La historia de la música como cultura afirmativa. Variaciones musicales sobre Herbert Marcuse
Martín Eckmeyer
Arte e Investigación (N.° 15), e018, mayo 2019. ISSN 2469-1488
https://doi.org/10.24215/24691488e018 | http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata | La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA HISTORIA DE LA MÚSICA COMO CULTURA AFIRMATIVA

Variaciones musicales sobre Herbert Marcuse

THE HISTORY OF MUSIC AS AFFIRMATIVE CULTURE

Music Variations about Herbert Marcuse

Martín Eckmeyer
martineckmeyer@gmail.com
Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata | Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina

Recibido 13/12/2018 | Aceptado 16/4/2019

Resumen

En *Acerca del carácter afirmativo de la cultura* de 1937, Herbert Marcuse introduce una crítica a lo que entiende que es función de la cultura y del arte: la legitimación del orden social existente. Invirtiendo la ortodoxia marxista que hace de la cultura un *reflejo* de la infraestructura, Marcuse piensa que aquella puede *producir* las condiciones para que las desigualdades se perpetúen. A contrario sensu de los imaginarios sobre el arte culto, pensar la música como expresión universal del absoluto y forma inmanente puede, justamente, antes que oponerse, reafirmar y validar la inequidad alienada del mundo burgués capitalista. En el presente texto intentaremos trazar algunas relaciones entre la formulación marcusiana sobre la cultura afirmativa y los posibles roles de la historiografía musical hegemónica en la aceptación de lo existente.

Palabras clave

Historiografía musical; cultura afirmativa; autonomía musical; idealismo estético; etnocentrismo

Abstract

In the 1937 essay *The Affirmative Character of Culture*, Herbert Marcuse introduces a critique of what he understands is a function of culture and art: the legitimization of the existing social order. Reversing the Marxist orthodoxy that makes culture a reflection of infrastructure, Marcuse thinks that culture can *produce* the conditions for the reproduction of inequalities. Quite contrary to the imaginary about high art, thinking about music as a universal expression of the absolute and immanent form can, rather than oppose, reaffirm and validate the alienated disparity of the bourgeois capitalist world. In this text we will try to draw some relationships between the Marcusian formulation on the affirmative culture, and the possible role of the hegemonic musical historiography in the acceptance of the existing.

Keywords

Musical historiography; affirmative culture; musical autonomy; aesthetic idealism; ethnocentrism

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

«Este es el verdadero milagro de la cultura afirmativa.
Los hombres pueden sentirse felices,
aun cuando no lo sean en absoluto.»
Herbert Marcuse (1967)

Si la hegemonía es un sentido de la realidad para la mayoría de la sociedad «un vívido sistema de significados y valores —fundamentales y constitutivos— [...] pero que debe ser considerada asimismo como la vívida dominación y subordinación de clases particulares» (Williams, 2000, p. 132), tendremos que aceptar que la cultura es una forma de producir hegemonía. Como ésta a la vez sintetiza y profundiza los conceptos de cultura y de ideología, en ella residen los significados y los valores *articulados* de la clase dominante, el núcleo de aquello que luego se hace hegemónico. Desde la Ilustración es evidente el esfuerzo por producir un corpus estético denso, apuntalado de forma potente por la teorización. Aunque pueda sorprender la prioridad que se le asigna, la importancia que lo artístico asume en el proyecto de la Europa moderna revela que la sociedad burguesa capitalista «al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones que constituyeron el meollo de la lucha de las clases medias por alcanzar la hegemonía política» (Eagleton, 2006, p. 53).

Para que el arte habite esta construcción hegemónica deberá participar de «un sentido de lo absoluto» (Williams, 2000, p. 132), y es allí donde el idealismo adquiere relevancia para la estética y la teoría del arte. La inferioridad de la realidad social, mundo de lo necesario, ámbito carente de libertad y de verdad, está presente desde las formulaciones más antiguas del idealismo, que ubica en un mundo trascendente a lo bueno, lo bello y lo verdadero. Si bien el planteo es antiguo, es en el idealismo burgués donde el arte desempeñará un papel capital y se ubicará precisamente en una esfera apartada y exclusiva. La distancia entre idea y factibilidad se profundiza. En el imperio de la mercancía y la miseria de la sociedad de clases se crea un abismo de sentido entre las ideas supremas —de las que participa la belleza— y las condiciones materiales de la existencia, transformando a aquéllas en un lujo (Marcuse, 1967).

