin embargo, esa misma pregunta puede tener un segundo sentido, que se refiera a la justificación y validez del conocimiento, aquí la preocupación ya no está en descubrir causas y consecuencias del conocimiento es verdadero o falso, sino las condiciones en que un pretendido saber está justificado o no. Para ello no se tienen que observar ni medir relaciones causales entre hechos (labor pertinente a las ciencias), sino se tienen que analizar conceptos, lo cual es tarea de la reflexión filosófica (Villoro, 1982/2008, pp. 11-12). Siguiendo a Villoro, la filosofía no es una ciencia. La filosofía no descubre nuevos hechos ni propone leyes que expliquen su comportamiento. La filosofía se encarga de analizar, clarificar y sistematizar conceptos. De esta manera pone en cuestión las creencias, reordena nuestros saberes y puede reformar

nuestros marcos conceptuales. El análisis de los *conceptos epistémicos*<sup>9</sup> es tarea de la filosofía, la explicación de *cuestiones de hechos*, asunto de las ciencias; la pregunta por la *verdad y justificación de las creencias*, compete a la filosofía, la pregunta por su génesis y resultados, a las ciencias (Villoro, 1982/2008, p. 12).

No sólo reflexionar acerca de temas complejos, como qué es el conocimiento, compete a la filosofía, plantear preguntas aparentemente triviales o sobre cuestiones cotidianas, puede conducir a problemas de gran profundidad; más seguido de lo que nos percatamos, pensamos problemas filosóficos y los abordamos a través de reflexión filosófica (Olivé, 1991/2006. p. 9). La filosofía es un proceso a través del cual el ser humano ha buscado comprender su lugar en el mundo, esta actitud reflexiva ha contribuido a la construcción de cosmovisiones y sentidos que dan los individuos a sus entornos. Para Karl Jaspers la filosofía es indispensable para el ser humano y por ello rastros de ella se encuentran, públicamente, en los refranes tradicionales, en apotegmas filosóficos corrientes, en convicciones dominantes, pero, ante todo, y desde el comienzo de la historia, en los mitos. No hay manera de escapar a la filosofía (Jaspers, 1949/2013, pp. 11-12). Al cuestionarse por el mundo que lo rodea, el ser humano ha construido diferentes sistemas de creencias, como por ejemplo los mitos. Por lo tanto, se puede apreciar que la filosofía es una actitud para enfrentar los conflictos y disyuntivas de los seres humanos; fenómenos como el conocimiento, la muerte, la organización en sociedad, el amor, o la música, plantean una diversidad de problemas complejos con muchas dimensiones. Un análisis filosófico puede ayudar a plantearlos correctamente y ver con claridad desde dónde se debe abordar cada uno de ellos, con qué elementos hacerlo y qué tipo de respuestas es razonable esperar. Una reflexión filosófica debe dejar claro el papel de las perspectivas a través de las cuales se analiza un problema, su alcance y sus limitaciones para la comprensión de dicho problema. Por otra parte, debe establecer la esfera de legítima competencia del propio análisis filosófico y, por consiguiente, indicar dónde comienza lo que está más allá de la reflexión racional: el campo de la mística y de las religiones (Olivé, 1991/2006, pp. 15-16).

---

<sup>9</sup> Villoro define *conceptos epistémicos* como una familia de nociones que se refieren a las actividades del conocimiento y sirven para describirlas. Por lo tanto, concibe la teoría del conocimiento como un análisis, clarificación y sistematización de los conceptos epistémicos.

Con base en lo anterior, es importante tener claro qué tipo de entendimiento se busca y a través de qué tipo de preguntas se puede generar dicho entendimiento. Los seres humanos pueden plantearse problemas en por lo menos tres niveles: **a)** el de las cuestiones de hecho; **b)** el de las cuestiones valorativas y normativas; y **c)** el filosófico (Olivé, 1991/2006, p. 21). De una manera similar a los tres niveles propuestos por Olivé, Fernando Savater distingue tres niveles de entendimiento en los seres humanos **a)** la información, que presenta hechos y los mecanismos primarios de lo que sucede; **b)** el conocimiento, que reflexiona sobre la información recibida, jerarquiza su importancia significativa y busca principios generales para ordenarla; **c)** la sabiduría, que vincula el conocimiento con las opciones vitales o valores que podemos elegir, intentando establecer cómo vivir mejor de acuerdo a lo que sabemos. Para Savater la filosofía opera entre el nivel **b)**: conocimiento y el **c)**: sabiduría (Savater, 1999, p. 18). Olivé menciona tres niveles en los cuales se pueden plantear problemas los seres humanos, mientras Savater se refiere a niveles de entendimiento, sin embargo, en ambos casos se puede apreciar que la filosofía implica una reflexión, la actitud filosófica implica reflexionar y analizar la información que se obtiene al plantear problemas sobre cuestiones de hecho. Como ya se mencionó, los seres humanos vivimos y actuamos de acuerdo a una multitud de creencias, las cuales cambian con las sociedades, los individuos y el tiempo, generando una enorme cantidad de matices. Respuestas “universales” no son suficientes, incluso para cuestiones cotidianas o aparentemente simples; es necesario jerarquizar y encontrar principios para organizar la información de los problemas. El análisis filosófico es una herramienta que ayuda a plantear preguntas contextualizadas respecto a un problema y a reflexionar y ordenar la información proveniente de cuestiones de hecho. Para Fernando Savater, la filosofía no brinda soluciones, sino *respuestas*; estas *respuestas filosóficas*, cultivan la pregunta, resaltan lo esencial de ese preguntar y nos ayudan a seguir preguntándonos, a preguntar cada vez mejor, a humanizarnos en la convivencia perpetua con la interrogación (Savater, 1999, pp. 22-23). La palabra griega filósofo (*philósophos*) se formó en oposición a *sophos*. Se trata del amante del saber, a diferencia del que en posesión del mismo se llamaba sabio. La búsqueda de la verdad, no la posesión de ella, es la esencia de la filosofía. Filosofía quiere decir: ir de camino. Sus preguntas son más esenciales que sus respuestas, y toda respuesta se convierte en una nueva pregunta (Jaspers, 1949/2013, p. 12). Ante el inconmensurable cosmos que es la música y su dinámico vínculo con la sociedad, las

*preguntas y las respuestas filosóficas*, pueden ayudar a los intérpretes de *música académica*, a enriquecer su comprensión de los fenómenos musicales, su relación con el ser humano y sus alcances dentro de una sociedad en constante cambio. El rol de la música en la sociedad tiene muchos matices, por lo tanto, las *preguntas filosóficas* pueden ser adecuadas para ayudar a enfrentar un panorama que cambia constantemente. Verbigracia, en la formación profesional, *preguntas y respuestas filosóficas* pueden orientar una reflexión que coadyuve a comprender las ventajas de modelos provenientes de otros contextos y los ajustes necesarios para poderlos aplicar al contexto mexicano. Una actitud filosófica puede ayudar también a que los intérpretes comprendan el contexto social de su público y encuentren maneras flexibles de relacionarse con él.

## 2.2 Filosofía de la música

Para Wayne Bowman, dos preguntas fundamentales, mas notablemente desafiantes, han fascinado y confundido a los filósofos desde tiempos remotos: **¿qué es la música? Y ¿cuál es el significado o la importancia de la música?** (Bowman, 1998, pp. 1-2). Estas preguntas requieren de *respuestas filosóficas*; ya que revelan la profundidad, complejidad y lo dinámico que tiene la música, así como su importancia para el ser humano y la sociedad. Es importante que los intérpretes de la música de la actualidad se planteen continuamente estas preguntas, ya que comúnmente se asumen los *paradigmas* sin reflexionar sobre sus límites o problemas; la sociedad cambia constantemente, por lo tanto, *preguntas filosóficas* sobre la relevancia de la música necesitan ser replanteadas. Para los músicos orientados a lo práctico en particular, como los intérpretes de la música, los problemas que los filósofos de la música exploran, pueden parecerles lejanos y abstractos, de poca relevancia inmediata o consecuencia (Bowman, 1998, p. 1). A pesar de lo anterior, los filósofos se han preocupado constantemente por entender la música, ya desde la antigua Grecia se le atribuía un gran poder para influenciar a los individuos. En el Libro III de la *República*, Platón expone que la música, a través de la armonía y el ritmo, se puede apoderar del alma, haciendo que entren en ella la gracia y lo bello. Por lo tanto, la considera la parte más importante de la educación, ya que un joven educado adecuadamente en la música, podrá advertir con exactitud las imperfecciones en la naturaleza y el arte, y experimentar, al observarlas, una impresión justa y penosa, alabaré la belleza y le dará entrada en su alma, se alimentará con ella, y se formará por este medio en la virtud. Todo esto sucede a tempranas edades, antes de que le ilumine la razón, apenas haya esta aparecido, invadirá su alma, y él se unirá con ella mediante la relación secreta que la música habrá creado de antemano entre la razón y él. Dado que Platón atribuye tanta importancia a la música, su propuesta es sumamente restrictiva, ya que considera que ciertas armonías pueden incitar lo lastimero, la embriaguez, la molicie y la indolencia. Finalmente, sólo aprueba dos armonías musicales, una fuerte asociada a las acciones violentas, pensando en los guerreros, y otra más tranquila propia de las acciones pacíficas (Platón, trans. 2011, p. 100). Lo anterior denota cómo, ya desde los albores de la filosofía, los filósofos se han preocupado por entender la música y su misteriosa capacidad para influir en los seres humanos. Considerando esta poderosa influencia que la música puede llegar a

tener sobre los seres humanos es muy importante que los actores musicales reflexionen acerca de cómo pueden las actividades musicales enriquecer su entorno social. Plantear *preguntas filosóficas* sobre la importancia social de la música en la actualidad puede contribuir a enriquecer la formación profesional de los intérpretes, ayudarlos a preparar propuestas musicales significativas y a construir una relación profunda con el público en general; los límites de los *paradigmas* del panorama musical actual podrían ser superados a través de la reflexión filosófica.

Las reflexiones sobre la música han proliferado por diversos caminos, desde los tiempos de Platón. Bowman (1998) recopiló diversas perspectivas filosóficas sobre la música, distinguiendo principalmente siete; comenzando en la antigua Grecia, y la perspectiva de la *música como imitación* representada por autores como Platón Aristóteles y Boecio, sigue con el Idealismo alemán y la visión de la *música como idea*, estudiando las obras de Kant, Hegel y Schopenhauer; la perspectiva del *formalismo musical* se expone a través de Hanslick Gurney y Meyer. El trabajo de Langer, Goodman y Nattiez ejemplifica la *perspectiva simbólica*. Posteriormente expone la perspectiva *fenomenológica*, con trabajos de Daufrenne y Burrows. Continúa con la *perspectiva social*, representada por Adorno y Attali y concluye con las *perspectivas posmodernas*. Esta vasta diversidad de visiones, confirma la complejidad y profundidad de la música, pero también revela la enorme cantidad de valores y de riquezas que la experiencia musical puede aportar a las sociedades. Ante todas estas perspectivas, en las cuales de una manera u otra se atribuye un gran poder a la música, surgen nuevas interrogantes: ¿qué sistema filosófico debemos conservar hoy en día? ¿Alguna de estas perspectivas contesta con éxito las preguntas de las que parte Bowman? ¿Las propuestas de estos sistemas filosóficos tiene validez hoy en día? Los sistemas filosóficos ofrecen perspectivas sobre la música, es importante no tomarlos como ideologías rígidas y seguirlos sin reflexión; puede ser benéfico analizar qué rasgos de los diversos sistemas filosóficos pueden ayudarnos a comprender mejor el entorno actual y cómo se pueden adaptar estos elementos para enriquecer el panorama musical de hoy en día.

Para el escritor Wiltod Gombrowicz, ningún sistema filosófico dura mucho tiempo, pero la filosofía tiene el valor supremo de organizar el mundo en una visión (Gombrowicz, 1969/2009, p. 53). ¿Pueden los intérpretes de la música y los jóvenes estudiantes de música

beneficiarse de las perspectivas filosóficas sobre la música? ¿Las *preguntas filosóficas* pueden contribuir a fortalecer el rol social de los intérpretes de *música académica*? ¿Cuál es la pertinencia de los sistemas filosóficos del pasado hoy en día? En un texto sobre Hegel, Theodor Adorno plantea que en la pregunta ¿qué significan para el presente Kant o Hegel? hay una desvergonzada presunción, que coloca a pensadores del pasado en un puesto inferior, para así posicionarse, en cierto sentido, por encima de ellos, como si ya hubieran sido superados. Adorno propone en cambio la pregunta inversa: ¿qué significa el presente ante Hegel? (Adorno, 1956/2012, p. 229). Preguntar qué nos dicen sobre el presente los sistemas filosóficos del pasado enriquece las perspectivas, nos ayuda a comprender de dónde venimos y a identificar qué cosas han cambiado y qué cosas siguen igual. No se trata de totalizar con base en un sistema, ni adoptar ciegas ideologías, se trata de buscar *respuestas filosóficas* que ayuden a entender mejor la actualidad. En el caso de la *música académica*, esto puede resultar muy enriquecedor para comprender sus alcances y sus límites.

Es común equiparar la *filosofía de la música* con la *estética musical*, Bowman insiste en que no son lo mismo, *la filosofía de la música* es más amplia y subsume a la *estética musical*. Esta última sigue el ejemplo de la *teoría estética*, un campo que surgió en el siglo XVIII, como un esfuerzo por describir supuestas similitudes entre las artes y más ampliamente ejemplos de belleza. Por lo tanto, sus afirmaciones, están basadas en un rango restringido de músicas: las que se desarrollan en el contexto de Occidente y son consideradas arte (Bowman, 1998, p. 6). Hoy día es muy importante que se estudie y se haga música con perspectivas amplias, esto es particularmente interesante respecto al caso de México, que, si bien está completamente inmerso en el mundo de Occidente, influenciado, positiva y negativamente, por la cultura y modelos europeos, posee una rica tradición propia, con mitos, ritos y músicas. Por otro lado, gracias a la tecnología, surgen vertiginosamente nuevas formas de crear, compartir y escuchar la música, por lo tanto, mantener una visión amplia puede ser benéfico para comprender la importancia social de la música, así como los alcances y límites de la categorizada como *música académica*. No sólo es importante la *filosofía de la música* para incluir una diversidad amplia de manifestaciones musicales, también es necesario comprender la música a partir de sus particularidades. La relación de los *ciudadanos promedio* con el sonido es muy diferente de la que tienen con los medios de otras artes, como el lenguaje o la imagen, muchos de los valores y riquezas de la música yacen en sus



características propias y únicas. ¿Cuál es la función social en una sociedad como la mexicana del siglo XXI? ¿La *música académica* es un género más dentro de la industria musical? ¿Qué aportan los intérpretes de la música a su sociedad; diversión, distracción, entretenimiento? ¿Puede la música académica enriquecer a su sociedad de maneras trascendentales? *Respuestas filosóficas* a estas preguntas pueden contribuir a enriquecer el panorama musical de México, destacando la riqueza y la diversidad musical; a través de la reflexión filosófica, los intérpretes de la música pueden comprender mejor su profesión, su contexto social y compartir con el público en general las particularidades y las virtudes de su quehacer.

## 2.3 Construcción de significados en la música

Reflexionar en torno de las particularidades de la *música académica* puede beneficiar a los intérpretes, ya que se generarían argumentos acerca de lo especial de la experiencia de esta música. Es importante que se promueva la música a través de sus rasgos únicos, particularmente la *música académica* que, como ya se comentó, corre el riesgo de que sus virtudes sean soslayadas por el uso de la tecnología, o por no tomar en cuenta los *paradigmas* del público. Destacar los rasgos de la *música académica*, puede contribuir también a que no se descalifiquen otras manifestaciones musicales; puede coadyuvar a reconocer un amplio panorama musical que ofrezca una diversa gama de experiencias que no se excluyan entre ellas.

