

MEMORIA, TIEMPO Y MÚSICA. Michèle Dufour

ÍNDICE

Parte I: Tiempo y música en el siglo XX.

Parte II: Memoria, tiempo y música.

Conclusión provisional: El presente futuro de la música contemporánea.

Parte I: tiempo y música en el siglo XX.

1. Dimensión simbólico-reflexiva del tiempo.

¿Qué es el tiempo? En la *Física* de Aristóteles y en *Las Confesiones* de San Agustín existe un concepto universal y necesario del tiempo que se deriva de un sistema de pensamiento "cerrado", con un concepto de la Verdad constante que se proyecta sobre todas las facetas de la experiencia humana. Desde este aspecto común, la cosmología de Aristóteles y la teología de San Agustín se aproximan de modo muy diferente al enigma del tiempo, resaltando dimensiones simbólico-reflexivas en concordancia con las exigencias lógicas consustancial a su epistemología (Cosmos o Dios). Ambas posturas parecen proporcionar conjuntamente una especie de cuadro sintético sobre el tiempo que permite estabilizar de cierto modo sus posibilidades interpretativas.

El discurso sobre el tiempo de **Aristóteles** está dominado por una postura materialista y una peculiar creencia en que este mundo es plenamente real, o sea "existe". El mundo es un orden natural (Cosmos) que desemboca en una física empírica donde el espacio y el tiempo son invariables, o sea referentes universales que aseguran la comprobación empírica. De ahí, el realismo aristotélico centrará su atención sobre los aspectos **ordinales, topológicos y cronométricos** del tiempo, es decir, sobre el sentido que pueda desprenderse de relaciones como lo anterior, lo posterior y lo simultáneo, un tiempo abierto o cerrado, un intervalo largo o corto (supuestos de la serie B sobre el tiempo en este trabajo).

San Agustín se diferencia tajantemente de Aristóteles en el sentido que fundamenta las contradicciones del complejo problema del tiempo en la teología cristiana (Dios). Según él, la razón no posee una naturaleza simple y única, sino doble y escindida. El poder de la razón humana es limitado por la razón divina y por eso, la relación simbólica del tiempo supera cualquier contrastación empírica de este concepto, aunque ello pudiera contradecir la experiencia empírica. El tiempo es en sí una condición humana imperfecta, discontinua, en lo cual la acción de la **conciencia del tiempo** debe buscar el sentido de la existencia interpretando la sucesión de hechos "cualitativamente" diferenciados (devenir), lo que San Agustín conceptualiza como un triple presente: el presente pasado, el presente y, el presente futuro (supuestos de la serie A sobre el tiempo en este trabajo).

A partir de Galileo, la ciencia moderna ha descrito temporalmente el universo tomando esta dimensión como un hecho inscrito en el orden de las cosas mismas, lo cual otorgó el poder de descubrir la verdad sistemática del tiempo sobre la materia mediante las investigaciones empíricas de la física. Desde entonces, la perspectiva de los siglos ha puesto de manifiesto otra verdad: que las pretensiones hegemónicas del "espíritu de sistema" de los Antiguos filósofos como del "espíritu sistemático" de la Ilustración sobre el concepto del tiempo, expresan en sí la propia variabilidad del concepto, en la medida que demuestra depender de un medio social temporalizado, siendo conceptos temporales sociocéntricos, o sea históricos, los que se proyectan sobre el universo material y espiritual.

Esto no quiere decir que apostamos aquí por un paradigma que conciba los cambios de la semántica temporal en los campos particulares de la experiencia como un simple "reflejo" unilateral y pasivo de

transformaciones sociales, sino que lo que proponemos es que son las transformaciones que ocurren en los sistemas sociales -ellos mismos "temporalizados"-, las que crean las **condiciones de posibilidad para la renovación de la semántica temporal**. En este caso, estos cambios no son copias pasivas, sino **hipótesis de sentido** que se proyectan sobre la misma realidad y es sobre la sedimentación de estos conceptos temporales en símbolos en que se fundamentan las **identidades colectivas e individuales** puesto que el Ser humano es esencialmente temporal y construye el sentido de su existencia a través del tiempo. Por consiguiente, consideramos que no es posible ningún mundo social carente de estructuración temporal, pero a la vez, ésta no es única, universal y necesaria. La única necesidad universal es la de temporalizar y sus modalidades dependerán de la apropiación social de la realidad, así como de las cualidades de esta realidad presente que nos aparece siempre como un presente "dado" que oculta su verdadero rostro bajo el velo de la cotidianidad.

Intentar superar esta opacidad enigmática de la inmediatez del presente es una labor que sólo se puede hacer mediante reiteradas hipótesis sobre la movidiza materia del tiempo y del cambio social. Al concebir el tiempo como una "relación social", asumimos aquí que toda realidad socio-histórica puede ser analizada conforme con las coordenadas propuestas por la serie A (San Agustín) y de la serie B (Aristóteles) de la reflexión sobre el tiempo y que para comprender la multiplicidad de los símbolos históricos del tiempo debemos someterlos a análisis desde estas aproximaciones del tiempo en cuanto relaciones ordinales, topológicas y métricas (serie B) en ámbitos particulares de la experiencia humana, para intentar resolver o problematizar simultáneamente el tiempo como un "devenir" en la conciencia histórica (serie A).