Así, el idealismo adquiere una faceta consoladora y se evade, deja el mundo material a la sociedad burguesa y se refugia en el mundo utópico de sus propias ideas «al conformarse con el cielo y con el alma» (Marcuse, 1967, p. 54). Pero en la escisión entre el mundo ideal y el material, que es también la separación entre la razón y lo sensual, habita un rechazo de raigambre aristocrática a ciertas formas reprobables de la vida y la existencia. El idealismo y el romanticismo ubicarán a lo corporal, lo funcional, lo colectivo —y como es fácil comprender, a lo popular— en la última posición de la escala de valoración artística, fundamentados en la distinción kantiana entre el *geist* (espíritu) desencarnado y los aspectos materiales de la vida, que en el campo académico dará lugar a la principal disciplina alemana de las humanidades, la *Geisteswissenschaften* (literalmente, 'ciencia del espíritu') de la cual surgen los estudios estéticos y la teoría musical (Shreffler, 2003). Es en este sentido que la cultura es cómplice de la sociedad burguesa y participa de la hegemonía, al capitular ante las contradicciones sociales y aceptar lo existente (Marcuse, 1967).

Si la burguesía llega al poder mediante la articulación de las mayorías sobre la base de un programa igualitario, una vez que ese poder se conquista, la igualdad debe tornarse abstracta, es decir, ideal. Mientras que en el plano de las ideas todos los individuos son iguales, en el ámbito de las condiciones sociales dicha igualdad no funciona, no puede funcionar dentro del marco de la sociedad burguesa. Pasar de lo ideal a lo concreto, de lo abstracto a lo material, es justamente la mayor amenaza al dominio hegemónico de la burguesía. Esta necesita lidiar con la desigualdad sin poder refugiarse en justificaciones aristocráticas o teocráticas. Se trata de incorporar a las masas a un orden inherentemente ilegítimo en el plano material, lo que requiere de un tipo ideal de libertad capaz de disciplinar a los individuos y de permitirles soportar la falta de libertad de la existencia social (Marcuse, 1976); un plano trascendente, coherente y equilibrado que canalice lo disconforme y realice los anhelos de las mayorías, sin poner en riesgo el nuevo orden material, intrínsecamente arbitrario e injusto. Marcuse (1967) expone al respecto:

> A las demandas acusadoras la burguesía dio una respuesta decisiva: la cultura afirmativa. Esta es, en sus rasgos fundamentales, idealista. A la penuria del individuo aislado responde con la humanidad universal, a la miseria corporal, con la belleza del alma, a la servidumbre externa, con la libertad interna, al egoísmo brutal, con el reino de la virtud del deber. Si en la época de la lucha ascendente de la nueva sociedad, todas estas ideas habían tenido un carácter progresista destinado a superar la organización actual de la existencia, al estabilizarse el dominio de la burguesía, se colocan, con creciente intensidad, al servicio de la represión de las masas insatisfechas y de la mera justificación de la propia superioridad (p. 52).

Una cultura musical afirmativa

«Así como es el vencedor quien escribe la historia, esto es, quien se crea su propio mito, así también es él quien determina qué es lo que ha de tener vigencia como arte.»
Ernst Jünger (1990)

La cultura afirmativa es, entonces, una forma histórica de cultura que corresponde a la sociedad capitalista en que la burguesía se instala definitivamente en el poder. Es importante que en el razonamiento marcusiano «toda la cultura» (Marcuse, 1967, p. 78) es la que afirma las condiciones existentes. No se trata de prácticas o costumbres ligadas únicamente al consumo minoritario de las clases dirigentes, como podía ocurrir con la música cortesana. La potencia hegemónica de la cultura afirmativa radicará en incluir a toda la sociedad en el patrimonio cultural, en hacer partícipes de la cultura a todos sus individuos. Por eso vuelve *obligatorios* sus valores, los cuales dejan de ser vistos como *de clase* o *burgueses* y se transforman en un repertorio social común. Se configura, así, un reino de unidad y, muy especialmente, de igualdad y libertad, que es internalizado como propio aun por los sectores más explotados de la sociedad. Pero es un reino ideal, en el cual la belleza sublime y gratuita, porque es desinteresada, está absolutamente alejada de la lucha por la vida y las contradicciones de la sociedad.