Una de las características particulares más interesante de la música y a la vez misteriosa, es cómo se genera el significado en la experiencia musical (particularmente cuando no está acompañada de imágenes o de palabras). Este es un tema debatido y polémico, de acuerdo con el musicólogo Erkki Huovinen, la música probablemente nunca sea totalmente comprendida, tal vez una parte esencial del arte es estar hasta cierto punto indefinida y por lo tanto resistirse a nuestro entendimiento (Huovinen, 2011, p. 123). Sin embargo, el significado de la música ha fascinado a músicos y expertos de diversas áreas: historiadores, psicólogos, teóricos de la música, sociólogos, etnomusicólogos y filósofos, impulsados por el deseo de comprender la música. Para Huovinen, esta diversidad sugiere una cierta relatividad del significado de la música, la cual puede, aparentemente, ser comprendida de diversas maneras. Estas disciplinas, y con ellas sus respectivas perspectivas sobre el significado de la música, han cambiado a lo largo del tiempo y probablemente continuarán cambiando. Lo anterior puede motivar a los filósofos a estudiar la comprensión de la música y al mismo tiempo prevenirlos contra teorías normativas o universales sobre cómo se construye el significado en la música (Huovinen, 2011, pp. 123-124).

De acuerdo con Octavio Paz, todo lo que hacen los seres humanos adquiere significación, para Paz no hay colores ni sonidos en sí, desprovistos de significación: tocados por la mano del hombre, cambian de naturaleza y penetran en el mundo de las obras. Y todas las obras desembocan en la significación; lo que el ser humano roza se tiñe de intencionalidad: es un

ir hacia. El mundo humano es el mundo del sentido (Paz, 1956/2006 p. 19). Paz considera que el idioma hablado o escrito difiere profundamente de otros idiomas como el plástico o musical, sin embargo, todos son sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo (Paz, 1956/2006, p. 20). Es importante señalar que la significación es muy abierta y contextual, los sentidos que construyen los seres humanos están en cambio constante. En el caso del lenguaje, por ejemplo, las palabras poseen varios significados latentes, son una cierta potencialidad de direcciones y sentidos (Paz, 1956/2006, p. 21). Considerando la importancia y libertad con las que se genera la significación ¿Cómo construye significados el ser humano en la música? Con base en la perspectiva de Paz, se puede inferir que las palabras son *polisémicas*, es decir que tienen sentidos diversos que dependen del contexto. Sin embargo, dado que el lenguaje es la principal herramienta de interacción humana, en cada contexto la libertad de los sentidos que pueden evocar las palabras está restringida.

Las propuestas de Paz respecto al significado están en sintonía con las teorías de Gadamer, quien critica la idea de una percepción pura; el modo de ser de lo percibido estéticamente no es un estar dado. Para Gadamer, en las obras de arte lingüísticas, sólo cuando entendemos el texto, o por lo menos dominamos el lenguaje en el que está escrito, puede haber para nosotros una obra de arte. Incluso cuando escuchamos música absoluta<sup>10</sup> tenemos que comprenderla. Siguiendo a Gadamer, aunque la música absoluta sea como tal un puro movimiento de formas, una especie de matemática sonora, y no existan contenidos significativos y objetivos que pudiéramos percibir en ella, la comprensión mantiene no obstante, una referencia con lo significativo. Es *la indeterminación de esta referencia* la que constituye la relación significativa específica de esta clase de música. Esta indeterminación de la referencia con lo significativo no se da en los productos de las artes plásticas (cuando no son abstractas), la significatividad de estas obras es claramente directriz en el proceso de lectura de su aspecto; algo parecido ocurre con las obras de arte lingüísticas (Gadamer, 1960/1999, p. 132).

Esta indeterminación de la referencia con lo significativo que atribuye Gadamer a la música, puede llevar a pensar que en el caso de la música la libertad con la que se generan los sentidos y la libertad de significados que evocan puede llegar a ser muy amplia. Analizar la

---

10 Gadamer distingue entre música absoluta y música vocal, basado en *Musik und Sprache* de Georgiades.

significación musical puede contribuir a comprender sus funciones sociales, ya que las relaciones del ser humano con su entorno y con sus semejantes se construyen a través de signos y significados que son contextuales y se modifican de acuerdo a su ambiente.

Existen perspectivas filosóficas que consideran que la música tiene una naturaleza *no conceptual*, es decir, el sonido organizado en música no significa de manera directa a diferencia de las imágenes o las palabras por ejemplo. Lo *no conceptual* o *aconceptualidad* en la música se relaciona con *la indeterminación de la referencia* con lo significativo que propone Gadamer y por ello el rango de significados que puede evocar la música puede llegar a ser muy amplio. De acuerdo con Vladimir Jankélévitch, las palabras significan algo por sí mismas, sus asociaciones naturales y sus tradiciones resisten a lo arbitrario y limitan nuestra libertad de interpretación. Por el contrario, para Jankélévitch, la música directamente no significa nada, sino por asociación o convención, por lo tanto, puede significar todo (Jankélévitch, 1983/2005, p. 32). Esta característica de la música es muy importante para entender la diversidad de roles sociales que ha tenido, ya que en diferentes contextos una misma obra musical adquiere sentidos diversos. La multiplicidad de significados que puede evocar la música, la hace un elemento capaz de asociarse y reforzar múltiples mensajes y actividades. Ejemplos de lo anterior los podemos encontrar en la función ritual de la música en las civilizaciones primitivas, en su presencia en la Iglesia en la Edad Media, incluso en la actualidad, en su relevante presencia en importantes industrias como la del cine.

Para Attali, a pesar de que escuchar música es recibir un mensaje, ésta no es asimilable a una lengua. En realidad, al contrario de las palabras de una lengua que se refieren a un significado, la música, aun cuando posea una operatividad precisa, no contiene jamás una referencia estable a un código de tipo lingüístico. No es un mito codificado en sonidos en vez de palabras, sino más bien el lenguaje menos el significado. No es significado ni finalidad, el significado en la música se construye de una manera compleja. El “sentido” del mensaje musical se expresa de manera global, en su operatividad y no en su significación yuxtapuesta de cada elemento sonoro (Attali, 1977/1995, p. 41). Tanto Jankélévitch como Attali consideran que el *significado de la música*, no se forma a través de unidades como las palabras, y se expresa de manera global, lo cual le da una gran libertad y la posibilidad de que los escuchas atribuyan una gran diversidad de significados a las obras musicales.

Considerando lo anterior surgen preguntas como: ¿Cómo se construye el significado en la música? ¿Cómo se construye el significado musical en comparación con otros sistemas simbólicos? ¿Puede la música enriquecer la construcción de significados en los seres humanos?

El significado en la música, como podemos apreciar en los comentarios de Jankélévitch y Attali, se construye de una manera compleja y particular. Puede ser enriquecedor reflexionar acerca de la gran libertad de significados que evoca la música y cómo pueden las actividades musicales estimular y nutrir las relaciones de los individuos con su entorno social. Este rasgo de pluralidad en los significados que se pueden atribuir a una obra musical es muy rico, cada interpretación puede adquirir diversos matices, los cuales se enriquecen en distintos contextos y a través del tiempo. Analizando cómo se genera el significado en la música, los intérpretes de la música pueden encontrar maneras de compartir con el público en general, la importancia de la variedad de interpretaciones y la experiencia de la música como algo vivo, como sugiere Kirkpatrick. La multiplicidad de significados que puede sugerir la música también ayuda a comprender lo importante que es reflexionar acerca del público en relación con su contexto; los seres humanos construyen estrechas relaciones con la música que escuchan regularmente y por lo tanto, les puede resultar difícil acercarse a *la música académica*, así como con cualquier asunto desconocido; los intérpretes pueden generar nuevos públicos si consiguen ofrecer sus propuestas musicales como una experiencia que complemente el panorama musical del escucha, aportando nuevos significados y sentidos. Es importante que los intérpretes conozcan las condiciones en las que serán recibidas sus propuestas musicales para poder lograr transmitir sus objetivos musicales.

Lo no conceptual en la música y la relación con su significado para el ser humano es un tema muy complejo y amplio, sin embargo reflexionar constantemente sobre él puede enriquecer las actividades musicales, así como intentar evitar que se utilice a la música como vehículo de ideologías. Según Jankélévitch, el ser humano siente la tentación de atribuir un sentido metafísico al discurso musical por el hecho de que la música, al no expresar ningún significado comunicable, se presta con una docilidad complaciente a las interpretaciones más complejas y dialécticas (Jankélévitch, 1983/2005, p. 32). Para Adorno lo no conceptual de la música se presta especialmente bien a ser ideología, la aconceptualidad de la música, permite

a los oyentes relacionarse con ella a través de sus sentimientos, les permite asociar, pensar cualquier cosa que se les ocurra, funciona como un espejismo y una satisfacción vicaria, y ni siquiera se deja captar en el acto (Adorno, 1958/2006, p. 13).

Lo complejo de los significados en la música nos ayuda a comprender por qué ha tenido funciones sociales y atributos metafísicos tan diversos a lo largo de la historia. Jankélévitch insiste en que la música no representa de manera directa ideas metafísicas, ejemplifica de la siguiente manera: “La sonata es como un resumen de la aventura humana limitada entre muerte y nacimiento, pero no es ella misma esta aventura... A grandes rasgos, puede decirse que el microcosmos musical reproduce las jerarquías del cosmos” (Jankélévitch, 1983/2005, p. 36). Jankélévitch utiliza un lenguaje lleno de metáforas y tiene una intención ambiciosa: expresar la profundidad y el poder de la experiencia musical, sin atribuirle ningún sentido metafísico.

Lo anterior, contrasta con algunas *perspectivas filosóficas* acerca de la música, como por ejemplo la de Nietzsche, quien coincide en el poder simbólico de la música y su diferencia con el lenguaje. “Con el lenguaje es imposible alcanzar el simbolismo universal de la música, precisamente porque esta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón del Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia” (Nietzsche, 1872/2007, p. 74). Cuando Nietzsche escribió esto en su primer libro; *El nacimiento de la tragedia*, estaba fuertemente influenciado por Richard Wagner y Arthur Schopenhauer, de éste último, toma su sistema metafísico. Schopenhauer retoma elementos de Kant y Platón, así como de textos hindúes como los *Upanishads* para proponer que existe una *voluntad* que es el centro y núcleo del mundo. Esta *voluntad* es una energía anterior a todo, que se divide, a través del *principio de individuación*, en el tiempo y espacio para formar el mundo fenoménico; cada ente desde los inanimados como las rocas, hasta los seres humanos surgen como producto de esta división de la *voluntad*, en los humanos esto genera un *dolor primordial*. Para Schopenhauer el mundo se puede comprender como esta *voluntad*, o como una *representación* que es el *velo de Maya*, que cubre y oculta a la *voluntad*, la cual es tan poderosa e insoportable que tiene que ser velada y representada para poder ser tolerada. Con base en estas ideas del mundo como *representación* y como *voluntad*, Nietzsche propone sus conceptos inspirados en la cultura

griega; lo *apolíneo*, basado en la *representación* del mundo y lo *dionisiaco*, que es la experiencia directa de la *voluntad*, sin velos. Tanto para Schopenhauer y Nietzsche la música es la manifestación directa de esta *voluntad*.

Para Schopenhauer, la música no expresa esa alegría determinada o aquella tristeza particular, sino que instila en nosotros la melancolía y la alegría en general, la serenidad en sí y la esperanza sin causas. Para Nietzsche la música no expresa el dolor en general ni la alegría en general, sino la emoción indeterminada, la pura capacidad emocional del alma. La música exalta la capacidad de sentir y despierta en nuestro corazón la afectividad en sí, no motivada ni especificada (Jankélévitch, 1983/2005, pp. 99-100). Las perspectivas de estos filósofos, son ejemplos de cómo la música se puede asociar a ideas metafísicas, fungiendo como un poderoso vínculo que materializa dichas ideas; en este caso la *voluntad* de Schopenhauer o el *Uno primordial* y el *dolor primordial* en Nietzsche.

De acuerdo con Jankélévitch, desde el punto de vista semántico y como lenguaje de las emociones, la música resulta siempre equívoca y decepcionante. Siempre significa en general y nunca en particular, ¿no es la música el dominio de la ambigüedad? La música, de cerca, no expresa sentidos definibles, sin embargo, es *grosso modo* expresiva y poderosamente expresiva (Jankélévitch, 1983/2005, pp. 100). Lo anterior muestra lo susceptible que es la música para ser asociada a ideas metafísicas, o para representar una amplia gama de significados. Analizar lo no conceptual en la música puede contribuir a comprender su relevancia social y cómo diversas sociedades le atribuyen diferentes funciones.

Siguiendo con Jankélévitch, no es necesario conferirle a la música un alcance metafísico, para admitir que la música traduce el alma de una situación, y hace que dicha situación sea perceptible al oído de nuestra alma. La sonoridad física es ya una cosa mental, un fenómeno inmediatamente espiritual (Jankélévitch, 1983/2005, p. 123). Con las metáforas anteriores, Jankélévitch busca exponer que la música no necesita representar alguna idea metafísica, para poder tener un profundo impacto en los seres humanos.

Para referirse a cómo se forma el significado en la música, Jankélévitch propone un contraste entre los conceptos *inefable* e *indecible*, sobre lo *indecible* no hay nada que decir porque se refiere a lo estéril, a lo inerte; lo *inefable*, por el contrario, hace alusión a las experiencias

humanas que no se pueden expresar o describir con palabras. La música es *inefable* en este sentido, ya que puede evocar vivencias, ideas y emociones que enriquezcan la manera en que los seres humanos construyen significados a través de experiencias sonoras que pueden ir más allá del lenguaje. Jankélévitch retoma una frase de Claude Debussy para describir lo *inefable* de la música: “*La música está hecha para lo inexpresable*. No obstante, debemos precisar: el misterio que la música nos transmite no es lo inexpresable estéril de la muerte, sino lo inexpresable fecundo de la vida, la libertad y el amor. Dicho brevemente, el misterio musical no es lo *indecible*, sino lo *inefable*. Lo *indecible* es la noche negra de la muerte, porque es tiniebla impenetrable y el desesperante no ser, y también porque, como un muro infranqueable, nos impide acceder a su misterio: *indecible*, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, y hace que el hombre enmudezca, postrando su razón y petrificando el discurso. Lo *inefable*, por el contrario, es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir. Éste es el insondable misterio de Dios, en el inexpugnable misterio del amor, que es el misterio poético por excelencia. Si lo *indecible*, como si helara el poema, se parece a un sortilegio hipnótico, lo *inefable*, gracias a sus propiedades fecundadoras e inspiradoras, actúa más bien como un hechizo y difiere de lo *indecible* tanto como el encantamiento del embrujamiento.” (Jankélévitch, 1983/2005, pp. 117-118). Esta poética propuesta de Jankélévitch, resalta el potencial de la música para inspirar e invitar a los escuchas a explorar infinitos misterios, la experiencia musical es fuente constante de inspiración fecunda, lleva a los seres humanos a vivencias e imaginaciones que pueden llegar más allá de los conceptos y las palabras.

Las reflexiones acerca de lo no conceptual de la música y su significación son abundantes, han estado presentes desde tiempos remotos y no tienen una solución unívoca, mas, sí ofrecen valiosas *respuestas filosóficas*. Puede ser muy enriquecedor para los intérpretes de la música que se pregunten si lo que buscan significar con los programas musicales que proponen representa lo mismo para su público, así como qué valores, ideas, sentimientos o emociones buscan transmitir a través del sonido. Lo *no conceptual* en la música es un elemento respecto al cual puede ser enriquecedor plantear *preguntas filosóficas*, que ayuden a los intérpretes de la música a definir posturas éticas y a establecer una relación viva y flexible con su público. Considerando que la sociedad cambia rápidamente, es importante que los intérpretes reflexionen constantemente acerca de cómo sus propuestas musicales pueden ser relevantes



en la vida cotidiana de su público. La música como una experiencia *inefable*, puede ser algo muy interesante que ofrecer a la sociedad; los intérpretes deben encontrar maneras versátiles para promover este tipo de experiencias, todo lo anterior en aras de enriquecer el panorama musical del público en general.