No se puede hablar sobre el tiempo fuera del tiempo. Sobre esta paradoja se instala toda la reflexión sobre los símbolos del tiempo. Con ello, podemos anticipar una limitación de primera importancia que atraviesa toda su problematización y que alude a la precariedad de toda reflexión teórica, siempre en vísperas de asistir a algún cambio. Aunque el pensamiento moderno haya asumido que existen distintos puntos de vista para hablar del tiempo -físico, social, psicológico etc.-, no se ha logrado, con toda evidencia, conceptualizar con mayor certeza que antes el discurso sobre el tiempo. De hecho, el complejo andamio de temporalidades superpuestas de nuestra modernidad complica más aun un discurso uniforme y lógico sobre el mismo. Sus múltiples direcciones contribuyen a perfilar el presente como una experiencia profundamente inestable, a menudo contradictoria, cuyo círculo se siente cada vez más estrecho y puntual, lo cual parece reclamar constantemente otro orden superior de pensamiento para poder imponer una finalidad determinante de su forma. Todo eso contribuye a subrayar de modo casi obsesivo las inevitables zonas oscuras en el orden de las sociedades históricas, desgarradas por un alto nivel de diferenciación estructural y por la especialización de los campos de conocimiento. Aunque siempre de modo provisional, los conceptos metafísicos de Aristóteles y San Agustín sirven así para intentar cernir con cierta estabilidad el enigma del Ser y el tiempo, cuya "modernidad" consiste fundamentalmente en haber reactualizado las contradicciones inherentes a la dimensión simbólico-reflexiva del tiempo que los Antiguos comprimían dentro de un orden constante, exentos de los azares de las situaciones.

2. La semántica temporal de la sociedad occidental moderna: crisis del futuro (socio-temporalidad).

La acumulación de complejidad e incertidumbre en el presente que se proyecta en un futuro abierto e igualmente inseguro, cruza toda la problematización del tiempo en las sociedades modernas secularizadas. Esta semántica temporal se presenta como un eje común desde el cual se estructuran múltiples discursos particulares temporalizados bajo unas exigencias cada vez más técnicas de su organización. Para comprender mejor esta nueva semántica temporal que rige globalmente la sociedad moderna, conviene dejar provisionalmente de lado las aproximaciones de la serie B -que centran su atención sobre los aspectos ordinales, topológicos y cronométricos del tiempo-, para aclarar las referencias del "tiempo de la conciencia" inspiradas en el orden del triple presente (presente/pasado/futuro) desde los supuestos de la serie A de San Agustín.

Según las propuestas de Luhmann, Koselleck y Marramao, que coinciden en ubicar el cambio de semántica temporal occidental en el paso del siglo XVII al XVIII, se puede caracterizar este cambio social según tres aspectos cruciales: la puntualización del presente, la historificación del pasado y la apertura del futuro, cuyo núcleo fundamental consiste en la capacidad de incrementar la complejidad y la inseguridad de la conciencia humana sobre el devenir.

Ramón Ramos resume estos tres aspectos del cambio de la semántica temporal moderna:

1. La **puntualización del presente** es la imagen del instante sin duración y escaso, símbolo dramático que desestabiliza la realidad presente. Simboliza en sí la inseguridad, puesto que el presente se ve reducido a un punto de nula extensión cuya función consiste en servir de frontera o conmutador entre realidades inestables. Este presente puntual reducido al instante se convierte, a lo largo de la evolución de la sociedad burguesa, en la conciencia contemporánea de la escasez del tiempo y en la urgencia de la toma de decisiones que culmina en la estética de lo efímero y de la desaparición.
2. A un presente puntual corresponde un **pasado historiado**. Un pasado que no tiene el valor fundacional seguro de lo mítico o de lo religioso que proporcionaban los arquetipos definitivos de lo humano, y por lo tanto, cierta seguridad y sentido en el orden del mundo. Este pasado define sus relaciones con el presente no por la semejanza, sino por la diferencia entre lo que ocurría en el pasado, lo que ocurre en el presente o lo que puede ocurrir en el futuro. El conocimiento del pasado pierde así todo valor pragmático, haciéndose irrelevante para el presente, y enfatizando el desarrollo histórico como una constante transformación de la existencia humana.
3. Un presente puntualizado y un pasado historiado encuentran su extensión lógica en una **radical apertura del futuro**. Así, el futuro es más que una simple indeterminación vista como horizonte del presente (San Agustín). Lo característico de la modernidad es concebir este futuro como horizonte de "mis previsiones" y de "mi acción", como múltiples posibilidades de presentes situadas en el futuro. Desde ahí, se supone que el futuro puede presentarse de muchas maneras y que el presente no constriñe de manera necesaria y radical ese mundo abierto de lo posible. Depende del imperativo de las decisiones que se convierte en un criterio cada vez más urgente de cada momento.

En sus aspectos estructurales, la semántica temporal moderna hace irrelevante el pasado, inestable y puntual el presente, y se refugia en la **futurización de la realidad** misma. Se trata de una nueva organización de las relaciones entre pasado, presente y futuro que desvalora el presente y acaba por concebirlo como un futuro pasado que no tiene en cuenta lo que ocurre ahora, sino lo que va a ocurrir y lo que conseguiremos. Por otro lado, este futuro se perfila como perfecto en el sentido diseñado por la planificación y al cual tenemos que adaptarnos. Puesto que la realidad se futuriza de tal manera y lo que vivimos es simplemente la víspera de mañana, el núcleo actual de la semántica temporal gira inevitablemente en torno a la construcción del futuro cuya multiplicación de sus "posibilidades" nos vuelve inseguros de todas maneras.