La cultura afirma las condiciones desiguales de la existencia al ocultar las relaciones existentes en el orden material. Es decir, en la medida en que se presenta *autónoma* de las condiciones sociales de producción y de reproducción de la vida. La cultura y la producción artística, en tanto esferas ideales, se hacen cargo del anhelo de una vida más solidaria, justa y feliz. Pero al pertenecer a un mundo trascendente, superior, ideal, apartado de lo cotidiano, se convierten en afirmativas del mundo existente. Si en la música de la combinatoria armónica (Attali, 2011) triunfa la justicia de la verdad, en el mundo cotidiano campea la (in)justicia de la realidad. Separar al arte de la realidad cotidiana no es criticidad ni denuncia, sino gesto afirmativo por excelencia. La autonomía artística es por ende un hecho político. El arte se mueve en un universo no vinculante, ya que la belleza desactualiza la verdad y la aleja del presente. «Lo que sucede en el arte no obliga a nada [...]. En el médium de la belleza los hombres pueden participar de la felicidad» (Marcuse, 1967, p. 64).

Es a partir de aquí que algunas ideas constitutivas del canon de la música culta adquieren una fisonomía de gran convergencia con el carácter afirmativo de la cultura. Advertimos antes que no nos referimos, como propondría la musicología positivista, a la afirmatividad como acto compositivo, sino a los discursos en torno a esa praxis que le otorgan un determinado signo, en ocasiones a pesar suyo. Es evidente que las óperas comerciales de Monteverdi o los últimos cuartetos de Beethoven, por ejemplo, poseen ese sentido explícitamente subversivo del que habla Attali (2011). Lo que buscamos inscribir en la afirmatividad no son las intenciones del compositor, sino lo que de esos músicos y músicas ha hecho la cultura burguesa de la mercancía y la respetabilidad, el supermercado historiográfico de *estilos,* en nombre de esas supuestas intenciones que no son más que ficciones. Esto no exime en modo alguno a los compositores e intérpretes de sus designios, conscientes o inconscientes, afirmativos o subversivos. El mismo Marcuse, en sus textos tardíos, pone el acento en la utilización o la significación que *del* arte y la música puede hacerse, operación que puede invertir el signo del «lenguaje e imágenes que hace mucho se convirtieron en medios de dominación, de indoctrinamiento y de engaño» (Marcuse, 1973, p. 91).

Desde luego que, como parte del todo cultural, también la música popular, y sobre todo los discursos en torno a ella, participan del carácter afirmativo. Pero queremos resaltar aquí las concepciones que condensan dicho carácter, y ellas han permeado *desde* la música culta *hacia* la música popular (Attali, 2011, p. 109). Por lo tanto, y a contramano del sentido común, la afirmatividad tampoco es una cualidad inherente a la música popular o la industria cultural, que luego contamina la música seria y la fetichiza (Adorno, 2009). La propia definición de cultura afirmativa, con su enmascaramiento de las condiciones de producción, su individualización y su carácter de patrimonio universal/colonial, nos reenvía al paradigma musicológico moderno, que como parte de la afirmatividad recrea y resignifica la distinción culto/popular (Gelbart, 2007) a partir de la formulación evasiva del idealismo. Por ejemplo:

> [L]a creencia de Schenker en que la música representa una incursión de alguna forma de realidad más elevada en el mundo humano era absolutamente literal. «La Música», afirma (y se trata de la Música con mayúsculas), utiliza al compositor de genio «como un médium, por decirlo así, y de un modo enteramente espontáneo [...]. Los genios a los que se refiere Schenker son, por supuesto, los compositores cuyas obras han sido admitidas en el museo musical, y Schenker afirma que sus obras perduran independientemente del tiempo y el lugar en los que vieron la luz; habitan en un ámbito propio, inmaterial e inmutable (Cook, 2001, p. 49).

Podemos encontrar aquí prácticamente todos los elementos importantes de la cultura afirmativa mencionados por Marcuse: la construcción de un mundo superior e idealizado donde reinan la belleza y la coherencia. La belleza, encarnada aquí no solo como obra, sino, también, en la figura del compositor, como *médium* de acceso a la felicidad; la temporalidad independiente de la música; y la inmutabilidad de la belleza, que al actualizarse en la apariencia, es decir, en la ejecución, «tranquiliza el anhelo de los rebeldes» (Marcuse, 1976, p. 69).