## Capítulo 3 Aportes de la filosofía social de la música para los intérpretes

*Las obras de arte están vivas en tanto que hablan, de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron.*

*Theodor W. Adorno*

### 3.1 Theodor W. Adorno: la música como promesa de felicidad

La filosofía es una actitud que puede ayudar a enfrentar problemas complejos, cuyas posibles soluciones son contextuales. Las relaciones a través de las cuales los seres humanos se organizan en sociedades cambian constantemente; factores como las creencias, las ciencias, las formas de gobierno, los sistemas económicos y las tecnologías se transforman con el paso del tiempo, estas transformaciones impactan las maneras en que interactúan los individuos de una sociedad, sus sistemas de valores y sus vidas cotidianas. Esto es muy importante para la música, ya que los cambios sociales modifican la relación del público con la música, la manera de escucharla, de producirla, de comercializarla y sus roles sociales. Ante un contexto social dinámico, una postura crítica y reflexiva, puede ayudar a los intérpretes de la música a transmitir valores e ideas que sean significativos y claros para su entorno. Las perspectivas filosóficas de la música que se enfocan en sus rasgos sociales, la consideran fundamentalmente un modo de actividad humana, lo social no sirve de contexto para la música, sino más bien es una parte inseparable de lo que ella es; su valor y su naturaleza son inherentemente sociales (Bowman, 1998, p. 304). Entender la música desde una perspectiva social, puede ser una herramienta poderosa que ayude a los intérpretes a generar proyectos, difundirlos y encontrar nuevos públicos; lo anterior especialmente en un contexto como el de México, en el cual, como ya se mencionó, existe una distancia entre la *música académica* y el público en general, así como una *educación musical básica* heterogénea.

Theodor Adorno (1903-1969), quien contaba con una formación filosófica y musical, criticó constantemente las condiciones sociales de su época; consideraba que los avances tecnológicos y científicos podían llegar a ser utilizados para fines destructivos, violentos y

para controlar a las grandes masas. Su cercanía con el arte de vanguardia y su convicción de que las condiciones sociales debían de ser más justas, lo llevaron a pensar que la música tiene un rol fundamental en la transformación de la sociedad; el arte para Adorno es una promesa de felicidad, es a través del arte que se pueden llegar a resolver las injusticias sociales.

### 3.1.1 Contexto histórico

Para Adorno no cualquier producto musical se puede considerar arte, desde una postura crítica considera que hay una *música auténtica*, la cual tiene la obligación social de fomentar la conciencia humana y por lo tanto el progreso social. Por el contrario, la *música de mal gusto* que consiente el gusto de las masas, es mucho más que una diversión inocente: tiene una naturaleza que adormece la mente y afecta a la consciencia de una manera negativa y regresiva (Bowman, 1998, p. 306). Esta *música auténtica* para Adorno, es la *música serial* de Arnold Schoenberg. A pesar de lo severa que puede llegar a ser la postura crítica de Adorno, la gran cantidad de textos que escribió sobre música, destacan los alcances y la importancia que puede llegar a tener en la sociedad. Es necesario considerar el contexto socio cultural que critica tan tajantemente Adorno para contextualizar sus propuestas, las cuales, a pesar de sus limitaciones, proponen a la música como un elemento fundamental para el desarrollo y el bienestar social.

Durante el periodo entreguerras, Adorno formó parte del Instituto de Investigación Social en Frankfurt (conocido como la Escuela de Frankfurt y de carácter independiente). El Instituto se creó en 1923, fue subvencionado por un comerciante acaudalado con el objetivo de promover los estudios marxistas dentro de un marco académico, ya que el Instituto estaba formalmente vinculado a la Universidad de Frankfurt. Su primer director fue el historiador Carl Grünberg (Anderson, 1976/2012, p. 31). A partir de 1930 uno de los colaboradores más cercanos de Adorno asumió la dirección del Instituto: Max Horkheimer. Esta institución fue conformada por un grupo de intelectuales de izquierda, que desarrollaron la llamada *teoría crítica*, un programa dedicado a explorar las relaciones entre las masas y la consciencia individual, prestando particular atención a los efectos de la propaganda y la cultura (Bowman, 1998, p. 308). Los miembros de la Escuela de Frankfurt, parten de los paradigmas teóricos

de Hegel y de Marx, sin embargo, los utilizan de manera crítica, analizando los límites de dichos constructos teóricos y teniendo en cuenta el fracaso de la Unión Soviética. Durante la Segunda Guerra Mundial, el Instituto migró a Nueva York.

A causa de lo anterior, la perspectiva de Theodor Adorno parte del *marxismo clásico*; como un intento por lograr la conciliación de la relación objeto y sujeto, la cual fue polarizada en el *Idealismo*, Marx mantiene que la conciencia es fundamentalmente una construcción social, la cual es formada y dirigida por las condiciones sociales, materiales y económicas en las que se desarrolla. Diferentes configuraciones sociopolíticas dan lugar a diferentes tipos de conciencia, en las sociedades capitalistas la división del trabajo y la producción especializada generan una alienación de la gente con lo que produce, el mundo se concibe en términos de relaciones entre objetos en lugar de entre personas. Incluso las ideas, aparentemente libres de las determinaciones socioeconómicas, son consideradas como objetos. Dado lo anterior, se desarrolla una superestructura ideológica que se presenta como universal, objetiva y necesaria. Esta superestructura es utilizada para mantener el poder y, al ser asumida de una forma acrítica por la gente, socava la conciencia crítica; establece el status quo al hacer que las situaciones se establezcan como naturales, perdurables y no negociables, cuando en realidad no lo son (Bowman, 1998, pp. 309-310). Es importante tener en cuenta que las teorías marxistas se fueron transformando con el paso del tiempo, estuvieron estrechamente ligadas a los cambios políticos y varias generaciones de teóricos, en diferentes contextos, surgieron entre los trabajos teóricos, en su gran mayoría póstumamente publicados de Marx, y la creación del Instituto de Investigación Social. Fundamentalmente, Marx dejó una teoría económica coherente y elaborada del modo capitalista de producción, pero no dejó una teoría política semejante de las estructuras del Estado burgués o de la estrategia y la táctica de la lucha socialista revolucionaria por un partido obrero para derrocarlo (Anderson, 1976/2012, p. 10).

Perry Anderson organiza de la siguiente manera las diferentes etapas del pensamiento marxista:

<b>Teórico</b>	<b>Periodo de vida</b>	<b>Lugar de nacimiento</b>	<b>Etapa</b>	<b>Características</b>
Marx	1818-1883	Tréveris	Fundadores	Trabajo teórico sobre el modo de producción capitalista. Alcances limitados en su tiempo de vida. Breve participación política (1948).
Engels	1820-1895	Barmen		
Labriola	1843-1904	Cassino	1ra generación	Vinculados a la vida política sin desempeñar papeles centrales. Mantuvieron correspondencia con Engels. Sistematizan el materialismo histórico.
Mehring	1846-1919	Schlawe		
Kautsky	1854-1938	Praga		
Plejánov	1856-1918	Tambov		
Lenin	1870-1923	Simbirsk	2da generación	Viven época de gran tensión político-económica en torno al capitalismo. Desempeñan papeles destacados en la dirección de sus respectivos partidos nacionales. Realizan análisis políticos.
Luxemburgo	1871-1919	Zamosc		
Hilferding	1877-1941	Viena		
Trotsky	1879-1940	Jersón	3ra generación	Ocuparon puestos destacados en la lucha práctica por el triunfo de la revolución en Rusia y en la construcción del Estado soviético. El aparato político de Stalin suprimió activamente las prácticas revolucionarias de las masas. Se destruyó la unidad revolucionaria entre teoría y práctica.
Bauer	1881-1938	Viena		
Preobrazhenski	1886-1937	Orel		
Bujarin	1888-1938	Moscú		

El cuadro anterior ejemplifica las transformaciones y los matices de la teoría marxista, el clima político determinó el activismo de los teóricos. Es importante considerar estos matices ya que el trabajo de Adorno se dio en un ambiente académico, sin ningún vínculo directo con los partidos políticos de su época. Por otro lado, los cambios y grados en la teoría marxista, son un claro ejemplo de cómo los sistemas filosóficos, cambian, son revisados y reinterpretados de acuerdo al contexto. Los fundamentos marxistas son importantes en la teoría de Adorno, ya que encuentra en el arte y particularmente en la música el potencial de liberar a los individuos de la alienación, así como el poder de desarrollar una conciencia crítica y emancipar a la sociedad de las relaciones materiales que le han sido impuestas. También es necesario tener en cuenta estos cimientos, para comprender el valor que otorga Adorno al contenido social inmanente de la música, el cual puede llevar a la enajenación o promover la emancipación, dentro de los confines del propio sistema musical; es por esto que jerarquiza radicalmente el valor de diversas manifestaciones musicales. Hay que recordar la célebre tesis número XI de Marx sobre Feurbach, la cual dicta que la atención de los filósofos debe dirigirse hacia la transformación del mundo; Adorno considera que la música es un elemento fundamental para la construcción de las sociedades.

Si bien el *marxismo clásico* es una base importante para Adorno, sus teorías son mejor enmarcadas dentro del llamado *marxismo occidental* o *neomarxismo*. Esta corriente se caracteriza por un progresivo abandono de las estructuras económicas o políticas como puntos de interés de la teoría, así como un cambio fundamental en todo el centro de gravedad del marxismo europeo, el cual se desplazó hacia la filosofía (Anderson, 1976/2012, p. 64). El estudio y revisión de los textos primarios de Marx realizados por Georgy Lukács contribuyeron al surgimiento de este paradigma. Los pensadores que representan esta perspectiva, analizan la dimensión filosófica del marxismo y rescatan los valores fundamentales y filosóficos del trabajo teórico de Marx y Engels; también son conscientes del fracaso político de la URSS y de la figura tiránica de Stalin. *El marxismo occidental*, paradójicamente, invirtió la trayectoria del desarrollo del propio Marx, quién se desplazó progresivamente de la filosofía a la política y luego a la economía, como terreno central de su pensamiento. Los representantes del marxismo occidental volvieron la espalda, cada vez más, a la economía y la política para pasar a la filosofía (Anderson, 1976/2012, p. 65). El *marxismo occidental* presta mucha atención a los fenómenos culturales y en específico a los

estéticos, en este contexto surge el término *reificación*, acuñado por Lukács para hacer referencia a valores abstractos que son tratados como cosas materiales, propensos a intercambios y consumo. La *reificación* opera en las esferas culturales; artificios y prácticas culturales, en las cuales ideas y productos con valores que dependen del contexto, son tratados como mercancías, demandando una devoción supersticiosa y a veces extravagante (Bowman, 1998, p. 310).

El enfoque del *marxismo occidental* por el *malestar cultural* que sufren los individuos en sus sociedades, generado a causa del fetichismo de las mercancías y las relaciones sociales alienadas, se vincula con las teorías de Sigmund Freud, para quien la libertad individual no es un bien de la cultura; el desarrollo cultural le impone restricciones al individuo y la justicia exige que nadie escape a ellas (Freud, 1930/2010, p. 95). La obra colectiva de la Escuela de Frankfurt se impregnó de los conceptos y tesis del psicoanálisis freudiano (Anderson, 1976/2012, p. 73). Esta influencia se aprecia principalmente en el trabajo de Adorno y de Marcuse. Los teóricos de Frankfurt, cuya primera generación estuvo compuesta por personajes como Max Horkheimer, Hebert Marcuse, Erich Fromm y el mismo Adorno, estaban en constante comunicación y trabajaron conjuntamente. El interés por las manifestaciones estéticas, el potencial de la música para superar las injusticias sociales y el peligro que tiene de convertirse en objeto de *reificación*, estarán frecuentemente presentes en las teorías y críticas de Adorno.

Theodor estudió composición musical en Viena durante la segunda década del siglo XX, bajo la tutela de Alban Berg. Rápidamente se identificó con el círculo cultural formado alrededor de Arnold Schoenberg. Adorno se entrega al desarrollo artístico de su tiempo y absorbe las perspectivas estéticas que se desarrollan en su época, prefiriendo el *modernismo estético*, representado en la música por el *expresionismo* de la segunda escuela de Viena, cuyo sistema musical fue el *dodecafonismo*. Adorno se involucró profundamente con los círculos artísticos y culturales de su tiempo, por ejemplo, participó en las sofisticadas reuniones críticas de Karl Kraus, de quien se aprecia su influencia en Theodor, por el rigor laberíntico en su escritura y pensamiento. Exiliado en EEUU y con Charles Chaplin como intermediario conoce a Thomas Mann, quien le pide ayuda para construir la mente musical de Adrian Leverkühn, personaje cuya ficción es una alegoría a Schoenberg. Adorno se involucra a tal grado con la

idea de Mann que incluso compone la que sería la supuesta música de Leverkühn, esto es relevante ya que, a lo largo de la novela resultante de este intercambio, *Doktor Faustus*, se pueden leer muchas de las posturas y reflexiones de Adorno acerca de la música. Por ejemplo, la importancia de la disonancia dentro del sistema serial de doce sonidos, el cual es concebido por Leverkühn en la novela. Leverkühn describe una composición suya con una melodía a partir de una serie de cinco notas de la siguiente manera:

“Todo se deriva aquí de una forma fundamental, de una serie de intervalos muy variables, de los cinco tonos: si-mi-la-mi-si bemol...Es como una palabra; una palabra clave, cuyos signos se encuentran por doquier en la canción y aspiran a determinarla por completo. Es, sin embargo, una palabra excesivamente breve y de escaso movimiento en sí misma. El espacio sonoro que ofrece es demasiado angosto. Partiendo de aquí sería preciso ir más lejos y con los doce peldaños del alfabeto templado semi-tonal construir palabras de más volumen, palabras de doce letras, combinaciones e interrelaciones de los doce semitonos que sirvieran de pauta para la obra, fuera esta del género que fuese.” (Mann, 1948/1984, p. 202). Es clara la referencia a la invención del dodecafonismo en este párrafo, posteriormente el personaje de Thomas Mann expone los anhelos que tiene para su arte: “Lo que quiero decir es que tus objeciones nada valdrían contra la realización de ese antiquísimo anhelo que consiste en poner orden en el mundo de los sonidos y encajar dentro de la humana razón, la esencia mágica de la música.” (Mann, 1948/1984, p. 205).

Adrian Leverkühn se encuentra en búsqueda de un nuevo sistema musical que le permita unir razón y magia a través de la música, cuestión fuertemente vinculada con el pensamiento de Adorno, acerca del potencial de la música, para expresar lo pre-racional, así como con su crítica a la Ilustración. Para Adorno, la historia de la música es la de la racionalización progresiva. La música participó dentro de una evolución global, sin embargo, al mismo tiempo, siempre ha sido también la voz de lo que, en la senda de esa racionalidad, se dejaba atrás o se le sacrificaba como víctima. Siguiendo a Adorno, la música por su puro material, es el arte en que los impulsos prerracionales, miméticos, se afirman rotundamente y al mismo tiempo aparecen en constelación con los rasgos de la progresiva dominación de la naturaleza y el material (Adorno, 1958/2006, p. 14).



La interesante historia alrededor de la creación de la novela de Thomas Mann, es referencia del pensamiento musical y filosófico de Adorno, así como de su vínculo con los círculos culturales de su tiempo; como testimonio de esta relación quedó su correspondencia con el escritor. *Doktor Faustus* es un testimonio importante de cómo la música y la literatura buscan presentar nuevas visiones de su contexto social. A lo largo de la novela (que se desenvuelve en la época posterior a la segunda guerra mundial) se reflexiona de manera crítica acerca del contexto social de Alemania, de los horrores del pasado y posibles nuevos caminos para la recuperación. Un constructo fundamental que se cuestiona en esta obra es el de la *razón instrumental*, es decir el uso de los avances científicos y tecnológicos para la creación de armas destinadas al exterminio de seres humanos. Ante este panorama ominoso, la *música auténtica*, representa una manera distinta de ver el mundo, un medio para buscar y crear herramientas para un nuevo orden social; para poder llegar a este nuevo orden la música necesita encontrar una nueva configuración, es por esto que Adorno promueve el dodecafonismo. Considerando la extensión y el lenguaje laberíntico de la obra de Adorno, *Doktor Faustus* puede ser una obra de referencia que contribuya a comprender el contexto socio cultural de la época, así como los ideales y valores que perseguía.