Los instrumentos práctico-discursivos para reducir esta complejidad e la incertidumbre del futuro según Luhmann son: **la técnica y la utopía**. Estos instrumentos son a la vez dos estrategias diferentes de reducción de la complejidad e incertidumbre en el mundo para enfrentarse al presente puntual y al futuro abierto. La utopía amplía el horizonte del futuro y exacerbar la tensión entre lo inmediatamente dado y lo posible contenido obscuramente en ello, mientras que la técnica pretende reducir la complejidad y el alcance de este horizonte futuro mostrando que este futuro está ya indefectiblemente contenido en el presente. La utopía procede a la futurización del futuro y la técnica a su desfuturización. En ambos casos, la finalidad parece teóricamente clara: reducir la complejidad frente al futuro e incrementar la certidumbre. Esta distinción teórica no responde a una separación clara en la realidad pero, en todo caso, en la práctica, parece que su cumplimiento inequívoco sea un tanto dudoso.

En los hechos, la realidad futurizada de la sociedad contemporánea parece más bien evidenciar una **crisis del futuro** que ha diseñado la propia semántica temporal de nuestros tiempos, correlativa de una crisis de la confianza en la tecnología y de la utopía, o sea de lo que se ha llamado la "colonización global del futuro" mediante estas estrategias (Hägerstrand). Frente a este aparente fracaso para resolver las paradojas de un futuro a la vez abierto y confiable, y sin haber obtenido un consenso universal sobre la materia del tiempo, la inseguridad no deja de agudizarse. Viviendo el desengaño y la angustia de un "futuro que no puede empezar" (Luhmann), la sociedad contemporánea parece haberse vuelto paradójicamente hacia un presente estrecho que, aunque atrapado en él, se sabe en qué consiste y se está seguro de su realidad inmediata. (posmodernidad)

El laberinto es infinito; es la búsqueda de un imposible fundamento seguro, inamovible del destino que reencuentra siempre su cobijo entre los enigmas del tiempo desde los antiguos filósofos. Con todo, lo único consolador en medio de esta existencial paradoja del devenir abierto, es el dominio reflexivo de la materia moviediza del tiempo para enfrentarnos al más profundo de los deseos siempre incumplido: dominar los presupuestos del tiempo por la conciencia de ellos.

3. Socio-temporalidad y músico-temporalidad: crisis del futuro en la semántica musical del siglo XX.

3.1. Músico-temporalidad.

¿En qué sentido los cambios que experimenta la forma musical pueden ser un símbolo que nos proporcione información sobre estas tendencias de la socio-temporalidad que acabamos de describir? Si Kant tiene razón y que no hay percepción ni categorización que no se encuadren dentro de las intuiciones puras del espacio y del tiempo, es razonable pensar que toda estética y toda obra de arte es un objeto de percepción que establece una determinada relación con el tiempo.

La música es un lenguaje no verbal artístico que plasma en el material sonoro símbolos reflexivos del tiempo puesto que organiza su material según una trama esencialmente temporal (ritmo). Siendo la música una forma de arte en la que el tiempo de su sintaxis corresponde al tiempo de su semántica, sus distintas configuraciones tendrán una gran capacidad de síntesis para ilustrar las mutaciones en la dualidad constitutiva del tiempo. Simultáneamente, las múltiples relaciones ordinales, topológicas y métricas (serie B) que se dan en la organización del tiempo en la música serán asimismo modos de resolver el problema del devenir mediante la memoria auditiva (serie A), tan inseparables como la forma y la materia de cualquier objeto estético.

Independientemente de los principios formales que gobiernan una obra, o sea de los cambios formales que pueda experimentar, la música permanece una construcción artística que transfiere de modo más o menos intuitivo a un hipotético oyente, una organización del tiempo que éste tiende a percibir inevitablemente como una totalidad (relaciones topológicas). Es decir que en medio de los elementos que estructuran el tiempo en una obra musical, se establecen unas reglas formales que posibilitan el recuerdo del material sonoro presentándose simultáneamente como elementos para la construcción de la memoria individual y colectiva. Por lo tanto, para analizar y comprender el trasfondo de la contribución del tiempo de la música a la cultura general de nuestro tiempo, no basta con acudir a un análisis de la forma musical, sino que debemos estar igualmente atentos a su tipo de "recepción" como símbolo del tiempo en la conciencia, aludiendo así a una clara función social de la música mediante la memoria individual y colectiva que cultiva.

Para demostrar la relación simbólico-reflexiva entre la estructuración del tiempo en la música (músico-temporalidad) y el tiempo en las estructuras sociales (socio-temporalidad) que la condicionan como configuración del devenir en la memoria (pasado/presente/futuro), debemos remitirnos esencialmente a la relación entre el cómputo particular del tiempo en la música con el trasfondo filosófico que le proporciona

su sentido en la sociedad. Siguiendo el hilo de los supuestos de la serie A de la reflexión filosófica sobre el tiempo que centra la atención sobre la "conciencia" del tiempo, intentaremos ver cómo se puede reflejar este orden de ideas y cuales son los límites posibles del cambio en la música contemporánea sobre la base de las "posibilidades" que le ofrece la semántica temporal moderna que hemos resumido en la sección anterior.

Confiamos que esta hipótesis de trabajo nos pueda proporcionar una mejor comprensión sociológica de las tendencias globales de la música contemporánea así como algún elemento de explicación sobre la resistencia a esta organización del tiempo en la sociedad a través de un examen de las dificultades que plantean sus relaciones topológicas (tiempo abierto/cerrado, discontinuidad, etc.) para la construcción de la memoria individual y colectiva en la música. Nunca como en este siglo se ha escuchado e interpretado tanto, la música del pasado. En este sentido, no parece exagerado decir que el siglo XX ha sido testigo de una revolución musical que ha afectado a poca gente, pero aunque su núcleo permanece en gran parte enigmático, esto no quiere decir que carezca de importancia. Al contrario, sus enfrentamientos claros con los códigos estéticos del pasado son una clave interpretativa importante para tributar justicia a los principios de continuidad y cambio en la historia de la música.