Afirmación por autonomía

La cultura afirmativa opera, entonces, por abstracción y, de esta manera, genera un mundo superior, una realidad poblada por *objetos* que están desacoplados de sus condiciones de producción y de la realidad de la existencia. Esto es un requisito para que en el universo de la cultura, en el mundo del arte y de la música, funcionen las coordenadas que permiten hacer vivenciar la felicidad ficcional a quienes acceden a esos objetos. El artefacto principal sobre el cual el idealismo y su estética montarán su operatoria es el concepto de *obra,* que pasará a ser entendida como *ideal.* Este objeto estético no se puede desvincular de la construcción ideológica dominante en la sociedad de clases moderna, ya que constituye una subjetividad humana apropiada a ese orden social (Eagleton, 2006).
En la música culta, disciplina artística exaltada por el romanticismo y la estética idealista, la *obra* justamente no es más que una idea, la *composición*, que este paradigma supone expresión verdadera del compositor y puede encontrarse en la partitura, es decir, en la matriz silenciosa que se transforma en la obra. Este pensamiento circular y cerrado sobre sí mismo excluye a la *materialización* de la música, es decir, ni más ni menos que su concreta existencia sonora. La obra es pensada así como «autónoma, individual, irrepetible, basada en sí misma y existente por sí misma» (Dahlhaus, 1994, p. 20).
La historia de la música que se configura a partir de este modelo idealista, que no es otra que la historia de los estilos que aún hoy es hegemónica, será la historia de las composiciones, de las obras, y su metodología residirá en el análisis de sus partituras. Todavía existen clases de historia de la música en las cuales no se escucha ni se toca música. Clases silenciosas en las que se evidencia que lo que importa es una realidad idealizada y desligada de sus coordenadas, precisamente, *históricas.* Este divorcio riguroso entre el valor estético y la realidad histórica de la música se corresponde con la abstracción de los sujetos y sus relaciones que, como vimos es un asunto clave para el sostenimiento de la hegemonía burguesa.

> Así como en la praxis material se separa el producto del productor y se lo independiza bajo la forma general del «bien», así también en la praxis cultural se consolida la obra, su contenido, en un «valor» de validez universal [...] sin que interese su posición en el proceso de producción, todos los individuos tienen que someterse a los valores culturales (Marcuse, 1976, p. 49).

La autonomía frente a las condiciones de producción de la música es necesaria, entonces, para la creación de un canon estético que, universalizado y convertido en patrimonio obligatorio, permite a los individuos participar de la idea de igualdad, siempre y cuando lo acepten. Esto se facilita mediante la función pedagógica de la historia musical de los estilos, ya que el canon es el único contenido de su corpus. No es casual que tanto la ontología como la didáctica de ese repertorio ideal se construya en torno a la *forma*. Característica que la modernidad reserva exclusivamente para la música occidental y la dota de atributos como racional, lógica, unitaria o simétrica (Treitler, 1994).
Para el influyente musicólogo Carl Dahlhaus, adalid de la autonomía musical, la historia de la música debe centrar su relato en las obras musicales que tienen valor estético. Este valor procede de considerar la supervivencia del *carácter artístico* (Kunstcharakter) de una música particular, porque igual que para Shenker un siglo antes, «para Dahlhaus la obra de arte (*idealmente*) posee una presencia estética que trasciende su propia época» (Shreffler, 2003, p. 7). Como esta música es *elevada* al rango de clásica, necesita ser *apartada de la historia*. En un claro procedimiento afirmativo, la proyección en un mundo superior ideal será la coartada para justificar la valoración diferencial de ciertas músicas de élite, para mudarlas de un ámbito reservado y exclusivo hasta convertirlas en patrimonio cultural de la humanidad. La historia de la música de los estilos, *universal*, solo será posible cuanto menos tenga, justamente, de *histórico*, ya que «el que se pueda afirmar algo decisivo acerca de una obra si se la ubica históricamente, se considera como una mácula estética» (Dahlhaus, 1994, p. 36). Y es que las coordenadas histórico-sociales de la producción de estas músicas, suerte de barro de la historia, delatarían su pertenencia de clase. Pensemos en la música de Haydn para los Esterhazy, el *ballet* de la noche de Lully para que danzara Luis XIV, o los divertimentos sonoros de Handel para los paseos en bote de Jorge I. Pareciera difícil que un obrero milanés, un albañil correntino o un campesino ayacuchano del siglo XX fundaran allí sus valores musicales. Y, sin embargo, sucede, casi como si se tratara de una universalidad natural e inevitable. Este es el milagro afirmativo de la historia de la música: hacer que los hombres reconozcan como propias las prácticas musicales concebidas para celebrar el poder de aquellos que los someten.