Para contextualizar las ideas de Adorno es importante tener en cuenta las consecuencias del Nazismo y las condiciones inhumanas de lugares como Auschwitz. Adorno, junto a compañeros del Instituto de Frankfurt, se ve obligado a huir de Alemania y exiliarse en Estados Unidos con la llegada al poder del Partido Nacional Socialista en 1933; colaboradores cercanos a él sufrieron trágicos desenlaces a causa de las persecuciones nazis, como fue el conocido caso de Walter Benjamin.

### 3.1.2 Dialéctica de la Ilustración

En 1947 Adorno y Max Horkheimer publican *Dialéctica de la Ilustración*, un texto que concibe al Nazismo y sus horrores como una consecuencia ideológica del uso instrumental de la razón<sup>11</sup>; por lo tanto, plantean una crítica a la Ilustración y ven en Auschwitz las últimas consecuencias del pensamiento ilustrado. Cuando el texto fue escrito, ya se preveía el final del Partido Nacional Socialista en el poder, sin embargo, los autores señalan, en su prólogo a una nueva edición del trabajo en 1969, que los problemas como consecuencia del uso de la razón instrumental continuarán amenazando a la humanidad, ya que el horror ha hallado continuidad. Los conflictos en el Tercer Mundo y el nuevo auge del totalitarismo no son sólo meros incidentes históricos, como tampoco lo fue el fascismo en su momento (Adorno, 1969/2013, p. 9).

La crítica de Adorno y Horkheimer no termina en los sucesos de Auschwitz, para ellos, este acontecimiento es sólo un ejemplo de la barbarie a la que puede llegar el ser humano, siguiendo ciegamente los caminos de la ilustración y el pensamiento progresivo y positivista. En *Dialéctica* se critica lo que sus autores denominan el *mundo administrado*, en el cual los intereses de los individuos son completamente aniquilados por los de las grandes masas, se trata de una sociedad mediada. Esta mediación se extiende a todas las relaciones y todos los impulsos, a través de ella, los hombres son reducidos a simples seres genéricos, iguales entre sí por aislamiento en la colectividad coactivamente dirigida (Adorno, 1944/2013, p. 51). El señalamiento del *mundo administrado* es de particular relevancia para la actualidad, ya que podemos observar algunos de sus rasgos hoy en día. Particularmente en el panorama musical, esto tiene un impacto importante ya que los grandes conciertos masivos y la distribución a gran escala de las grabaciones han impactado la relación del público en general con la música. Para los intérpretes de *música académica* lo anterior es de consideración ya que influye en el impacto social que pueden tener sus propuestas. Ante este panorama ¿qué aportan las

---

<sup>11</sup> De acuerdo con Horkheimer, los avances técnicos han sido acompañados por un proceso de deshumanización, estos avances han generado una crisis cultural, en la cual, todo el pensamiento se traduce en acción. La razón instrumental ha perdido el rasgo crítico y analítico, así como la capacidad de regular la relación entre medios y fines, transformándose así en una herramienta que no se preocupa por comprender su finalidad.

experiencias de *música académica*? ¿Qué diferencias y similitudes tiene con los productos musicales masivos?

Para Adorno y Horkheimer, la Ilustración busca disolver los mitos para liberar a los seres humanos de su miedo a la naturaleza. El desarrollo progresista crea una separación entre objeto y sujeto a través de la *abstracción*, elemento que los autores consideran como instrumento importante de la Ilustración. El mito se transforma en Ilustración, y los hombres pagan el aumento de su poder con la enajenación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos (Adorno, 1944/2013, p. 25). La atención de este texto por la relación entre mito e Ilustración es preponderante, los autores parten de la siguiente tesis: el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en la mitología. Esta dialéctica entre mito e Ilustración se desarrolla a lo largo del texto y utiliza como referencia la *Odisea* en donde, de acuerdo con Adorno y Horkheimer, a través de los conceptos sacrificio y renuncia se revela tanto la diferencia, como la unidad de naturaleza mítica y dominio ilustrado de la naturaleza. Haciendo referencia al capítulo XII de la *Odisea*, en el cual se narra el paso de Odiseo y su tripulación ante las sirenas, los autores proponen que en este episodio se ejemplifica el enlace del mito con el dominio y el trabajo. El canto de las sirenas es dialéctico, representa una invitación a perderse en el pasado y exige el futuro como precio, es un canto de poderosa seducción, nadie que lo escuche puede escapar a ella; en la voz de las sirenas el miedo a la muerte y a la destrucción, están hermanados con una promesa de felicidad por la que la civilización ha estado en todo instante amenazada. Ante esto, Odiseo conoce dos opciones: la primera, a la que prescribe a sus compañeros, es tapar los oídos con cera y ordenar que remen con determinación. Quien quiera subsistir no debe prestar oídos al canto seductor de lo irrecuperable. Comentan los autores de *Dialéctica*, que de esto se ha preocupado siempre la sociedad, los trabajadores deben siempre mirar hacia adelante sin hacer caso de lo que ocurre a su lado. Más allá del contexto marxista de Adorno y Horkheimer, esta visión destaca la falta de reflexión en la sociedad.

La segunda opción es la que Odiseo elige para sí mismo: atarse al mástil de su embarcación para poder escuchar el canto de las sirenas. Él escucha, pero impotente, atado. La seducción de las ondinas es neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte. El encadenado asiste

a un concierto escuchándolo inmóvil. De ese modo, el goce artístico (representado por Odiseo atado al mástil) y el trabajo manual (la tripulación con los odios tapados) se separan al decir adiós al mundo primitivo. El patrimonio cultural se halla en exacta correlación con el trabajo ordenado, y ambos tienen su fundamento en la inevitable coerción del dominio social sobre la naturaleza (Adorno, 1944/2013, pp. 47-49). Es interesante cómo se explican diferentes elementos del *mundo administrado* con esta alegoría; las grandes masas controladas por grupos de poder, faltas de reflexión y los sacrificios que hacen los seres humanos para convivir en sociedad, son conceptos en los cuales se basa la teoría estética de Adorno y la relación que tiene para él la música con la sociedad. Llama la atención en esta analogía que el elemento para el control de masas y el individuo maniatado, es el canto de las sirenas, una experiencia musical; por otro lado, Odiseo atado al mástil de su embarcación recuerda al espectador de *música académica* maniatado a su asiento en la oscuridad. ¿En este contexto es el único en el que se puede experimentar la *música académica*? Si bien Adorno y Horkheimer plantean un panorama ominoso, la alegoría que proponen de la experiencia estética a través de la narración mítica de Homero, es reveladora del poder de la música en las sociedades capitalistas. Invita a considerar a la música como una actividad de gran poder y que por lo tanto implica una responsabilidad ética por parte de sus actores.

Un importante componente del *mundo administrado* es la *industria cultural*, un sistema establecido por grupos de poder para engañar a las masas, a través de la sistematización y control absoluto de las manifestaciones culturales. Sus principales representantes son el cine, la radio y las revistas, en los cuales el contenido es regulado y se destacan valores técnicos superficiales. Esto es de particular importancia para el arte, el cual es absorbido por la industria cultural y catalogado como una más de sus categorías. Los elementos de obras artísticas son administrados por “especialistas” en programación, y su escasa variedad se puede organizar esencialmente en oficinas. La *industria cultural* se ha desarrollado con el predominio del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez fue la portadora de la idea y que fue liquidada junto con ésta. El efecto armónico aislado había hecho desaparecer en la música la conciencia del todo formal; el color particular en la pintura, la composición del cuadro; la penetración psicológica en la novela, la arquitectura de la misma. A ello pone fin, mediante la totalidad, *la industria cultural*. Al no conocer otra cosa que los efectos, acaba con la insubordinación de éstos y los somete a la forma que sustituye

a la obra. Ella trata por igual al todo y a las partes (Adorno, 1944/2013, p. 138). La *industria cultural* elimina lo particular y busca identificar las manifestaciones culturales en sus categorías, imponiendo la unidad y anulando la individualidad. A causa de esto, Adorno considera a las obras de artes sincrónicas; por ejemplo, en la música valora el dodecafonismo, ya que piensa que este sistema se opone a la generalización de la *industria cultural*; basado en su contexto social y en sus elementos, como la disonancia, crítica y resuelve los conflictos de dicho contexto. La falta de interés de Theodor por los sistemas y obras musicales pasados, parte de que la *industria cultural* asimila la música y la presenta a la sociedad como una de sus categorías. La industria musical de la actualidad contiene elementos de la *industria cultural* propuesta por Adorno, la categorización por géneros excluyentes del panorama musical puede resultar limitante para el público en general, ya que estas categorías sugieren que a cada estereotipo social de individuo le corresponde un género musical, cuando podría ser enriquecedor que la audiencia tuviera acceso a un amplio abanico de posibilidades musicales. Por otro lado, como ya se ha mencionado, cuando la *música académica* se considera como parte de la *industria cultural*, se enmarca bajo la categoría de *música clásica*, lo cual reduce a un género una amplia gama de matices musicales.

*El mundo administrado* que describen Horkheimer y Adorno puede llegar a parecer exagerado, sin embargo, no se puede negar que en la actualidad existe una poderosa industria en torno a la música, en la cual elementos como la radio, el cine y la prensa siguen siendo instituciones importantes en la validación y difusión de los productos musicales. Los intérpretes de *música académica* de la actualidad deben ser cuidadosos en su relación con estas instituciones, así como con los productos que promueven preponderantemente. Es necesario que los intérpretes promuevan los valores particulares de la *música académica* que la fomenten e impulsen como una vivencia humana única capaz de enriquecer inconmensurablemente a la sociedad. Sin embargo, es importante ser tolerantes con otras manifestaciones musicales, entendiendo la música como un panorama amplio, capaz de desempeñar una gran gama de funciones sociales.

### 3.1.3 Estética negativa

Partiendo de lo anterior, Adorno se refiere constantemente en sus teorías, al *arte auténtico*<sup>12</sup>: las obras que él considera valiosas y arte verdadero; las cuales no forman parte de la industria cultural, y tienen un carácter crítico respecto a los problemas sociales. Una vez más la perspectiva de Theodor es dialéctica, considera que el arte es *autónomo*, utiliza el concepto de Leibniz de *mónada* sin ventanas al exterior, pero, por otro lado, la obra de arte es un hecho social, que debe criticar los conflictos de su sociedad y resistir la presión de la unidad e identificación de la industria cultural. La obra de arte es lo que la metafísica racionalista proclamó como principio del mundo, una *mónada*: centro de fuerza y cosa a la vez. Las obras están cerradas unas frente a otras, sin embargo, representan lo que está fuera, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo (Adorno, 1970/2014, pp. 240, 298).

Para Adorno, *obra de arte auténtica* es negativa ya que presenta lo contrario a la realidad, es decir, lo imaginario, la ficción, un lugar libre de lo habitual, Adorno se refiere a este opuesto de la realidad como *lo otro, lo no existente*. Al presentar lo inexistente como existente, al negar lo existente en lo inexistente, el arte alcanza su verdad. Los elementos de lo otro, están reunidos en la realidad, sólo tendrían que aparecer (ligeramente desplazados) en una constelación nueva para encontrar su lugar correcto. Las obras de arte no imitan la realidad, sino que le enseñan ese desplazamiento. Al final, habría que invertir la teoría de la imitación; en un sentido sublimado, la realidad ha de imitar a las obras de arte. Que las obras de arte existan indica que lo no existente podría existir (Adorno, 1970/2014, p. 180). Concebir las obras de arte como experiencias capaces de ampliar la imaginación individual y colectiva de los seres humanos, así como de estimularlos a concebir nuevos órdenes sociales, es un rasgo que puede coadyuvar a comprender la importancia de la música para las sociedades. Ya se han comentado los límites de la categoría arte, sin embargo, los intérpretes de la música se pueden beneficiar de reflexionar sobre su rol social teniendo en cuenta que en su trabajo yace

---

<sup>12</sup>Es importante recordar que debido su formación musical, la teoría estética de Adorno tiene como principal referencia a la música. Otro referente importante es la literatura de autores como Kafka, Joyce y Beckett, a quién planeaba dedicar su libro *Teoría estética*, publicado póstumamente.

el potencial para promover la imaginación de nuevos mundos; esto puede contribuir a enriquecer las relaciones sociales, a invitar al reconocimiento de las diferencias en los otros seres humanos y a superar las deficiencias de los órdenes sociales actuales.

Otro aspecto negativo de la *obra de arte auténtica*, es que se refiere al sufrimiento y por lo tanto produce displacer. Adorno plantea que al conocimiento racional le es ajeno el sufrimiento, ya que, al ser conceptualizado, el dolor permanece mudo en el pensamiento ilustrado y se convierte en un lamento reprimido. Por eso el *arte auténtico* moderno habla el lenguaje negativo del sufrimiento, lo asume como parte de su forma, por ejemplo, en las disonancias de Schoenberg, la narrativa de Kafka y el sarcasmo en el teatro de Beckett. En el placer por lo reprimido, el arte asume al mismo tiempo la desgracia y el principio represor, en vez de protestar simplemente en vano contra ellos (Adorno, 1970/2014, pp. 32-33). Promover experiencias musicales que contribuyan a canalizar aspectos dolorosos o de sufrimiento puede ser otro rasgo poderoso a considerar en la difusión de la música académica. ¿Puede esta música emular vivencias relacionadas al sufrimiento? ¿Es esto atractivo o enriquecedor para el público?

Las *obras de arte auténticas* deben negar las formas de percepción y comunicación tradicionales, por lo tanto, requieren de la total atención del espectador, el cual se enfrenta ante un enigma. Las obras dicen algo y al mismo tiempo lo ocultan. Esto está particularmente marcado en la música, pero se extiende a las demás artes. Pero el enigma no sólo afecta a la música, cuyo carácter no conceptual lo hace casi demasiado patente (Adorno, 1970/2014, p. 165). Concebir las obras de *música académica* como experiencias estimulantes que retan al escucha, instilando su capacidad de atención, es un elemento muy valioso y a través del cual se pueden entender las diferencias con otros productos musicales sencillos; no para descalificarlos sino para entenderlos como parte de un horizonte amplio, lleno de matices y con una gran diversidad de experiencias y vivencias que ofrecer al público. La metáfora de las obras como enigmas ayuda también a entender por qué es importante que los *paradigmas* del público sean considerados por los intérpretes. Por más estímulos y recompensas que ofrezca un enigma ¿cómo puede acceder el público a ellos si no está familiarizado con los elementos del enigma? ¿Se puede resolver un enigma cuando todas sus características son incomprensibles? Por esto es importante que los intérpretes busquen constantemente crear

espacios para familiarizar al público con sus propuestas musicales y así poder compartir las *inefables* vivencias de los enigmas musicales.

Así, Adorno considera que toda *experiencia estética auténtica*, es negativa respecto a los rasgos dominantes y unificadores de la sociedad, como, por ejemplo, los fenómenos que categoriza como *mundo administrado* y la *industria cultural*, los cuales buscan homogeneizar a los individuos, a través de lo universal, lo calculable y lo útil, estas últimas, consecuencias negativas del pensamiento científico progresista de la Ilustración. El *arte auténtico* es libre ya que critica, desde su forma y contenidos, esta situación y propone lo heterogéneo, lo individual y lo inconmensurable.



### 3.1.4 Objeciones a la teoría de Adorno

La teoría de Adorno puede llegar a ser sumamente crítica y excluyente. Quita valor a manifestaciones musicales como el Jazz y ataca a compositores que utilizan formas musicales del pasado. De acuerdo con Rose Subotnik<sup>13</sup> son tres las principales objeciones que se hacen al trabajo de Adorno:

¿Por qué Adorno no muestra una conciencia informada de la música antes de Bach?

¿Por qué es relictante de hacer un análisis técnico?

¿Por qué es su lenguaje tan complicado?