3.2. Crisis del futuro en la semántica musical del siglo XX: Schönberg, Stravinsky y Cage (los compositores).

Contra las apariencias, la música contemporánea no es una. La impresión de unidad que transmite es más bien negativa puesto que refleja ante todo su tendencia global hacia la desarticulación del tiempo homogéneo y lineal de la armonía clásico-romántica. A principio de siglo, la música de la escuela de Schönberg vino a representar el fenómeno inicial ilustrativo de una nueva situación de la música en el siglo XX. Con una concepción de la subjetividad solitaria que se repliega sobre sí misma y una tendencia consciente hacia el "olvido" en la estructuración del tiempo musical, sus planteamientos encarnaban la expresiva viva de la crisis del racionalismo clásico en la organización del tiempo en la música. Rotas las cadenas de la forma clásico-romántica que regulaba el sentido íntimo de una obra como una especie de objeto "cerrado" (memoria interna), la música del siglo XX ha nacido de la disolución de un universo ordenado racionalmente, lleno de incertidumbre que marcó profundamente el giro a nuestro siglo. Superado el desafío lingüístico racional formal de la armonía tonal, la música se perfila predominantemente como un ejercicio infinito de memoria o una peripecia personal solitaria donde la ambigüedad prima a menudo en detrimento de la comunicación intersubjetiva.

Al hacer esta lectura indirecta del tiempo musical como señal artística participante de la crisis del racionalismo occidental, lo que interesa aquí, no es emitir un juicio de valor sobre el valor artístico de la obra de Schönberg, sino analizar desde esta premisa, las "posibilidades del tiempo" (Kant) que se han abierto para la posteridad en la composición musical de este siglo en términos de **límites del tiempo** y de sus consecuencias sobre **la conciencia del mismo**. Según vemos, la propuesta filosófica del tiempo musical en Schönberg abre el paso a una dicotomía cuyas exigencias parecen muy próximas a las estrategias práctico-discursivos discutidas por Luhmann, cuando éste se plantea dominar la problemática del futuro complejo y abierto de la sociedad contemporánea en términos de técnica y utopía. Desde la óptica de la experiencia del compositor de la música contemporánea, estas estrategias responden a lo que se podría llamar las "**paradojas de la subjetividad libre**" en el tiempo musical. Viene a expresar una especie de tensión constante, manifiesta o latente, entre **control e indeterminación del tiempo** en la composición musical, cuando se trata de tomar posición frente a la realidad existencial extrema que planteó Schönberg, a saber la inexistencia de un tiempo unidireccional y homogéneo, y la afirmación de una subjetividad solitaria que se repliega sobre si misma y que imposibilita, en última instancia, la concepción de la música como un medio de comunicación colectiva.

Stravinsky (técnica) y Cage (utopía) sintetizan, a nuestro juicio, estas estrategias de la libertad frente a la organización del tiempo, acentuando o aniquilando la tendencia a la unidad entre pasado/presente/futuro, y

el sentido que ésta pueda adquirir en la música como producto de la cultura. Veamos los términos más concretos de sus propuestas.

1. El formalismo de **Stravinsky** participó en algunas de las orientaciones más significativas de la música en la primera mitad del siglo XX, en búsqueda de una **continuidad** con el pasado a través de una redefinición y un **control** estricto de la forma y del ritmo. Aunque se opone a menudo a la barra de compás y a la armonía clásica, la música de Stravinsky está organizada en torno a centros tonales y a una organización del ritmo inseparables del cuerpo vivo de su música. En su libro Poética musical, Stravinsky definió claramente esta postura frente a la composición como la **aceptación de límites como medio para lograr la libertad**: *"Por lo que a mí respeta, experimento una especie de terror cuando, en el momento de ponerme a trabajar y hallarme ante la infinidad de posibilidades que se me presentan, tengo la sensación que todo me está permitido. ¿Tendré que perderme entonces en este abismo de libertad? ¿A qué debo agarrarme para escapar del vértigo que se posesiona de mí ante la virtualidad de esta infinitud...? Totalmente convencido de que las combinaciones que tienen a su disposición los doce sonidos de cada octava y de que todas las variedades de ritmo posibles me prometen riquezas que toda la actividad del genio humano jamás agotará ... mi libertad consiste en saber moverme de un lado a otro dentro del estrecho marco que yo me he asignado para cada una de mis empresas. Llegaré incluso más lejos: mi libertad será mucho más grande y significativa cuanto más límite yo mi propio campo de acción y cuanto más rodeado me vea de obstáculos. Todo lo que reduce los límites, reduce también la fuerza. Mientras más restricciones uno se imponga, más libre se verá de las cadenas que sujetan el espíritu"*.

Así concebido, la labor del creador es un trabajo de elección en el cual la libertad absoluta no tiene lugar más que para perder el sentido de la unidad de la obra en la infinitud de sus posibilidades. Por eso, cuando adoptó las técnicas de la escuela de Schönberg y Webern en los años 50 y 60, Stravinsky lo hizo de manera muy gradual y juiciosa, pero sumamente eficaz y para sus propios fines.

Stravinsky representa un intento altamente representativo de conectar con la idea de "tradición" y de **"continuidad" entre pasado, presente y futuro**, con la fiel sensación de contribuir a una "historia" de la música, que fue muy criticado en su momento y le otorgó el título de "conservador" en la célebre interpretación que Adorno proporciona de su obra frente a la de Schönberg en su Filosofía de la música nueva (1958). Según Adorno, Stravinsky y sus seguidores han cedido a la tentación de reinyectar en la música del siglo XX un carácter obligatorio mediante procedimientos estilísticos, en nombre de una autoridad organizadora que no conquista ninguna clase de libertad para los Hombres. En Stravinsky, *"la subjetividad asume el papel de víctima"*. Si el arte debe participar del conocimiento, dice Adorno, debe abandonar esta apariencia de unidad ficticia del arte tradicional y ponerse como objeto de reflexión sobre la situación contemporánea del Hombre en vez de caer en una música conciliadora que propone que toda la sociedad tiene derecho a la música. Al contrario, debe asumir inexorablemente su papel de verdad social contra la sociedad.