Dentro y fuera de la historia

En la actividad historiográfica de los muchos historiadores que han escrito bajo el signo del positivismo, es patente el esfuerzo permanente por trazar una clara distinción entre aquello que es *interno* y lo que es *externo* a la música. Esta distinción categórica incide en lo que entendemos por música, cargando al término de un valor político que se oculta y resiste a las presiones sociales (Shreffler, 2003, p. 516). Términos como

‘extramusical’ o ‘contexto’ son palabras clave de los textos de la historia de la música hegemónica. En todos los casos, sean estos excursos más superficiales o profundos, se deja en claro qué es la música y qué no lo es y se coloca la información histórica, es decir, periférica, en *apartados*. Estos pueden darse en forma de un capítulo o tabla cronológica al final del libro, de introducciones acerca de *la época* o de recuadros que aparecen esporádicamente alternando con lo que verdaderamente importa: el relato de la mutación en los procedimientos compositivos a lo largo del tiempo, lo cual, repetimos, es accesible únicamente a partir del análisis de la estructura musical, de su estudio autónomo.

Eduard Hanslick (1947), representante paradigmático del pensamiento musical y estético decimonónico, genera un verdadero culto de la autonomía de la forma, que se proyectará como proclama de la cultura eurocéntrica: «Trátase de penetrar las obras para explicar la fuerza específica de su efecto a través de las leyes de su propio organismo» (p. 21), «el independiente bello de la música [...] su reino, en efecto, no es de este mundo» (p. 58), «no admite más explicación que, a lo sumo, la utilidad intrínseca del fenómeno, la armonía de sus partes, sin relación con un tercero fuera del mismo» (p. 61). En sintonía, Benedetto Croce (1926) sentenciaba que «el acto estético es forma y nada más que forma» (p. 61).

En ese independiente bello que toda música merecedora de estudio debe contener, repertorio que pretende no ser de este mundo, se concentra la operatoria de la cultura musical afirmativa y, de esta manera, genera ese sistema de sentido que se convertirá en un modo natural e invisible de pensar la música, en un modo de pensar que habla por nosotros. Una cadena de supuestos interrelacionados —y no por eso menos arbitrarios— que configuran nuestro imaginario musical: tener oído pero saber *por música*, atribuir al dominio de la armonía prácticamente todo lo importante, depositar en los compositores la única posibilidad de originalidad y de expresión. Que aprender música culta permite el acceso a cualquier otro repertorio musical; que es más difícil y hasta honorable tocar música clásica que música popular. Frases que recurren en nuestro imaginario, en boca de oficinistas que no consumen música clásica, en padres responsables pero sin experiencia musical que aconsejan a sus hijos a la hora iniciarse en la música, en locutores y programadores de radio al comparar y comentar la producción y las influencias de un determinado artista, en periodistas que utilizan por analogía alguna de estas problemáticas musicales para ilustrar una opinión o noticia. En suma, una idiosincrasia musical invisible, cuya potencia descansa en desacoplarse de sus propias condiciones de producción, en ocultar su verdadero propósito político y proyectarse a un infinito ideal por fuera de toda relación material y social. Una verdadera cultura hegemónica en la que los supuestos sobre la música se hacen transparentes, al punto que prácticamente no podemos hablar de ella sin acudir a los términos de la afirmatividad que parecen naturales, como la economía de mercado parece natural (Cook, 2001). Leo Treitler (1994) expone al respecto:

> Gracias al imperturbable foco puesto en el interior de las obras musicales autónomas, la investigación de la forma siempre ha emergido como alternativa, y por lo tanto como forma de evasión, de la investigación del mundo de la ética y la política en el que se han formado la música y nuestro paradigma estético. Esto produce, tan a menudo como lo necesitemos,

> la ilusión de que nuestra música tiene forma y otras músicas no, como resguardo contra el miedo al desorden y la decadencia que ha caracterizado la actitud hacia los Otros. Pero por su misma persistencia esta actitud da testimonio de la actitud política que la sostiene pero que pretende pasar desapercibida (p. 297).[1]