Subotnik considera que Adorno caracteriza a la cultura moderna como un sistema o estructura, y que esta estructura aparenta incluir dentro de ella diversos componentes sincrónicos, que son esencialmente diferentes, pero comúnmente análogos u homólogos. Adorno enfoca su atención en paralelismos o elementos culturales análogos, a causa de la necesidad de imponer un patrón coherente en los datos que recopila de la cultura moderna. A mayor escala Adorno parece concebir la estructura de la cultura moderna también como análoga a sus componentes. Adorno piensa que la música es parte de una estructura sincrónica cultural que incluye también los constructos sociales, históricos y artísticos contemporáneos a la música. Por esto Adorno no presta atención a música que pertenece a épocas muy lejanas a la suya, ya que, según él, tiene poco en común con los elementos sociales de su tiempo (Subotnik, 1991, p. 42).

Siguiendo con Subotnik, hay tres características de la cultura moderna, que son preocupaciones preponderantes para Adorno: la desaparición de la fe en Dios y por lo tanto su fuerza unificadora, el surgimiento del arte como un concepto totalmente autónomo y el surgimiento de la individualidad como concepto de interés propio para el occidental. Con base en lo anterior, para Adorno el arte y en particular la música, cristaliza la necesidad en la cultura posterior a la Ilustración de una fuerza explicativa, al definir el problema de la

---

<sup>13</sup> Musicóloga estadounidense que introdujo los textos de Adorno a los angloparlantes a finales de la década de 1970.

demostración de la necesidad individual, sin la ayuda de cualquier principio absoluto preexistente. Para Adorno, el arte provee medios concretos para confrontar a la pregunta existencial del ser humano después de la pérdida de fe en Dios. El individuo se ve lanzado contra sí mismo como para justificar su propia necesidad y significado. Pareciera que la propuesta de Adorno es que la esencia de la música del siglo XIX y de principios de siglo XX, yace precisamente en su preocupación por contestar esta pregunta existencial para los seres humanos, a través de la analogía con su propio medio (Subotnik, 1991, p. 46).

Para explicar el valor de lo individual, Adorno mantiene un complejo sistema de analogías estructurales, a través del cual analiza la individualidad en la música y en sus aspectos sociales, tratando de mantener alguna semejanza de interconectividad y significado en la cultura moderna (Subotnik, 1991, p. 49). Para Adorno, la crisis de la individualidad, aplastada por la cultura de masas, y la crisis de la composición musical (música de mal gusto, o regreso a sistemas musicales pasados), son elementos análogos en un mismo sistema cultural. De acuerdo con Subotnik, la concepción de música para Adorno, como un elemento en una estructura cultural, explica en gran parte, tanto su evitación de la música antigua, como su evitación característica del análisis musical (Subotnik, 1991, p. 49).

En este texto se ha mostrado la relevancia que puede tener para los intérpretes de la música revisar algunos constructos teóricos propuestos por Adorno, sin embargo, es importante tener en cuenta que Adorno escribió una muy amplia obra, a través de la cual el arte y la música son elementos fundamentales para la organización social. Los ejemplos aquí utilizados no pretenden representar la totalidad del trabajo teórico de Adorno. La revisión crítica y detallada de sus obras puede ser una fuente de constructos e ideas que enriquezcan los *paradigmas* sociales de la música actuales. De acuerdo a Óscar Hernández, la principal dificultad de la sociología de la música que propone Adorno, está en la persistente idea del poder como oposición de totalidades, por ejemplo, alta cultura/baja cultura, música auténtica/música de mal gusto, etc. A causa de lo anterior la teoría de Adorno fue dejada de lado por la sociología de la música y sólo recientemente ha empezado a ser recuperada y utilizada para analizar contextos actuales por investigadores como Tia DeNora en 2003 (Hernández, 2012, p. 64).

Adorno propone complejos sistemas teóricos sumamente excluyentes; buscando justificar y sustentar sus ideales marxistas propone al *arte auténtico* como una actividad elevada y exclusiva, a diferencia de los productos de la *industria cultural*, los cuales buscan homogenizar a los individuos, a través de mercancías de consumo masivo. El *arte auténtico* es libre, ya que critica, desde su forma y contenidos, las injusticias del *mundo administrado*, proponiendo lo heterogéneo, lo individual y lo inconmensurable. Es importante no olvidar el difícil contexto histórico en el que vivió Adorno, así como el potencial que puede tener la música para influir de manera positiva o negativa en la sociedad. Adorno señala problemas y peligros a los que puede llevar el uso mecánico, industrial, así como falta de reflexión y crítica, de la música; por otro lado, atribuye a la música muchas características interesantes y enriquecedoras, verbigracia: la capacidad de materializar lo no existente, la estimulación de la atención del espectador, el rescate de los valores individuales, o su poder como elemento de crítica social. Promover estos valores puede coadyuvar a las propuestas musicales de los intérpretes, así como a su relación con la sociedad, sin embargo, es necesario ampliar el concepto de *arte auténtico* a uno más incluyente, o incluso superar la categoría arte en aras de nuevos horizontes, en los que se pueda reconocer la diversidad de las manifestaciones musicales y se facilite y fomente el acceso del público en general a la siempre creciente constelación musical. Es importante también que el pensamiento analítico y reflexivo esté presente, para tratar de ofrecer a los intérpretes y al público herramientas críticas y técnicas a través de las cuales se promueva la calidad de los productos musicales.

### 3.2 Jacques Attali: escuchar el mundo

Una de las grandes aportaciones de la crítica de Adorno, es el haber insistido en la importancia de las inherentes características sociales de la música, con lo cual llamó la atención de otras áreas del conocimiento para estudiar diversos fenómenos sociales a través de la música. La propuesta de la transformación de la música, en una mercancía y la demostración de su poder social, son logros cuya resonancia se ha extendido hasta disciplinas más allá de la musicología tradicional y la filosofía de la música. Una de las visiones sociales más especulativa, pero a la vez provocativa, es la de una *economía política de la música*, propuesta por el economista francés Jaques Attali (Bowman, 1998, p. 334).

Attali concibe el sonido, o ruido como lo llama generalmente, como una fuerza de extraordinario poder (Bowman, 1998, p. 334). Con base en lo anterior, la música es una manera a través de la cual las sociedades organizan el ruido y establecen mecanismos de poder. Para Attali, la música no es sólo un objeto de estudio, sino un medio para percibir el mundo, un útil de conocimiento. La música, organización del ruido, es una forma teórica radicalmente nueva, que permite hablar de las nuevas realidades (Attali, 1977/2011, p. 12).

La música se inscribe entre el ruido y el silencio, en el espacio de la codificación social que revela. Cada código musical hunde sus raíces en las ideologías y las tecnologías de una época, al mismo tiempo que las produce (Attali, 1977/2011, p. 33). Estas propuestas, desde sus fundamentos son muy osadas, sin embargo, ayudan a entender la música como fenómeno social desde innovadoras perspectivas, particularmente desde la economía y la política; los planteamientos de Attali incitan a la reflexión acerca del rol social de la música, sus constantes cambios y diversidad.

La simultaneidad de códigos múltiples, con interpenetración oscilante entre los períodos, los estilos y las formas, limita toda genealogía de la música, toda arqueología jerárquica, toda localización ideológica de un músico. Lo que hay que construir más bien, es un mapa, una estructura de interferencias y de dependencias entre la sociedad y su música (Attali, 1977/2011, p. 33). Este mapa de funciones sociales, o de usos estratégicos de la música, por parte de los grupos de poder, tiene tres zonas, o redes principales: *sacrificio, representación,*

*repetición* y una cuarta zona emergente: *composición*. Estas zonas, están asociadas a una acción social controlada por los grupos de poder: como *sacrificio* la función de la música es *hacer olvidar* la violencia general; como *representación*, la música es empleada para *hacer creer* en la armonía del mundo, en el orden; como *repetición*, la música sirve para *hacer callar*, produciendo en serie una música ensordecedora y sincrética, censurando los restantes ruidos de los hombres. Así es como la música funciona, como instrumento de poder: ritual, cuando *hace olvidar* el miedo y la violencia; representativo cuando se trata de *hacer creer* en el orden y armonía; burocrático cuando se trata de *hacer callar* a quienes la discuten (Attali, 1977/2011, p. 34). La naciente zona de *composición* anuncia nuevas relaciones sociales, una liberación de la *repetición*. La propuesta de entender el rol social de la música como un mapa, es muy interesante ya que, según Attali, permite comprender de una manera dinámica los cambios de los roles sociales de la música, así como su importancia dentro de distintos contextos.

### **3.2.1 Sacrificar**

El ruido es un arma y la música es, en sus orígenes, la realización, la domesticación, la ritualización del uso de esta arma en un simulacro de homicidio ritual (Attali, 1977/2011, p. 40). Antes de que forme parte de intercambios comerciales, la música es creadora de un orden político porque es una forma menor de sacrificio. En el espacio de los ruidos, ella significa simbólicamente la canalización de la violencia y de lo imaginario, la ritualización de un homicidio que sustituye a la violencia general, la afirmación de que una sociedad es posible sublimando los imaginarios individuales (Attali, 1977/2011, p. 43). Attali sustenta su propuesta de la función social de la música como rito y sacrificio en las teorías de René Girard, para quien la mayor parte de las sociedades antiguas vivían en el terror de una violencia que se expandía sin límites: la *violencia esencial*. Para poder constituir sociedades organizadas en poderes políticos o religiosos, esta *violencia esencial* es canalizada a través de un chivo expiatorio, cuyo sacrificio ya sea real o simbólico sirve para crear jerarquías, un orden y una sociedad estable (Attali, 1977/2011, p. 43). Es en este sentido que la música tiene la función de *hacer olvidar* la violencia. Independientemente de esta función ritual de la

música, es interesante reflexionar acerca del poderoso impacto social que puede llegar a tener como elemento canalizador, esto lo podemos apreciar incluso hoy en día, verbigracia en los conciertos masivos de rock. El ruido es simulacro de muerte, por la violencia que puede representar, por lo tanto, la música es canalización del ruido y un simulacro de sacrificio.

Para Attali, el mito germánico del flautista de Hamelin es el más bello y revelador mito de la música, ya que en éste encuentran todos los elementos de su hipótesis: la música, eliminadora de violencia (las ratas) es intercambiada por dinero para su uso; posteriormente tras la ruptura del contrato (cuando no se paga al flautista), la música se transforma en elemento de violencia contra los niños. La música aparece a través de los mitos como una afirmación de que la sociedad es posible (Attali, 1977/2011, p. 48). Attali se identifica con Adorno cuando este último habla de la música como una promesa de reconciliación, atribuyéndole, implícitamente, la función esencial del sacrificio ritual en todo proceso religioso: reconciliar a los hombres con el orden social. Originalmente, la producción de música tiene por función la de crear, legitimar y mantener el orden. Su función primera no debe ser buscada en la estética, invención moderna, sino en la eficacia de su participación en una regulación social (Attali, 1977/2011, p. 49). Estas ideas, plantean una gran importancia y poder en la música como elemento social, ¿puede la música ser un elemento canalizador que permita el orden social? Entender la música como un canalizador, en la sociedad puede ayudar a comprender su presencia en todas las sociedades humanas y también a revelar la importancia del rol que pueden llegar a tener los intérpretes de la música.

Para Attali, no tiene sentido clasificar a los músicos en escuelas, distinguir períodos, señalar rupturas de estilos o querer leer en la música la traducción directa de las miserias de una clase. La música, como la cartografía, registra la simultaneidad de órdenes en conflicto, de donde nace una estructura fluida, jamás resuelta, jamás pura (Attali, 1977/2011, p. 70). Esta propuesta de la música como cartografía, que registra diversas redes o zonas simultáneamente, las cuales tienen estructuras fluidas en constante contacto, puede ayudar a entender el vínculo entre la *música popular* y la *música académica*; hoy en día en contextos en los cuales el público en general tiene una formación musical básica heterogénea puede ser benéfico que los intérpretes de la música busquen y definan su posición entre las complejas

redes que forman el mundo musical, para desde ahí promover su postura única, pero a la vez respetando la coexistencia de una gran diversidad de estilos musicales y propuestas.

### 3.2.2 Representar

En la red del *sacrificio*, la música no produce riquezas económicas, la red de *representación* surge con el capitalismo, en el cual se localiza toda la plusvalía nueva en los empresarios de espectáculos y los editores de música. En esta red la función de la música es *hacer creer*. La historia de la música tonal, como la de la economía política clásica, se resume en un intento de *hacer creer* en una representación consensual del mundo, para remplazar la ritualización perdida de la canalización de la violencia por el espectáculo de su ausencia, para imprimir en los espectadores la fe en un orden armónico, para inscribir la imagen de esta coherencia definitiva de la sociedad en el cambio comercial y en progreso del saber nacional (Attali, 1977/2011, p. 72). Esta nueva red emerge en el siglo XVIII. Resulta muy interesante esta función de la música como representación del orden de la naciente sociedad burguesa, ya que revela cómo la música cambia con los contextos sociales, así como su importancia dentro de los mismos. Por otro lado, Attali señala lo complejas e importantes que serán las relaciones económicas en torno a la música y sus actores, los cuales se multiplican cuando la música sale del monopolio de las cortes y aparecen figuras como la del editor y el copista.

En esta red, el orden es de relaciones especializadas y jerarquizadas, las cuales están impulsadas por el intercambio comercial. Cuando la gente comienza a escuchar la música en silencio, con una actitud pasiva y a intercambiarla por dinero, su función canalizadora es remplazada por una economía política de compra/venta de la música (Bowman, 1998, p. 339). De acuerdo con Attali, en la *representación*, el uso de la música no es ya el de crear el orden social, sino el de *hacer creer* en la existencia de un orden, y en su valor universal, en su imposibilidad fuera del cambio (Attali, 1977/2011, p. 88). En esta zona, la música deja de tener un impacto y uso directo en la sociedad para ser presentada en los teatros como una mercancía de consumo, a través de la cual se busca *hacer creer* en el orden social.

Lo anterior pone en relieve el surgimiento y la función social de figuras que se conservan hoy en día en el mundo de la música académica, por ejemplo, el director de orquesta y el solista, los cuales tienen el rol de legitimar las representaciones a través de la música, son líderes que coordinan y con los cuales se pueden identificar diferentes sectores del público. Lo anterior influye en el desarrollo de lo que Attali llama el *sistema de estrella*, en el cual, para triunfar, un músico debe primero atraer al público como intérprete: la representación prima sobre la composición y la condiciona. Hay que venderse para tener derecho a crear (Attali, 1977/2011, p. 107). Continuando con Attali, en la red de *representación*, el valor de uso de la música es remplazado por valor de cambio; la música se convierte en un artefacto para el consumo silencioso. Sus espectáculos funcionan de manera ideológica, presentando y afirmando la inevitabilidad y legitimidad de un orden jerárquico y relaciones comerciales. Fetichizada como mercancía, ya no es necesario que la música sea experimentada como relación, o que la gente colabore en la canalización de la violencia para que se convenza de la inevitabilidad del orden, el solo hecho de observar pasivamente el espectáculo o su recreación, es suficiente (Bowman, 1998, p. 340). Los señalamientos de Attali destacan cómo factores políticos, económicos y sociales influyen en el quehacer musical, es importante que los intérpretes reflexionen sobre estos elementos; lo anterior puede contribuir a que se generen propuestas musicales congruentes con el contexto y a que se busquen constantemente nuevos espacios para transmitirlos. ¿Cómo funciona la *música académica* desde la perspectiva económica en la actualidad? Considerando las condiciones actuales ¿Por qué paga el público al comprar una entrada a un evento de *música académica*? ¿Una experiencia, una distracción? Reflexiones en torno a estos temas pueden enriquecer la relación entre los intérpretes de la música y el público, aclarando para las audiencias en qué están invirtiendo su dinero, así como los beneficios que pueden obtener de las vivencias musicales.