La discusión sobre el fundamento definitivo de la unidad de una obra no termina en Stravinsky con su admisión de límites para lograr la libertad. Al final, su formalismo, tan racional, lúcido y consciente, tiene un desenlace místico: la unidad de la obra, resultado de una construcción en la que todas las partes concurren para formar un todo, deviene el símbolo de otra unidad de orden superior, o sea una unidad que ejerce una resonancia de orden netamente metafísica y que afirma el sentido profundo de su técnica de composición frente a la enigma del tiempo infinito.

2. **John Cage** es la cara opuesta de Stravinsky en la configuración de dicha paradoja de la libertad frente a la composición del tiempo musical: supedita la subjetividad individual a una teórica libertad absoluta. Cage -que fue discípulo de Schönberg- ha estado en la vanguardia de la mayoría de los nuevos desarrollos musicales tanto en América como en Europa desde fines de la década de 1930. Su filosofía estética procura desembocar en **una apertura total en todos los aspectos de la composición y de la ejecución**,

construyendo sus partituras según métodos totalmente fortuitos. Utilizando las técnicas del azar de toda índole, hace que el compositor tenga un grado de **control tenue sobre la obra**. Tanto él como el intérprete deben hacer uso de opciones y el resultado consiguiente es una forma musical que pueda ser diferente cada vez que se interpreta y escucha la música. A todo eso, como oyente se escucha solamente sonidos tales como llegan, sin esperar de ellos que comuniquen sentimientos o significados algunos puesto que, además, los sonidos pueden no ser intencionales, haciendo parte de ello, lo más accidental que pueda suceder durante la ejecución de la obra. *"Por consiguiente, los juicios de valor no vienen al caso y el tiempo musical se convierte en mera duración, algo que puede medirse por medio de un reloj"*.

Desarrollando estas ideas sobre la **indeterminación del tiempo** en la música, Cage escribe en 1961 *"Ese momento está cambiando siempre"*, artículo donde afirma que la composición es un proceso continuo y efímero que responde a un "estar" en el presente que no puede encerrarse en una forma artística definitiva ninguna. Dice: *"...la música contemporánea no es la música del futuro ni música del pasado sino simplemente música presente con nosotros: el momento ahora, este ahora momento, ese momento está cambiando siempre... Como la vida, ella cambia (y) si no cambiara estaría muerta... La música contemporánea no es tanto arte como vida y tan pronto alguien termina una pieza empieza a hacer otra al igual que la gente sigue fregando platos, cepillándose los dientes, teniendo sueños etc."*

La música aleatoria es reflejo de una actitud temporal, o sea de cómo los actores orientan su acción en el mundo en función del horizonte temporal que contemplan. Cage retrata con talento la **"puntualización del presente"** como discurso utópico que **radicaliza las diferencias entre el presente, el pasado y el futuro**, cuyo horizonte, por definición, no puede alcanzar nunca. Como estrategia de integración entre la multiplicidad del tiempo en la música, esta postura remite, en última instancia, a la simple "duración" del tiempo del reloj -como conjunto continuo, unidimensional, abierto etc.- para devolver algún rasgo de seguridad a esta acumulación de incertidumbre del presente. A pesar de este cambio del instrumento de medición del tiempo que modifica su referencia (del metrónomo al reloj), parece ser que la creciente desconfianza cultural frente a esta utopía no ha hecho más que aumentar y se revela, en este sentido, inoperante frente a una posible resolución de la incertidumbre de los relativismos que contagia a todo nuestro siglo.

La falta de continuidad y de integración temporal entre pasado/presente/futuro que se agudizó en la cultura occidental de este siglo parece haber encontrado así su fiel reflejo en este material musical contemporáneo. La desarticulación de las referencias internas de la música clásico-romántica que facilitaban el recuerdo (pasado) y las expectativas (futuro) sobre la base de redundancia del material sonoro, se presenta ahora como el corolario de esta futurización de la realidad, con toda la acumulación de inseguridad que esto implica en el presente. De ahí, se puede intuir fácilmente que una de las principales causas de la resistencia a la semántica temporal de la música contemporánea es que se sitúa en el "estar" (presente puntual) más que en el "devenir" (pasado/presente/futuro). La resistencia cultural a la música de nuestro siglo refleja, en gran parte, la profunda inseguridad frente a la inestabilidad del espacio de la experiencia social puesto que la complejidad y la apertura del futuro son rasgos topológicos del tiempo que coinciden con la problematización extrema del devenir en la continuidad del tiempo. (semántico temporal de la modernidad)

Esta difícil forma de vincular los símbolos del tiempo que encierra la música contemporánea con la incertidumbre que existe frente a las expectativas del devenir inmediato demuestra, como mínimo, un hecho fundamental: que lo contemporáneo no ha logrado erradicar el núcleo duro del cuestionamiento filosófico sobre el tiempo, tanto en cuanto a su conectividad (fragmentación) como en cuanto al problema de la contraposición entre tiempo y eternidad (ausencia de límites).

Parte II: memoria, tiempo y música.