La forma musical es, por lo tanto, desconexión entre música e historia, evasión idealista y huida del mundo. Pero, simultáneamente, es fundamento para la generación de valores elitistas y etnocéntricos. Un sentido de la forma que será indicador de la música occidental y de cuyo devenir temporal, moldeado convenientemente como una evolución continua, se ocupará en exclusividad la historia musical. Los hechos que pertenecen al asunto dependen de una instancia: la relación funcional *interna* de la obra.
Desde el canto gregoriano en adelante, la forma —entendida como producto racional, estructura y orden compositivo— es considerada por la historiografía idealista como atributo de occidentalidad. Un rasgo que se construye mediante la repetición narrativa de un sinnúmero de obras musicológicas durante el siglo XIX y XX. La forma es lo que le falta a ese *otro* musical (Treitler, 1994) cuyas expresiones serán racializadas y excluidas del canon: los sectores populares, el *oriente* venerado pero sometido y, fundamentalmente, el mundo colonizado a sangre y fuego por las potencias europeas.

¿Qué música afirma la musicología afirmativa?

Eduard Hanslick (1947) defendía el análisis autónomo de las formas musicales porque «se basa en leyes básicas primitivas que la naturaleza implantó en la esencia del hombre» (p. 59). Por lo tanto, al indicar lo estéticamente valioso como natural, lo convierte en universal, repertorio obligatorio tal cual exige la cultura afirmativa. Este ideal/natural se ubica como base de un (falso) patrimonio colectivo y de una (falsa) universalidad» (Marcuse, 1967, p. 50) que coloca a los individuos en una colectividad falsa (raza, pueblo, sangre y tierra), en pos del renunciamiento e integración en lo existente (Marcuse, 1967). Por ello, la historiografía musical hegemónica se ve «reforzada mediante categorizaciones explícitas e implícitas en torno a la raza, la nacionalidad o el género, articuladas entre el siglo XIX y el XX a partir de disciplinas humanísticas y sociales» (Treitler, 1994, p. 284).[2]
Se afirma la universalidad de la música culta europea occidental a partir de toda una colección de pintoresquismos frívolos, que operan también dentro de una racionalización escalar en términos de mercado: el apasionamiento de los italianos, la racionalidad francesa, la rigurosidad estructural alemana, el primitivismo eslavo, el ritmo del África

1 «For in the unblinking focus on the interior of autonomous works the investigation of form has always been seized as an alternative to, and therefore an evasion of, the investigation of the world of ethics and politics in which music and our paradigms for the aesthetic have been fashioned. It produces as often as we require it the result that form is what our music has and other music has not, as a security against the fear of disorder and decadence that has characterized the attitude toward the Other. But by its very persistence this attitude gives witness to the politic that maintains it but does not want to be seen» (Treitler, 1994, p. 297). Traducción del autor del artículo.
2 «Enhanced with explicit and implicit categories of race, nationality and gender that had become highly articulated during the nineteenth and early twentieth centuries in non-musical humanistic and sociological fields» (Treitler, 1994, p. 284). Traducción del autor del artículo.

subsahariana, la melodiosidad de Oriente medio, etcétera. El resultado refuerza la noción de que todos los atributos del auténtico carácter artístico de la música, vinculados como vimos a la forma, son excluyentes de la música occidental. Así, la polifonía, por ejemplo, «es occidente [...] mientras que las instituciones o sociedades [...] de tipo "arcaico" parecen apartarse de las complejidades y riquezas intelectuales del juego polifónico» (Soler, 1987, p. 63). Es una concepción musicológica absolutamente vigente, a pesar del rechazo que debería producirnos cualquier atisbo de etnocentrismo: «La polifonía tiene que haber aparecido en la Europa medieval, dado que allí las personas experimentan placer en la cualidad sensorial de la música y en la riqueza sonora de las melodías entrelazadas con su correspondiente resultado armónico» (Kerman & Tomlinson, 2015, p. 56).[3] No solo de racionalidad, coherencia y equilibrio se nutre el patrimonio del occidente europeo culto. De Europa también son las gentes sensibles, que de modo generoso y desinteresado nos regalan su privilegiada condición que traba estrecha relación con ese mundo superior e ideal de las verdades musicales. ¿Cómo no desear fundirse en ese sueño de felicidad y aceptar, de buen grado, ser dominados por esa cultura?