### 3.2.3 Repetir

Para Attali, registrar es una forma de control social, un objetivo político. La grabación de sonidos, a finales del siglo XIX, fue pensada principalmente como un auxiliar político de la representación, sin embargo, esto afectará la función social de la música, contribuyendo a que surja la sociedad de la producción en serie, de la repetición. El uso no es ya disfrute de un trabajo presente, sino consumo de una reproducción (Attali, 1977/2011, p. 130). La aparición de las grabaciones es un ejemplo de cómo la tecnología influye en la función social de la música y en la relación que tienen los escuchas con las propuestas musicales. Si bien la propuesta de Attali es arriesgada, revela problemas a los que puede llevar el uso sin reflexión de las grabaciones, verbigracia, que la música se vuelva algo mecánico, producido en serie, que funciona completamente de acuerdo a motivaciones industriales y de consumo, olvidando propiedades enriquecedoras de la vivencia musical directa. La reproducción es, en cierta forma, la muerte del original, la victoria de la copia; en una serie el molde casi no tiene importancia ni valor en sí mismo, no es más que uno de los factores de la producción (Attali, 1977/2011, p. 132). Es a través de la repetición que el poder político puede establecer un control directo y por el silencio impuesto (a los ruidos que están fuera de las series que se repiten) *hacer callar*.

Resulta interesante que para Attali, a diferencia de Adorno, *la música académica* no tiene un rol social de redención, en la red de *repetición* se ha vuelto completamente abstracta, ruido sin significado (Bowman, 1998, p. 334). *La música académica* está reservada a una élite de concierto. Ya no se puede difundir en la población en general, pues los instrumentos y las técnicas que utiliza la hacen incomunicable, no representable para aficionados. Es una música localizada para especialistas de lo aleatorio, un espectáculo de técnicos para tecnócratas (Attali, 1977/2011, p. 178). Lo anterior invita a la reflexión acerca de las vanguardias musicales y cómo acercar sus propuestas al público. Para Adorno, la incomodidad que provoca el arte de vanguardia en el espectador es parte de su función social, de su rechazo por el contexto social en el que surge. Para Attali, esta incomodidad contribuye a la decadencia social. Si no se trabaja para dar elementos de análisis crítico al público en general ¿quién justifica el valor de las obras musicales? Puede ser enriquecedor fomentar la audición

crítica y consciente en el público para que no sean pequeñas élites las que decidan, sólo con base en sus intereses, qué música se promueve. Acercando la experiencia musical al público, promoviendo que comprendan, a un nivel básico al menos, sus mecanismos, se puede fomentar una audición crítica, que busque calidad y que sea tolerante a la diversidad del mundo musical, ya sea música del pasado, o de vanguardia.

Gracias a las grabaciones se gana accesibilidad a las obras musicales, se vuelven asequibles a la multitud y son repetibles fuera de su espectáculo, esto provoca que obras musicales, que probablemente los autores no escucharon ni dos veces en su vida, como la novena sinfonía de Beethoven y la mayor parte de las obras de Mozart, pierdan su carácter festivo y religioso de simulacro de sacrificio. Dejan de ser un acontecimiento único, excepcional, escuchado una vez por una minoría (Attali, 1977/2011, p. 149). Esta idea revela la importancia que tiene para los intérpretes de la música analizar y considerar el impacto de la tecnología en su profesión; si no se promueven los valores y particularidades que tiene la audición de la música en vivo, puede ser que la sociedad necesite cada vez de menos intérpretes, o incluso de menos presentaciones de un mismo intérprete. Por lo anterior es muy importante que los músicos estén atentos a las innovaciones tecnológicas y a cómo éstas modifican la relación del público en general con la música; también es necesario, especialmente para los intérpretes, que se promuevan constantemente las características y virtudes que puede llegar a tener la audición en vivo como una experiencia única y enriquecedora, en la cual una misma obra requiere de constantes recreaciones para transmitir sus valores; lo anterior reafirma la importancia social de los intérpretes de la música.

### **3.2.4 Componer**

A finales del siglo XX, comienza a surgir una nueva manera de hacer música que presagia la llegada de relaciones musicales y socio políticas que vayan más allá del opresivo silencio de la repetición (Bowman, 1998, p. 344). Es importante recordar que para Attali, la música está estrechamente ligada a la sociedad y a sus cambios. La música ha sido, y es todavía, un lugar formidablemente privilegiado de análisis y de revelación de las formas nuevas de nuestra

sociedad. La música ha anunciado, antes que el resto del proceso social, la destrucción del sacrificio en el cambio y la representación y luego el almacenamiento del simulacro de uso en la repetición (Attali, 1977/2011, p. 198). Dado que la música es este poderoso elemento de la vida social, si se llegaran a destruir todos los códigos, ninguna comunicación es ya posible entre los seres humanos. Todos nosotros estamos condenados al silencio, salvo que creemos en nosotros mismos nuestra propia relación con el mundo e intentemos asociar a otros seres humanos al sentido así creado. Componer es eso (Attali, 1977/2011, p. 198). Los valores que Attali atribuye a la música en la red de *composición*, son muy interesantes; busca tener un oyente activo, y restablecer la voz del individuo, se trata de una red tolerante y comprometida con el reconocimiento de la diferencia individual y la diversidad (Bowman, 1998, p. 348). ¿Puede la música influir en la sociedad como agente para promover la tolerancia?

Las propuestas de Attali, son muy osadas, metafóricas y en ocasiones desorganizadas, desde su perspectiva como economista, atribuye un enorme poder social a la música. Busca posturas imaginativas y nuevas, porque piensa que sólo a través de esta innovación se puede romper con sistemas sociales injustos. Pensar el orden futuro a partir de la designación del ruido fundamental debería ser el trabajo esencial de los investigadores actuales, de los únicos que valen: los indisciplinados, aquellos que rehúsan buscar solamente con instrumentos dados por adelantado, las respuestas a preguntas nuevas (Attali, 1977/2011, p. 197). Esta actitud indisciplinada puede provocar que sus ideas parezcan poco fundamentadas, sin embargo, sus reflexiones invitan a reconocer la importancia social que puede llegar a tener la música, los problemas que puede provocar, y la relevancia de tener intérpretes de la música conscientes del contexto dinámico y complejo en el que se desenvuelven y que tengan una actitud reflexiva y crítica, que tomen en cuenta a su público para, con base en esta actitud reflexiva, hacer propuestas musicales que sean significativas y enriquezcan a su sociedad.

## Capítulo 4 Hacia una función social del intérprete de la música

*Ya que se han perdido todas las ilusiones de una totalidad representable, hay que reinventar nuestros propios modos de representación.*

*Enrique Vila-Matas*

### 4.1 El malestar cultural

Las reflexiones de Adorno y de Attali revelan la complejidad y la importancia de la dimensión social de la música; si bien lanzan propuestas osadas, metafóricas y debatibles en muchos puntos, sus críticas ponen en relieve elementos sociales que influyen constantemente en la música y hacen de ella un fenómeno dinámico, cuyo rol social cambia de acuerdo al contexto. Es importante recordar que las perspectivas filosóficas no deben convertirse en un sistema totalitario ni en ideologías ciegas, más bien son visiones del mundo que nos ayudan a enriquecer nuestro contexto. Las reflexiones sobre la función social de la música pueden enriquecer el quehacer de los intérpretes, ya que no sólo muestran lo importante que es considerar el contexto social para que propuestas musicales puedan ser significativas para el público en general y tener éxito; las reflexiones filosóficas sobre la música destacan la relevancia que pueden llegar a tener los actores musicales en su sociedad. Dado el fuerte impacto que puede tener la música para organizar a los grupos humanos, como mencionó Attali, las críticas de Adorno contra la *industria cultural* nos invitan a preguntarnos ¿a qué intereses responden los productos de la industria musical en la actualidad? ¿qué instituciones verifican la calidad musical de sus propuestas? ¿qué valores y actitudes sociales promueve esta industria? Ante lo heterogéneo de la educación musical básica en México, ¿con base en qué elige el público la música que escucha cotidianamente? En el contexto de la formación musical ¿con base en qué criterios se elige la diversidad musical que se promueve? ¿La variedad musical que se enseña en las escuelas profesionales de música puede ampliarse? ¿Se tienen que excluir o incluir algunos géneros musicales dentro de este contexto?

Estas son preguntas complejas, que generalmente se han resuelto con planteamientos excluyentes como la dicotomía música culta/ música popular. Puede resultar constructivo que los actores de la *música académica* adopten posturas tolerantes, que sean conscientes del contexto, y que busquen generar puentes para que el público tenga una relación significativa con sus propuestas musicales. ¿Pueden los intérpretes de *música académica* influenciar de manera trascendental a su sociedad?

La *música académica* representa un cosmos con una gran variedad de propuestas musicales interesantes, en las cuales han quedado codificados muchos valores e ideas de otras épocas; al ser reinterpretadas hoy en día pueden enriquecer mucho al público, ya que estimulan su imaginación. Considerando el estrecho nexo entre la sociedad y la música, pueden representar nuevas y diferentes maneras de imaginar la sociedad. La *música académica* enriquece la imaginación y amplía nuestra relación con el mundo, a través de sus contrastes y matices otorga vivencias sonoras ricas, llenas de creatividad y emoción; es por esto que los intérpretes de la música pueden beneficiarse de reflexionar acerca de lo que buscan transmitir con su música y el impacto social que puede tener. Es necesario que los músicos encuentren maneras de comunicar a sus instituciones y a su público los beneficios que pueden aportar, que demuestren de maneras convincentes las virtudes que puede traer a una sociedad como la mexicana en la actualidad, invertir sus recursos y tiempo en actividades musicales de calidad.

Como ya se mencionó, los pensadores que conformaron la Escuela de Frankfurt criticaron fuertemente los mecanismos sociales de su tiempo; las ideas del individuo indiferente a su contexto social o maniatado, como Odiseo al mástil de su embarcación, surgieron en una época muy violenta y compleja, sin embargo, los problemas sociales continúan y las sociedades siguen provocando malestar en sus individuos. Erich Fromm aplicó las perspectivas de la Escuela de Frankfurt a la psicología; para él, el capitalismo de la segunda mitad del siglo XX, necesita seres humanos que cooperen mansamente y en gran número, con gustos estandarizados y que sean fácilmente manipulables. El ser humano está enajenado de sí mismo, de sus semejantes y de la naturaleza. Con base en lo anterior, se generan constantemente en los individuos sentimientos de inseguridad, de angustia y de culpa. De acuerdo con Fromm, la sociedad ofrece medios paliativos para que los individuos olviden e

ignoren estos sentimientos, el más importante de estos paliativos es la *rutina de la diversión*, el consumo pasivo de sonidos y visiones que ofrece la industria del entretenimiento (Fromm, 1956/2012, pp. 86-87). Fromm resalta un problema muy importante que pueden llegar a tener algunos productos culturales: el consumo pasivo. Las obras musicales pueden estimular la imaginación y las emociones del escucha, sin embargo, también pueden ser repetitivas y productos de consumo pasivo que distraigan a los integrantes de una sociedad de sus problemas y angustias; esto último promueve relaciones humanas monótonas y enajenadas. Fromm ve al ser humano de su época muy cerca de la imagen que Huxley propone en *Un mundo feliz*: bien alimentado, bien vestido, sexualmente satisfecho y no obstante sin *yo*, sin contacto alguno, salvo el más superficial con sus semejantes (Fromm, 1956/2012, p. 87). Fromm destaca características de las sociedades capitalistas que pueden resultar negativas para ciertos individuos, sin embargo, a lo largo de la historia se ha reflexionado acerca de los problemas que surgen cuando los seres humanos conforman sociedades. La organización social requiere que los individuos se coordinen y organicen con sus semejantes, lo cual en ocasiones fuerza a los sujetos a actuar con base en normas que ellos no han elegido. Ante este panorama, la música es un elemento social importante ya que puede contribuir a enriquecer la interacción social, a la comprensión de perspectivas diversas y a entender y asimilar sacrificios individuales en aras de la vida social.

Una de las teorías clásicas sobre el malestar cultural que surge producto de la vida en sociedad es la de Thomas Hobbes, quién popularizó la célebre frase latina: *hombre lobo del hombre*. En 1651, tras una guerra civil inglesa, Hobbes publicó *Leviatán*, obra en la cual propone que solamente con un gobierno absolutista se puede organizar una sociedad. Para Hobbes, los seres humanos se encuentran en igualdad de condiciones y de intereses, por lo que cuando diversos individuos quieren obtener algo, pelean entre ellos para conseguirlo, tratando de eliminar o dominar a sus adversarios. Existen tres principales causas de riña en la naturaleza de los seres humanos: la competencia, la inseguridad y la gloria (Hobbes, 1651/2011, pp. 128-129). A causa de lo anterior, si no existe un poder común que obligue a todos los seres humanos al respeto, entran en una guerra de todos contra todos. En estos periodos de guerra, los seres humanos viven sin otra seguridad que la que les suministra su propia fuerza e inventiva. En tales condiciones no hay lugar para la industria, ni para las artes, las letras ni la sociedad; todo es miedo continuo y peligro de una muerte violenta; para los individuos esto

resulta en una vida solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta (Hobbes, 1651/2011, p. 130). Para evitar lo anterior Hobbes considera que es necesario un orden totalitario que obligue a los individuos de una sociedad a seguir ciertas reglas. De acuerdo con Hobbes, la República cristiana es el gobierno que puede controlar a los seres humanos y evitar que coexistan en un estado de guerra de todos contra todos; el estado emerge como alegoría al monstruo marino bíblico: el Leviatán. La república se impone a los seres humanos, que aman ser libres y dominar a sus semejantes, al implantarles restricciones (Hobbes, 1651/2011, p. 163). Lo anterior implica una restricción de los impulsos naturales del individuo, quien necesita renunciar o controlar sus deseos de dominar a otros para poder convivir en sociedad.

Las propuestas acerca de la organización social han cambiado con el tiempo, sin embargo, a pesar de las diferencias, se pueden apreciar tanto en la perspectiva de Fromm como en la de Hobbes, los sacrificios y restricciones que el individuo tiene que aceptar para convivir en sociedad. Estos sacrificios que hacen los individuos y los paliativos que utilizan para distraerse, son elementos sobre los cuales deben reflexionar los músicos, ya que dada la importancia social que tiene la música, es una actividad que puede ser fundamental en las sociedades para canalizar sus impulsos violentos, para organizar la convivencia y para imaginar soluciones a sus problemas.

De acuerdo con Sigmund Freud, las fuentes de sufrimiento amenazan la existencia de los seres humanos desde tres flancos. En primer lugar, desde el propio cuerpo, condenado a la decadencia y a la aniquilación y que tiene que sufrir los signos de alarma que representan el dolor y la angustia. En segundo lugar, desde el mundo exterior, capaz de encarnizarse con nosotros con fuerzas omnipotentes e implacables. Finalmente, el sufrimiento amenaza la existencia humana desde las relaciones con otros seres humanos (Freud, 1930/2010, pp. 72-73). Respecto a las dos primeras fuentes de sufrimiento estamos obligados a reconocerlas e inclinarlos ante lo inevitable, sin embargo, nos negamos a aceptar el sufrimiento de origen social. No atinamos a comprender por qué las instituciones que nosotros mismos hemos creado no son capaces de proporcionar protección y bienestar para todos. Para Freud, considerando los pésimos resultados que los seres humanos han obtenido al organizarse socialmente, se puede sospechar que también aquí se oculta una porción de la indomable naturaleza, en este caso nuestra propia constitución psíquica (Freud, 1930/2010, pp. 83-84).

Estas fuentes de sufrimiento son relevantes, ya que son cuestiones que todos los seres humanos tenemos que enfrentar y asimilar; ante este tipo de situaciones, *las preguntas y respuestas filosóficas* son importantes herramientas, puede ser enriquecedor que los intérpretes de la música reflexionen acerca de estas fuentes de sufrimiento y cómo la música se ha relacionado con ellas en diferentes contextos culturales. Cómo la música puede contribuir a que los seres humanos asimilen estas situaciones y se organicen socialmente, es algo que vale la pena que los intérpretes analicen, ya que puede ayudar a encontrar y a determinar los roles sociales de la música en la sociedad actual, así como a construir argumentos sólidos que *justifiquen* la relevancia de la *música académica*, en diversos campos sociales, como la economía y la educación.