1. Maurice Halbwachs y la memoria colectiva.

Ateniéndonos al más general de los resultados de las investigaciones sociológicas que intentan delimitar el tiempo como una de las determinaciones sociales fundamentales, vivir en sociedad no sólo significa compartir una experiencia simultánea con asociados o contemporáneos (Schütz) sino también compartir o enfrentar memorias del pasado y expectativas de futuro; la configuración colectiva del devenir aparece así como uno de los datos fundamentales de la vida social. De ahí surgen otras determinaciones temporales como las "duraciones socialmente esperadas" de que hablaba Merton. Todo eso contribuye en mayor o menor medida a explicar la variedad socio-cultural de la vida cotidiana, computar técnicamente y conceptualizar culturalmente el tiempo y hablar de "ritmo de la vida social".

La hipótesis de que el tiempo y el espacio son construcciones sociales (representaciones colectivas) y por lo tanto, analizables en términos de categorías sociológicas, ha sido una propuesta del padre de la sociología francesa, Emile Durkheim, a principios de siglo. Sobre esta hipótesis y la de otro intelectual francés, Henri Bergson, Maurice Halbwachs construye una síntesis polémica respecto del tiempo social y de la memoria colectiva cuyos esquemas proyectará luego hacia el campo de la experiencia musical que nos ocupa particularmente.

Según Ramón Ramos, la teoría de la memoria colectiva en Halbwachs puede resumirse sobre la base de tres ideas fundamentales que forman una teoría unitaria: 1) Ser es perseverar; 2) perseverar en el Ser por medio de la memoria y; 3) la memoria se construye socialmente.

1. Ser es perseverar.

Para evitar que la conciencia humana no sea condenada a una existencia fragmentada, precaria o sea una mónada que no se comunica con otra y cuya única perspectiva temporal es lo inmediato, la experiencia humana debe encontrar un modo de perseverar en el tiempo. **Perseverar significa dotarse de continuidad e identidad.** Por medio de la continuidad, la conciencia establece lazos temporales y de sentido entre las impresiones y los acontecimientos, y por medio de la identidad con ello, podrá protagonizar la continuidad de la historia como sujeto pasivo o activo de lo ocurrido. De ahí que construir, perseverar e identificarse en la experiencia es la tarea de toda conciencia que quiera acceder al Ser para huir de la aparente fragmentación y fugacidad de la experiencia inmediata.

2. Perseverar en el Ser por medio de la memoria.

La continuidad y identidad en el Ser sólo son posibles si el Hombre "recuerda". **El recuerdo enlaza la experiencia en ideas de continuidad con un pasado con el cual el sujeto puede identificarse desde el presente.** Concibiendo este pasado temporalizado como pasado de un presente en el que cuando lo reconstruyo con la memoria, consigo unir el principio y el final y controlar así la inestabilidad de un tiempo infinito, o sea vencer el tiempo sin negarlo. *"La ventaja de la memoria sobre el tiempo es que siempre sabe cómo acabó lo que fue una vez"*. Bajo la forma del relato por la memoria, se puede reproducir el devenir a la luz de acontecimientos que le eran futuros, pero entonces no se podía saber lo que fuera a ser. De este modo, se puede reconstruir la continuidad del tiempo, de la experiencia, y postular una identidad que se mantiene a lo largo de todo lo que acontece.

3. La memoria se construye socialmente.

Como discípulo de Durkheim, Halbwachs enfoca esta idea ancestral de la función de continuidad de la memoria como función "socialmente construida". Propone que el recuerdo es una forma de representación

que reactualiza una construcción social. Sin embargo, Halbwachs pretende alejarse de una aproximación estrictamente durheimiana en el sentido de no caer en una substantivación de la memoria colectiva como "macro-conciencia" externa y constrictiva sobre las conciencias individuales. Por ello, centra su atención sobre el **carácter socio-comunicativo de la construcción del pasado por medio de la memoria**. Según la idea de que no hay recuerdos estrictamente individuales, el contenido del recuerdo se refiere siempre a una construcción tripartita: algo ocurrido, un sujeto que lo ha vivido y recuerda esta experiencia, y a otro u otros sujetos que forman parte de ella. En sentido estricto es evidente que no hay recuerdo que no sea social ni actores que no sean sociales (grupos).

¿Cómo recordamos? En cuanto objeto de la experiencia, igual que la experiencia de lo presente, la experiencia del pasado se fija **lingüísticamente**. Vista desde esta perspectiva, la experiencia del pasado resulta necesariamente una experiencia comunicativa en la que el sujeto de la experiencia se pone en contacto con otro sujeto real o virtual. Este uso del lenguaje presupone, por otra parte, que existe una pluralidad de conciencias idealmente de acuerdo en lo ocurrido. A veces, esta apropiación lingüística del pasado lo transforma en un mundo objetivo que se desarrolla por medio de actos reales de comunicación. Pero esta fijación en la memoria no es nunca definitiva, puesto que según lo visto anteriormente, la memoria informa sobre un pasado del presente donde los distintos grupos (formales o informales) van generando un pasado significativo, siempre abierto a reinterpretaciones desde la mirada del presente. A pesar de su precariedad frente a las acciones del tiempo, la práctica comunicativa en la sociedad va generando, mediante la experiencia del presente y del pasado, un supuesto "mundo objetivo" que la inmediatez de la vida cotidiana hace aparecer como "dado". En ella, la memoria individual es una participación entre las múltiples memorias colectivas que inciden sobre ella a lo largo del tiempo puesto que la conciencia individual es esencialmente un lugar de tránsito entre los tiempos colectivos (memorias de memorias relacionadas comunicativamente).