Mediante la afirmatividad de la cultura musical/musicológica, toda la historia de la música será vista como un progresivo contraste de occidente frente a oriente, su gran *otro* cultural, hasta llegar al punto histórico de lanzarse al dominio del milenario continente, que lejos de resistirse deberá ver en el conquistador el regalo de la superioridad cultural. Nuestro ejemplo de la polifonía se transforma ahora en auxiliar de la dominación.

> La historia de la música es en definitiva, la de la asimilación progresiva de la música oriental al espíritu de Occidente [que] resulta de la diferencia esencial entre ambos continentes de un orden jerárquico trascendental [...] así la variedad espiritual y anímica del ser humano está en potencia en el Oriente milenario y sin evolución visible, para ser «desarrollada» en Occidente [...] No conoció Oriente la polifonía, es decir, la simultaneidad de distintos sonidos, en la antigüedad; no la conoce en el presente [...] La armonía en Occidente resulta de la combinación de sonidos armónicos [...] Así aparecen acordes cada vez más complejos (Leuchter, 1946, p. 16).

Estas líneas de Erwin Leuchter (1946) condensan todos los elementos de la afirmatividad: la fundamentación en leyes *naturales* y un orden *trascendente*; el estatismo y el atraso del *otro* musical; la historia como propiedad exclusiva de occidente; el examen excluyente de la lógica interna y las cualidades inmanentes de la obra musical. Es paradójico que Leuchter, un músico alemán con simpatías socialistas, emigrado a la Argentina huyendo del nacionalsocialismo, comparta espontáneamente idénticas nociones con los musicólogos precursores del nazismo, como Hans Moser. Esto también es producto de la cultura afirmativa, haciendo participar de un mismo ideal racializado y colonial a sectores antagónicos de la realidad social.

La cultura musical europea, el discurso historiográfico idealista, se construye, entonces,

3 «Polyphony must have arisen in medieval Europe because people took pleasure in the sensuous quality of music, in the rich sounds of intertwining melodic lines with their resulting harmony» (Kerman & Tomlinson, 2015, p. 56). Traducción del autor del artículo.

sobre la base de dualismos que se corresponden entre sí: lo bello autónomo frente a lo funcional y contingente; lo masculino y auténtico, frente a lo femenino, lujurioso y decadente; lo racional, estructurado y progresivo occidental, versus lo sensible, ornamental y atrasado oriental. Una realidad política e imperial racionalizada, sublimada en la teoría intelectual y el esencialismo idealista. Lo que con claridad se advierte como una relación de la política del mundo de la existencia, entre dominadores y dominados, se esconde en virtud de la afirmatividad.

La abrumadora posición hegemónica de esta perspectiva historiográfica y estética es lo que mejor revela esta actitud política que pretende invisibilizarse y hacerse natural. La pretensión *occidentalocéntrica* de que sus rasgos musicales sean valores universalmente válidos y obligatorios, que iluminan «desde arriba» la vida y la existencia, indica justamente que «solo cuando se pretende esto, se crea el concepto de cultura, que constituye un elemento fundamental de la praxis y de la concepción del mundo burguesas» (Marcuse, 1967, p. 47).

Referencias

Adorno, T. W. (2009). *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*. Madrid, España: Akal.

Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música.* Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música.* Madrid, España: Alianza.

Croce, B. (1926). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: teoría e historia de la estética*. Madrid, España: Bletrán.

Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, España: Gedisa.

Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid, España: Trotta.

Gelbart, M. (2007). *Invention of «Folk Music» and «Art Music». Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge, Estados Unidos: Cambridge University Press.

Hanslick, E. (1947). *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.

Jünger, E. (1990). *El trabajador. Dominio y figura.* Barcelona, España: Tusquets.

Kerman, J., Tomlinson, G. y Kerman, V. (2015). *Listen*. Nueva York, Estados Unidos: W. W. Norton & Company.

Leuchter, E. (1984). *Ensayo sobre la evolución de la música en occidente.* Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.

Marcuse, H. (1967). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Sur.

Marcuse, H. (1973). *Contrarrevolución y revuelta.* Ciudad de México, México: Joaquín Mortiz.

Shreffler, A. C. (2003). Berlin Walls: Dahlhaus Knepler, and Ideologies of Music History. *The Journal of Musicology, 20*(4), 498-525. doi:10.1525/jm.2003.20.4.498

Soler, J. (1987). *La música: De la época de la religión a la edad de la razón*. Barcelona, España: Montesinos.

Treitler, L. (1991). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past. *Journal of the Royal Musical Association, 116*(2), 280-298.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona, España: Península.