Freud realiza su análisis de la cultura, partiendo de que el término *cultura* designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de los animales y que sirven para dos fines: proteger al ser humano contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí. Freud destaca diversos rasgos de lo que considera *cultura*, como las actividades útiles, las actividades que buscan la belleza, el orden y la limpieza, las actividades psíquicas superiores, las producciones intelectuales, científicas y artísticas. Un rasgo característico muy importante en la *cultura*, es la forma en que son reguladas las relaciones de los hombres entre sí, es decir las relaciones sociales que conciernen al individuo en tanto que vecino, colaborador u objeto sexual de otro, en tanto que miembro de una familia o de un Estado (Freud, 1930/2010, p. 94).

Para Freud, la vida humana en común sólo se vuelve posible cuando llega a reunirse una mayoría más poderosa que cada uno de los individuos y que se mantiene unida frente a cualquiera de estos. Esta sustitución del poderío individual por el de la comunidad representa el paso decisivo hacia la *cultura*. Su carácter esencial reside en que los miembros de la comunidad restringen sus posibilidades de satisfacción, mientras que el individuo aislado no reconocía semejantes restricciones. Con base en lo anterior para Freud, el primer requisito cultural es el de la justicia, es decir la seguridad de que el orden jurídico, una vez establecido, no será violado a favor de un individuo. Esto lleva al establecimiento de un derecho al que todos los individuos aptos para la vida en comunidad hayan contribuido con el sacrificio de sus pulsiones. La libertad individual no es un bien de la cultura, el desarrollo cultural impone



restricciones a los individuos (Freud, 1930/2010, pp. 94-95). Lo anterior puede contribuir a comprender la importancia que tiene la música como elemento social que al estimular y enriquecer la imaginación de los seres humanos les ayuda a organizarse en sociedad, así como a enfrentar y asimilar los sacrificios que implica la vida social. En este contexto los intérpretes de la música tienen una gran responsabilidad con su entorno: promover productos musicales de calidad y ofrecer a su público las herramientas para construir un vínculo significativo con ellos. Por otro lado, es también responsabilidad de los intérpretes promover la diversidad musical y la tolerancia, ya que a través de ellas se puede enriquecer el contexto social y la comunicación entre sus miembros.

Freud considera que hay dos poderosas pulsiones humanas que son frustradas por la *cultura*: la pulsión de violencia y la pulsión sexual. La cultura reposa sobre la renuncia a las satisfacciones de las pulsiones, su condición previa radica en la insatisfacción de pulsiones poderosas. Esta *frustración cultural* rige el vasto dominio de las relaciones sociales entre los seres humanos (Freud, 1930/2010, p. 97). La teoría del *malestar cultural* destaca dificultades sociales con las que lucha constantemente el ser humano ¿puede ser aprovechado el profundo impacto social de la música para lidiar con esta *frustración cultural*? Con base en las diversas perspectivas filosóficas sobre la música podemos imaginar que sí. La música es un elemento muy poderoso en las sociedades, puede contribuir a sincronizar creencias, ideales y estilos de vida; sin embargo, es importante que se reflexione constantemente acerca de cómo puede la música nutrir a la sociedad. Es necesario que la música sea un elemento de diversidad, de contrastes que promueva diferentes interpretaciones y perspectivas, ya que la pluralidad musical puede coadyuvar al desarrollo de una sociedad tolerante, fundamentada en la inclusión y coordinación de diferentes visiones.

El término *cultura* se ha transformado a lo largo del tiempo, oscilando entre definiciones amplias como la propuesta por Freud, y definiciones elitistas. Durante muchos siglos cultura fue un concepto inseparable de la religión y del conocimiento teológico; en Grecia estuvo marcado por la filosofía y en Roma por el derecho, en tanto que en el Renacimiento lo impregnaban sobre todo la literatura y las artes. En la Ilustración, fueron las ciencias las que dieron el sesgo principal a la idea de cultura. A pesar de las variantes y hasta nuestra época, cultura siempre significó una suma de factores y disciplinas que, según amplio consenso

social, la constituían y ella implicaba: la reivindicación de un patrimonio de ideas, valores y obras de arte, de unos conocimientos históricos, religiosos, filosóficos y científicos en constante evolución, el fomento de la exploración de nuevas formas artísticas y literarias y de la investigación en todos los campos del saber (Vargas Llosa, 2012/2015, p. 65). En este panorama ¿dónde queda la música? Se suele asociar con frecuencia la *música académica* al término *cultura*, sin embargo, dado que este último puede tener diversas acepciones, reflexionar en torno a qué lugares y roles tiene la música dentro de la cultura puede contribuir a aclarar la importancia de la música dentro de la sociedad para los *ciudadanos promedio*.

Para Vargas Llosa, la época actual es ominosa ya que el entretenimiento se ha convertido en el valor supremo y ha surgido una *nueva cultura* o *cultura mundo*, la cual está democratizada de manera masiva (como proponen autores como Lipovetsky y Serroy o Martel). Para esta *nueva cultura*, son esenciales la producción industrial masiva y el éxito comercial. La diferencia entre precio y valor se ha eclipsado y ambas cosas son una sola. El único valor es el comercial, la desaparición de la vieja cultura implicó la desaparición del viejo concepto de valor (Vargas Llosa, 2012/2015, pp. 31-32). La situación cultural de la sociedad actual es muy importante para los intérpretes de *música académica*; como ya se ha mencionado la música es un fenómeno muy amplio, que abarca una miríada de perspectivas, las categorías excluyentes son problemáticas, sin embargo, considerando la poca atención dedicada a la educación musical básica, el público se ve rodeado de una gran cantidad de ofertas musicales de esta *nueva cultura*, las cuales no son malas en sí, mas puede ser limitante que la experiencia musical de la sociedad se reduzca exclusivamente a este tipo de productos, especialmente cuando el público en general no cuenta con criterios musicales sólidos, por ejemplo, conocimientos técnicos o históricos que le permitan contextualizar una pieza musical. El problema con esta *nueva cultura* es que, en vez de promover al individuo, lo aborrega, privándolo de lucidez y libre albedrío y lo hace reaccionar ante los productos de la *nueva cultura* imperante de manera condicionada y gregaria (Vargas Llosa, 2012/2015, pp. 28-29). Es importante que los intérpretes hagan propuestas que enriquezcan a los individuos y estimulen la organización social de maneras creativas que fomenten la atención y la imaginación de los oyentes. Considerando la diversidad que representa la *música académica*, puede llegar a ser un elemento social que promueva el respeto, siempre y cuando se invite a experiencias musicales variadas y tolerantes, incluso con productos de *música popular*.

Este es un tema complejo, que no se puede resolver promoviendo escisiones que le dicten a la sociedad en general qué música es culta y cual es popular, qué es arte y qué no, o qué es alta cultura y qué baja cultura. Los intérpretes de la música tienen la responsabilidad de ofrecer productos de calidad que enriquezcan la vida de sus escuchas, que los estimulen e inviten a tener una actitud crítica y reflexiva; también es responsabilidad de los músicos contribuir a construir puentes y generar nuevos públicos. Para que la música académica prospere y puede promover a gran escala sus valores, necesita que los *ciudadanos promedio* de su sociedad tengan herramientas críticas para demandar calidad en los productos musicales que consumen; si los intérpretes no contribuyen con su trabajo para otorgar esas herramientas a la mayor cantidad de audiencia posible, intereses y argumentos extra musicales determinarán los espacios y las músicas que se escuchan.

La obra literaria y artística que alcanza cierto grado de excelencia no muere con el paso del tiempo: sigue viviendo y enriqueciendo a las nuevas generaciones y evolucionando con éstas. Por eso, las letras y las artes constituyeron hasta ahora el denominador común de la cultura, el espacio en el que era posible la comunicación entre seres humanos pese a la diferencia de lenguas, tradiciones, creencias y épocas, pues quienes hoy se emocionan con Shakespeare, se ríen con Molière y se deslumbran con Rembrandt y Mozart, dialogan con quienes en el pasado los leyeron, oyeron y admiraron (Vargas Llosa, 2012/2015, p. 74). La actualidad es una época apasionante, en la que los intérpretes de la música enfrentamos un enorme repertorio y una profesión que es fundamental para la sociedad; no obstante, también hay grandes retos, es necesario que la amplia gama de vivencias y valores que yacen en la experiencia de la *música académica* sean transmitidos a la sociedad en general, para que ésta pueda nutrirse constantemente con el amplio cosmos musical.

## 4.2 El intérprete de la música reflexivo

El panorama cultural de la actualidad es complejo, los intérpretes necesitan tener una actitud reflexiva y crítica para orientar su formación y su actividad profesional. Los *paradigmas* actuales en torno a la *música académica*, tienen que ser constantemente revisados, para poder aprovechar sus ventajas y proponer nuevas opciones congruentes con el contexto en el que se circunscriban. Este trabajo no busca ser prescriptivo en cuanto a las propuestas o actitudes que deban tomar los intérpretes; su objetivo es invitarlos a la reflexión acerca de su contexto y los paradigmas actuales, en aras de que cada uno encuentre maneras personalizadas para relacionarse con el público y promover sus interpretaciones. Reflexionar acerca de la música que los intérpretes buscan promover, cuáles son sus valores y virtudes, y qué interés puede llegar a tener el público en ella puede ser un punto de partida que ayude estructurar un programa sólido.

A continuación, se sugerirán algunos rubros que pueden ayudar a los intérpretes a crear puentes con el público, es importante insistir en que no se trata de promover estos rubros como únicos o especiales, son sugerencias que pueden invitar a los intérpretes a la reflexión filosófica acerca de cómo desarrollan su profesión.

### **Plan de trabajo**

Puede ayudar a los intérpretes generar estrategias para promover sus repertorios, estas estrategias pueden enriquecerse si se utiliza la reflexión filosófica para analizar las obras de dichos repertorios, ¿cuáles son sus características? ¿qué valores promueven? ¿qué interés yace en ellas? ¿cómo pueden enriquecer el panorama musical de la audiencia? ¿cómo se relacionan con el contexto social actual?

De manera análoga la reflexión filosófica sobre el contexto del público al que se busca presentar el repertorio puede ayudar a construir estrategias que coadyuven a transmitir los valores que promueven los intérpretes, ¿a qué público se busca llegar? ¿existen conocimientos, teóricos, históricos o técnicos que puedan enriquecer la audición de dichos repertorios? ¿qué valores o intereses musicales tiene el público al que se busca llegar? ¿se trata de obras para nichos selectos, o se busca llegar a públicos más amplios?

Seguir estrategias fundamentadas en un análisis filosófico, puede ayudar a que los intérpretes construyan los puentes con el público para transmitir los valores y experiencias musicales que promueven.

### **Redes sociales**

El entorno social cambia vertiginosamente, hoy en día, la tecnología ha modificado radicalmente la interacción entre los seres humanos; la importancia de las redes sociales en Internet crece día con día y los intérpretes pueden aprovecharlas para fortalecer sus vínculos con el público. Crear perfiles en redes sociales, hacer publicaciones periódicas de contenido audiovisual y mantener comunicación con el público puede ayudar a que los intérpretes difundan sus actividades musicales. Lo anterior puede contribuir a que se comuniquen al público los valores que buscan promover los intérpretes, a familiarizar a los escuchas con diversos repertorios, así como a justificar propuestas musicales. Las redes sociales también se pueden aprovechar con fines pedagógicos para informar al público en general sobre las características de la música propuesta, compartir detalles históricos o técnicos que sean importantes o relevantes para la apreciación de las obras. Los espacios virtuales pueden ser utilizados para acercar la *música académica* a nuevos públicos.

### **Promover las particularidades de la música académica**

Tal como señaló Adorno, es peligroso que se categorice a *la música académica* como un género musical bajo la etiqueta de *música clásica*, ya que esto la convierte en una mercancía más en el repertorio de la *industria cultural*; hoy en día el público en general engloba en la categoría *música clásica* una gran diversidad de obras musicales. Puede ser enriquecedor que los intérpretes promuevan las inconmensurables diferencias y matices musicales que se encuentran en esta problemática categoría, destacando sus particularidades. Familiarizar a nuevos públicos con los diferentes valores que yacen en diversos estilos, timbres, sistemas musicales, así como en la interpretación en vivo, puede enriquecer el panorama musical y también incrementar la demanda de propuestas de *música académica*.

## **Criterios de congruencia**

Proponer programas de concierto con criterios de congruencia claros y justificados puede ayudar a familiarizar al público con la diversidad musical que tiene la *música académica*. Es común que tanto en las orquestas como en los conciertos de música de cámara se presenten programas que combinan obras de diversos periodos; ciertamente la variedad puede ser un criterio de congruencia, sin embargo, es importante que se haga saber al público por qué se propone esa variedad y por qué puede ser significativa o importante para la audiencia. Esta información que justifique la propuesta musical y acerque al público al contenido sonoro se puede compartir de muchas formas; aprovechando las redes sociales y la tecnología se puede crear material didáctico o interactivo, que se puede hacer llegar al público antes, durante o al terminar la presentación musical. Trabajar en este tipo de material, a través del cual cada músico comunique la información que considere importante en el formato que prefiera, puede ayudar a los intérpretes a conectarse con nuevas audiencias y a construir un estilo particular que complemente y destaque la individualidad de sus interpretaciones.

## **Valor de cada interpretación en vivo**

En el capítulo 1 se trató la importancia de la experiencia musical como una vivencia única, la cual puede enriquecer a la audiencia; puede ser benéfico que los intérpretes busquen constantemente lo irrepetible de la interpretación en vivo, así como la riqueza de reinterpretaciones y de escuchar diferentes versiones de una misma obra. Sin descalificar otras manifestaciones musicales como la *música popular*, la *música académica* puede enriquecer el panorama musical de la sociedad como una experiencia única, reflexiva, que estimula la atención y la imaginación del escucha, todo esto sin excluir o menospreciar otro tipo de experiencias musicales. Hoy en día la tecnología permite acceder con facilidad a grabaciones históricas y actuales de grandes intérpretes, conjuntos de música de cámara y orquestas. ¿Por qué debería un *ciudadano promedio*, invertir sus recursos en asistir a un concierto de *música académica*, cuando puede acceder a grandes interpretaciones desde donde quiera y muchas veces de manera gratuita? Los intérpretes de la música tienen la

responsabilidad de promover los valores de la experiencia musical en vivo de la *música académica*, como una experiencia sin comparación; no por ser superior a otras manifestaciones musicales o a otras formas de audición, sino como un elemento valioso e insustituible dentro del panorama musical de la sociedad. El horizonte musical actual se puede beneficiar de que los intérpretes trabajen en la construcción de puentes con sus audiencias y en la generación de nuevos públicos. Construir un contexto musical sólido, organizado y productivo para la sociedad es una tarea en la que deben participar muchos actores: compositores, instituciones culturales, instituciones educativas, instituciones privadas, entre otros. Sin embargo, los intérpretes tienen la posibilidad de atraer al público y construir relaciones bilaterales que nutran constantemente el interés de la sociedad por la *música académica*.

### **Nuevos formatos de concierto**

Es necesario insistir en lo heterogénea que es la educación musical básica en México, así como los constantes cambios sociales, por lo tanto, nuevas formas de concierto de *música académica* y de interacción entre intérpretes y público son requeridas hoy en día, no para sustituir a las tradicionales, sino para promover y enriquecer el quehacer musical de nuestra sociedad. Llevar la *música académica* de manera sistemática a nuevos espacios, puede ayudar a que el público en general se familiarice con este tipo de propuestas musicales y posteriormente se acerque con más frecuencia a los espacios tradicionales.

Si los intérpretes de la música se plantean *preguntas filosóficas* sobre su contexto social, sobre la música que proponen y la relevancia social de la misma, pueden llegar a construir nuevas formas de conciertos para la *música académica*; esto puede ser muy enriquecedor ya que la diversidad de interpretaciones es algo que nutre al panorama musical de la sociedad. Es necesario que los intérpretes contribuyan a difundir la relevancia y las virtudes de interpretar la música desde diferentes perspectivas. Propuestas musicales que consideren nuevos espacios y que ofrezcan nuevas formas de interacción entre público y los intérpretes, pueden ayudar a construir una rica diversidad de proyectos personalizados.