¿Cómo opera la memoria? La memoria precisa de **marcos** que encuadren y estabilicen lo acontecido. Una memoria que carece de marcos, carece de fronteras ciertas con la fantasía. La fusión entre recuerdo y marco radica en mostrar que, a falta de ello, los recuerdos se volatilizarían y la memoria no podría operar; proporcionan estabilidad y persistencia de los recuerdos. Estos marcos de la memoria son determinaciones espacio-temporales más o menos estrictas que aparecen como fusionadas, y se diferencian tajantemente de los supuestos del espacio y el tiempo de la ciencia clásica, puesto que están segregados, no son únicos, ni homogéneos; son **soportes esencialmente sociales y, por lo tanto, no homogéneos de la experiencia humana**. Sin estos marcos que proporcionan estabilidad en cuanto órdenes estructurados en los que ubicar los acontecimientos, la experiencia sería un flujo singular e irrefutable que dificultaría, para no decir imposibilitaría los mecanismos de la memoria y la actualización de los grupos que la construyen. Todo esto confluye en la idea fundamental de que la sensación de vivir tiempos distintos, con ritmos propios, con diferentes principios de integración de pasado/presente/futuro, con calendarios también diferentes, es resultado de nuestra integración en distintos grupos sociales. Es la interacción práctico-comunicativa de cada uno de esos grupos la que define esa temporalidad relativa en la que integramos y nos permite a la vez otorgar un "sentido" a los relativismos del espacio-tiempo en que nos movemos.

Se cierre el círculo: no hay recuerdo sin vida social, pero no hay tampoco vida social sin recuerdo. **Estos recuerdos determinan profundamente las identidades colectivas** puesto que lo que construye y define el grupo social es el conjunto de sus representaciones colectivas en que se sedimenta su experiencia del pasado. Este pasado en común es precondición de toda identidad colectiva que reconstruye la memoria, que retiene tradiciones, y se erige en columna vertebral para la construcción del sentido de la vida colectiva. En esta participación a la vida colectiva de los grupos sociales tipificados (amigos, familiares, músicos etc.), la memoria queda afirmada como soporte fundamental.

1.1. La memoria colectiva de los músicos.

En continuidad con esta idea de una estrecha relación entre memoria e identidad en los grupos sociales que deben compartir lingüísticamente un campo de experiencia para comunicar y actualizar esta convivencia, Halbwachs examina el caso de la memoria colectiva de los músicos. La música tiene el especial interés para él de ser un discurso básicamente temporal, y sólo estructurable temporalmente, y que debe construir su propia estrategia interna (repeticiones, redundancias etc.) para la creación de referencias y así un posible "marco" que fije los acontecimientos del material sonoro en la memoria. Enfrentándose a este campo particular de análisis, Halbwachs pretende reafirmar que la memoria colectiva es fundamentalmente una memoria de "grupos tipificados" (sociedad de los músicos) cuyo nivel de memorabilidad e identidad depende esencialmente del conocimiento del lenguaje de grupo (notación musical).

Halbwachs postula que, independiente de la dotación auditiva del oyente, *hay dos formas de aprender a recordar los sonidos, una popular, la otra culta, y entre ambas no hay ninguna relación*". Prescindiendo de los sentimientos conflictivos que ha despertado, por razones muy diversas, esta dicotomía entre lo "culto" y lo "popular" en la música, lo que interesa desde la perspectiva de una sociología del tiempo, es destacar el papel fundamental que desempeña el conocimiento del lenguaje musical como conjunto de símbolos visuales, o sea imágenes externas como soporte para la memoria (Bergson). Por eso, Halbwachs insiste en que el lenguaje musical no es un instrumento "a posteriori" para fijar y comunicar a los músicos lo que uno de ellos ha imaginado espontáneamente, sino más bien al contrario. Es el lenguaje que ha creado la música. Sin las "posibilidades" de organización temporal que ofreció su codificación y su escritura, no habría sociedad de músicos, como no habría ciudadanía ni ciudadanos, sin leyes. Desde que la música ha adquirido independencia del texto y se desarrolla como una estructura autónoma de sonidos con mayor complejidad y exactitud en los siglos XVI y XVII (principio de la armonía), la actividad entera de la sociedad de los músicos depende esencialmente del conocimiento de la notación musical y de las posibilidades que ofrece.

Tomando por supuesto la afirmación de Bergson que para cualquier ser humano, los sonidos no se fijan en la memoria en forma de recuerdos auditivos, sino remitiéndose a esquemas activos o visuales externos del lenguaje musical, Halbwachs se pregunta **¿cómo recordamos una melodía cuando no somos músicos?** Pues, buscando otros tipos de apoyos externos.

En el caso más simple de un canto que lleva letra, parece ser como si los sonidos estuvieran atados a las **palabras**, que son objetos discontinuos. Así se diferencian tantas partes como palabras y miembros de una frase. La melodía no evoca la letra, sino al contrario, es difícil repetir la letra de un canto que conocemos sin cantar inferiormente su melodía. Las palabras resultan ser el medio que fija el sentido de estos sonidos y su papel en la secuencia en que aparece. El modelo de referencia es, en todo caso, "exterior" a los propios sonidos. Nos acordamos también de melodías que no son cantos o cantos cuyas letras desconocemos. En este caso, estas melodías o cantos se descomponen de acuerdo con las divisiones marcadas por el **ritmo**, que nos recuerda, no los sonidos en sí, sino la forma en que hemos descompuesto su sucesión. Siguiendo la lógica de este hilo, siendo las palabras mismas impregnadas de ritmos y flexiones de la voz, Halbwachs llega a la conclusión que quizás sea el ritmo más que las palabras mismas quien desempeñe el papel fundamental en relación con la memoria musical en su primer ejemplo.