## Ética musical

Es claro que la música es un elemento relevante en la sociedad, con el poder que puede ejercer sobre los individuos y sobre la vida en comunidad, es necesario que se reflexione constantemente acerca de sus roles sociales. A mediados del siglo XX, los horrores de la segunda guerra mundial y del uso desenfrenado de la ciencia y la tecnología con fines destructivos, llevaron al surgimiento de una *bioética* que se preocupa por la relación entre las ciencias y el respeto por la vida humana, abriendo espacios de debate y reflexión en disciplinas como la medicina, la psicología y la química. La *bioética* se dedica a analizar las actividades profesionales de áreas como éstas y su impacto social. Este tipo de reflexión ayuda a regular el uso de los avances científicos, lo cual es importante porque controla el uso irresponsable del conocimiento y busca contribuir a enriquecer los roles sociales de estas disciplinas. ¿Puede esto ser un ejemplo de la responsabilidad social de una profesión para los músicos? Los filósofos, desde la Grecia clásica, se han preocupado por el impacto moral de la música. Dado que ésta tiene una poderosa influencia en los individuos, era importante para los griegos regular las características de la música que se escuchaba. Evidentemente la sociedad ha cambiado mucho, hoy en día la reflexión ética sobre la música puede contribuir mucho a definir sus roles sociales, defender su importancia como parte de la educación básica y organizar el panorama musical. No se trata de regular qué música se debe promover y escuchar; reflexiones sobre la ética de la música pueden ayudar a promover la calidad musical a través de todos los géneros, destacar la importancia social de la música y ayudar a comprender los diferentes roles sociales que puede asumir. Las propuestas de Adorno y Attali, sugieren que la música puede influir en la calidad de la vida social, las reflexiones éticas en torno a la música pueden coadyuvar a organizar el horizonte musical en México; es importante que las instituciones culturales y la ciudadanía en general comprenda que la relación con *la música académica* puede ser muy enriquecedora, que puede ser una opción importante del panorama musical, diferente de la experiencia de la música grabada, o la experiencia de cierta música repetitiva y simple; es fundamental insistir en que no se deben descalificar este tipo de experiencias musicales, lo importante es transmitir los valores particulares que se encuentran en la *música académica*. Otro tema interesante que se puede beneficiar de la reflexión ética es la economía de la música ¿Cuánto vale el tiempo profesional de un intérprete de *música académica*? ¿Cómo se calcula el costo de un



concierto? ¿De acuerdo a la duración, a la cantidad de intérpretes que participan, al repertorio? Estas preguntas son subjetivas, sin embargo, reflexionar en torno a ellas, puede ayudar a evitar abusos y a reconocer con claridad las actividades profesionales de los músicos.

Si los intérpretes de la música enfrentan de manera crítica y reflexiva el contexto social actual, pueden contribuir a construir un panorama musical diverso, con ofertas de calidad y que se sean significativas para el público en general. Como se ha revisado, la música es una actividad que impacta profundamente a los individuos y participa de manera determinante en la organización social; por lo tanto, los intérpretes de la música tienen profundas responsabilidades ante su contexto. Este contexto es dinámico, cambia constantemente, por lo que la reflexión, el análisis y la tolerancia son herramientas fundamentales para el trabajo de los intérpretes de la música de la actualidad.

## Conclusiones

A través de este texto se ha reflexionado sobre las funciones sociales del intérprete de *música académica* y su relación con el contexto que lo circunscribe; se ha argumentado que esta relación cambia constantemente, por lo que los intérpretes se pueden beneficiar de tener una actitud flexible y crítica que les ayude a comprender su rol social y a que sus propuestas sean significativas para el público en general. Considerando lo anterior, la filosofía de la música puede aportar herramientas que ayuden a los intérpretes a construir relaciones sólidas con sus audiencias, así como a comprender y promover los valores y virtudes de la experiencia musical.

En el primer capítulo se ha expuesto la presencia de algunos *paradigmas* relevantes en las actividades musicales, es importante que los intérpretes conozcan *paradigmas* como los que promueven una separación con el público y dan preponderancia a los aspectos prácticos de su formación, y reflexionen sistemáticamente sobre sus alcances y límites. Se ejemplificó con *paradigmas* presentes en el contexto del público, en el del intérprete y en la formación profesional de este último; sin embargo, es importante tener en cuenta que existen más *paradigmas* en torno a las actividades musicales y que éstos se transforman constantemente, por lo tanto, es necesario mantener una actitud reflexiva y atenta.

En el segundo capítulo se ha propuesto a la filosofía como una actitud que puede ayudar a los intérpretes a orientar sus actividades y comprender su contexto. Es importante comprender la filosofía como el análisis sistemático y crítico de las bases de las creencias y no confundirla con el uso de teorías como ideologías ciegas. También se ha argumentado que la filosofía ha reflexionado acerca de la música y su profundo impacto en los seres humanos desde la Grecia antigua; lo anterior ha generado un vasto cuerpo teórico, al cual pueden acercarse los intérpretes para enriquecer su comprensión sobre la relevancia de la música a lo largo de la historia. Es necesario tener una actitud crítica al revisar sistemas filosóficos del pasado, preguntarnos qué nos dicen sobre la actualidad para poder enriquecer nuestras perspectivas. Por otro lado, se ha reflexionado acerca de la significación musical, la cual es compleja, evoca una gran libertad y es un elemento importante en la conformación de las funciones sociales de la música. Se ha propuesto que la reflexión en torno a este tema puede

ayudar a comprender la relevancia de la vivencia musical y a generar argumentos que fundamenten su alcance social.

En el tercer capítulo se han revisado algunos aspectos de la filosofía social de la música que pueden ser relevantes para los intérpretes de la música en la actualidad. Se tomaron como referencia las perspectivas de Theodor W. Adorno y Jacques Attali. Al analizar sus constructos se ha encontrado un profundo vínculo entre la música y la sociedad. Para Adorno y Attali, la música es piedra angular en las construcciones sociales, elementos como el bienestar social, la economía, la política, el control de las masas, entre otros, están estrechamente ligados a la música. Las perspectivas filosóficas sociales pueden ayudar a los intérpretes a comprender la importancia de su quehacer profesional y a asumir roles sociales relevantes. Es importante señalar que los textos filosóficos sobre la música suelen utilizar lenguajes complejos, cargados de metáforas y descripciones poéticas, lo que puede dificultar su comprensión y su difusión; por lo tanto, es necesario promover y generar constantemente interpretaciones claras que ayuden a comprender los constructos filosóficos, un ejemplo de esto es el texto de Wayne Bowman (1998). A través de estos textos, los intérpretes de la música se pueden acercar a fuentes filosóficas y utilizarlas para enriquecer sus perspectivas.

En el cuarto capítulo se reflexionó sobre *el malestar cultural* como una condición inherente a toda organización social. Ante las dificultades y los sacrificios individuales que implica la vida social, la música puede tener roles muy importantes, a través de actividades que promuevan la interacción social y como elemento canalizador. Lo anterior es de gran importancia para los intérpretes de la *música académica*, quienes se pueden beneficiar de promover sus actividades profesionales como un elemento fundamental en la sociedad. Los intérpretes de la música deberían asumir su responsabilidad social; una actitud flexible, crítica, que analice su contexto social a través de *preguntas y respuestas filosóficas*, los puede ayudar a consolidarse como importantes actores sociales.

El contexto musical actual, particularmente en México, es muy complejo y de la mano de la tecnología cambia vertiginosamente. Los intérpretes de *música académica*, pueden beneficiarse de tener una actitud flexible y reflexiva, que les permita comprender el panorama en el que se desenvuelven profesionalmente. La filosofía ofrece herramientas que pueden ayudar a los intérpretes a enfrentar el complejo horizonte musical de la actualidad.

Las actividades musicales de los intérpretes de la música pueden llegar a ser paradigmáticas, por lo tanto, es importante reflexionar sobre los alcances y límites de dichos paradigmas constantemente.

La filosofía, entendida como el análisis sistemático y crítico de las bases de las creencias, puede ayudar a los intérpretes a comprender sus funciones sociales.

Las perspectivas filosóficas sociales de la música revelan que ésta puede llegar a tener un importante impacto social. Una actitud crítica y flexible puede ayudar a los intérpretes a convertirse en importantes actores sociales.

Es muy importante que los intérpretes de la música analicen a fondo el contexto social para poder hacer propuestas de *música académica*, considerando lo heterogéneo de la educación musical básica en México, necesitan construir puentes con sus audiencias, para poder transmitir los valores que promueven con su música.

A través de la reflexión filosófica, los intérpretes de la música pueden forjar una sólida ética profesional que les ayude a comprender y regular sus actividades, a promover los valores y virtudes que es posible transmitir a través de la experiencia musical y a consolidar a la música como un pilar de la sociedad actual.

## Referencias

Adorno, Theodor W. (1944/2013). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (1949/2011). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (1949/2003). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*.  
Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (1956/2009). *Disonancias/ Introducción a la sociología de la música*.  
Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (1963/2012). *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento/Tres  
estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (1970/2006). *Escritos musicales I-III*. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (1970/2014). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Anderson, Perry. (1976/2012). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Madrid: Siglo  
XXI España.

Aristóteles (trans. 2002). *Poética*. Madrid: Itsmo.

Aristóteles (trans. 2013). *Política*. México: Porrúa.

Attali, Jacques. (1977/2011). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México. Siglo XXI.

Bauman, Zygmunt. (2011/2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland. (1957/2013). *Mitologías*. México: Siglo XXI.

Benjamin, Walter. (1936/2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Bowman, Wayne. (1998). *Philosophical perspectives on music*. New York: Oxford University Press.

Cano, Germán. (2009). Nietzsche, crítico de la Moral. En *Nietzsche I*. Madrid: Gredos.

Cassirer, Ernst. (1944/2016). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Debost, Michel. (2002). *The simple flute*. New York: Oxford University Press.

Estrada, Luis Alfonso. (1984). Vida musical y formación de las instituciones (1910-1958).

En J. Estrada (Ed.) *La música de México* (I Historia). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Estrada, Luis Alfonso. (2012). Education in Latin American Music Schools: A Philosophical

Perspective. En W. Bowman & A.L. Frega (Eds.) *Oxford Handbook of Philosophy in Music Education*. New York: Oxford University Press.

Freud, Sigmund. (1930/2010). *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza.

Freud, Sigmund. (1970/2013). *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza.

Fromm, Erich. (1956/2012). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós.

Davies, Stephen. (2003). *Themes in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press.

Gadamer, Hans-Georg. (1960/1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme

Gadamer, Hans-Georg. (1960/1994). *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme

Gardner, Howard. (1983/2001). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gödde, Christoph y Sprecher, T. (Eds.) *Correspondencia 1943-1945 Theodor W. Adorno, Thomas Mann*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gombrowicz, Wiltold. (1969/2009). *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*. México. Tusquets

Gonzalez, Juan Pablo. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? *Trans Revista Transcultural de Música*, 12.

Hanslick, Eduard. (1885/1891). *Beautiful in Music: A contribution to the revisal of musical aesthetics*. London: Novello and Company.

Harari, Yuval Noah. (2014/2015). *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. México: Debate.

Hegel, Georg W.F. (1835/2011). *Lecciones de estética*. México: Ediciones Coyoacán.

Heidegger, Martin. (1958/2001). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hernández, Óscar. (2012). “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1).

Hobbes, Thomas. (1651/2011). *Leviatán*. Buenos Aires: Losada.



Huovinen, Erkki. (2011). Understanding music (1910-1958). En T. Gracyk, A. Kania (Eds.)  
*The Routledge Companion to Philosophy and Music*. New York: Routledge

Jankélévitch, Vladimir. (1983/2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay.

Jaspers, Karl. (1949/2013). *La filosofía, desde el punto de vista de la existencia*. México:  
Fondo de Cultura Económica.

Kant, Immanuel. (1790/2005). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.

Kirkpatrick, Ralph. (1984) *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. A Performer's  
Discourse of Method*. New Haven: Yale University Press.

Kivy, Peter. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. New York: Oxford University  
Press.

Kuhn, Thomas. (1962/1975). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo  
de Cultura Económica.

Leví-Strauss, Claude. (1977/2012). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.

Lipovetsky, Gilles. (1983/2002). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo  
contemporáneo* Barcelona: Anagrama.

Lukács, György. (1971/2007). *Marx, ontología del ser social*. Madrid: Akal.

Lyotard, Jean-François. (1986/2008). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Martel, Frédéric. (2010/2015). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. México: Punto de Lectura.

Mann, Thomas. (1947/1984). *Doktor Faustus*. México: Seix Barral.

Mark, Michael (Ed.). (2002). *Music Education*. New York: Routledge

Nietzsche, Friedrich. (1872/2007) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

Olivé, León. (1991/2006). *Cómo acercarse a la filosofía*. México: Limusa.

Ortega y Gasset, José. (2013 ed.) *Estudios sobre el amor*. México: Editorial Fontamara.

Paz, Octavio. (1956/2014). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, Octavio. (1973/2008). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: El Colegio Nacional/ Ediciones Era.

Platón (trans. 2011). *La república*. Madrid: Gredos.

Platón. (trans. 2008). *Las leyes*. México: Porrúa.

Ramos, Samuel. (1934/2015). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa Libros.

Sacks, Oliver. (2007/2012). *Musicophilia*. London: Picador.

Safranski, Rüdiger. (1987/2013). *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. México: Tusquets.

Sánchez, Adolfo. (Ed.) (1972) *Antología Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Saussure, Ferdinand de. (1916/2012). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires Losada.

Savater, Fernando. (1999). *Las preguntas de la vida*. Barcelona: Ariel.

Savater, Fernando. (2003). *El valor de elegir*. Barcelona: Ariel.

Secretaría de Educación Pública. (2011). Acuerdo número 592. Por el que se establece la articulación de la Educación Básica. México: Secretaría de Educación Pública.

Schoenberg, Arnold. (1978). *Theory of Harmony*. Los Angeles: University of California Press.

Schopenhauer, Arthur. (2013 trans.) *El mundo como voluntad y como representación*. México. Porrúa.

Small, Christopher. (1999). Musicking- the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research 1:1*.

Subotnik, Rose. (1991). *Developing variations. Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Subotnik, Rose. (1996). *Deconstructive variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vargas Llosa, Mario. (2012/2015). *La civilización del espectáculo*. México: Punto de Lectura.

Vigotsky, Lev. (1971/2005). *Psicología del arte*. México: Distribuciones Fontamara.

Villoro, Luis. (1982/2008). *Creer, saber, conocer*. México: Siglo XXI.

Volpi, Jorge. (2011/2015). *Leer la mente*. México: Punto de Lectura.

Zizek, Slavoj. (2007/2010). *En defensa de la intolerancia*. Barcelona: Diario Público.

Zweig, Stefan. (1940/2007). *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur.

## Referencias en línea

Guide pour la mise en oeuvre du parcours d'éducation artistique et culturelle. Consultado en

<http://www.education.gouv.fr/> el 31 de julio de 2016.

La educación primaria en Francia. Consultado en <http://eduscol.education.fr> el 23 de marzo de 2016.

Mapa curricular Facultad de Música UNAM. Consultado en <http://www.fam.unam.mx/> consultado el 31 de julio de 2016

Planes de estudio Escuela Superior de Música. Consultados en <http://www.escuelasuperiordemusica.bellasartes.gob.mx/> el 31 de julio de 2016.

Planes de estudio Conservatorio Nacional de Música. Consultados en <http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/index.php/menueducacionartistica/menuoferta> el 31 de julio de 2016.

*L'enseignement spécialisé de la musique, de la danse et de l'art dramatique.* Consultado en <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2016/L-enseignement-specialise-de-la-musique-de-la-danse-et-de-l-art-dramatique-en-2008-2009-CC-2010-4> el 31 de julio de 2016.