Si finalmente el ritmo tiene tal protagonismo, conviene preguntarse **¿qué es el ritmo?** Según Halbwachs, un **producto de las relaciones sociales** puesto que el individuo aislado no sabría inventarlo. Aunque existan fenómenos que sugieren ritmos en la naturaleza, los ruidos que nos llegan sólo se suceden de acuerdo con una medida o una cadencia que es producto de una convención exterior. Éste ritmo o esta convención desempeña una función de coordinación del movimiento de la materia perteneciente al tejido de la vida social, empezando por el propio lenguaje hablado. Por esta misma razón, el hombre aislado no puede describir por sí solo las divisiones rítmicas de un espacio sonoro puesto que debe ser una convención compartida. Esto hace que cuando una persona sin formación musical asiste a la ejecución de una obra

compleja, recordará los aires que pueda volver a cantar, es decir lo que más se asemeja a los que conoce y que captó inmediatamente por su ritmo. No solo porque es sencillo, sino porque el oído puede unir **ritmo con movimiento**, cadencia, balanceo, o sea con alguna referencia colectiva exterior a la música misma, que ya conoce y que le resulta de familiar referencia.

Dentro de la sociedad de los músicos, la memoria debe ser más extensa y mucho más segura que en cualquier otro grupo interesado en la música, puesto que debe manipular combinaciones rítmicas más abstractas y complejas en lo cual la partitura desempeña el papel fundamental de apoyo material del cerebro. El ritmo de los músicos no tiene relación con los demás ritmos que corresponden a actos, como el caminar, bailar e incluso la palabra. Por el contrario, el músico debe poseer una concepción más abstracta del ritmo, como si se tratará una "cinta invisible" que marca divisiones artificiales sin relación directa con los ritmos familiares de la naturaleza para computar el tiempo musical. Los **compases** son intervalos idénticos de tiempo, son **marcos vacíos de tiempo** que soportan únicamente un espacio sonoro y una sociedad de Hombres que sólo se interesa por los sonidos.

Esto significa que la memoria de los músicos está impregnada de datos humanos, pero siempre con relación a datos musicales puesto que los sonidos obedecen para él a un conjunto de leyes singularmente precisas de las cuales depende su comprensión y la sensibilidad que trasmite. Por eso, según Halbwachs, existe dos formas de escuchar la música según si (a) la atención se dirige hacia los sonidos y sus combinaciones, o sea elementos estrictamente musicales, o bien (b) si el ritmo y la sucesión de notas sólo es un acompañamiento para pensamientos ajenos hacia el cual arrastran su movimiento.

2. Memoria individual y colectiva en la música del siglo XX (intérprete y público).

En la perspectiva de analizar los problemas de la recepción de la música del siglo XX versus la construcción de la memoria individual y colectiva, destaca particularmente la figura del intérprete en razón de su situación intermedia entre el grupo de los compositores y el público oyente. El intérprete condensa los imperativos musicales y sociales de la creación musical y sus actitudes como sus decisiones en la difusión de la música contemporánea -prescindiendo de la música electrónica que elimina el instrumentista como intermediario- son un elemento clave del cual depende a la postre la labor del compositor. El intérprete no es en absoluto indiferente al vacío de una sala de concierto en oposición al distanciamiento que toman algunos compositores frente a este hecho conflictivo. El intérprete asume la última responsabilidad en la transmisión de la música; es él que recrea y promociona o no, por una decisión voluntaria, una obra con su talento.

Sobre este aspecto particular, podemos fácilmente constatar que la música contemporánea ha incrementado de modo sensible las dificultades de la interpretación por los efectos que ha tenido la destrucción de un tiempo homogéneo y lineal en la concepción de la música, tanto por las dificultades técnicas que conlleva la métrica y rítmica de un tiempo no homogéneo y discontinuo como por la destrucción de expectativas en la lectura de una partitura musical de este índole. Estas novedades obstaculizan con menor o mayor grado los mecanismos de la memoria visual y auditiva para la interpretación musical contemporánea, contando con el hecho que, por un lado, la formación básica de los músicos intérpretes consiste fundamentalmente en el aprendizaje del lenguaje clásico-romántico y que, por otra parte, su labor comunicativa no puede llevarse a cabo sino comprendiendo el significado de una obra como "totalidad" según algún criterio. Así, la proclamación de la incertidumbre - inherente al mensaje de la música contemporánea- llama la atención sobre las consecuencias de la precariedad del esquema de integración temporal de mucha música contemporánea y eso, desde la perspectiva misma de los miembros de la "sociedad de los músicos".

Si consideramos ahora al oyente, veremos que las dificultades que representa la música contemporánea para la construcción de la memoria individual y colectiva, se intensificaron por su coincidencia histórica con la masificación del público. Este hecho enfatiza la aparente resistencia cultural a su recepción y reafirma, en

gran medida, la validez de la estrecha relación que postulaba Halbwachs entre **grupo, lenguaje y memoria**, muy presente en el problema de la recepción de la música en razón de las altas exigencias del oído para producir una impresión de "conjunto" del material sonoro, y captar el alcance de sus innovaciones. Según esta postura, los grupos interesados en la música (compositor, intérprete, público oyente) difieren substancialmente en el valor que atribuyen a la música y en el grado en que son conscientes de sus funciones, en la medida en que la memoria depende fundamentalmente del conocimiento de su lenguaje. De ahí, los distintos tipos de memoria y niveles de identidad colectiva que pueden surgir en la música. Por eso, para muchos, debemos conformarnos con la idea que el público para la música de cierta complejidad no ha sido, en ninguna época, más que una minúscula fracción de la población y el error del presente sería aspirar a otro estado de las cosas.

Los planteamientos de Halbwachs conllevan una gran dosis explicativa de cara a explicar el abismo que se ha creado entre música y sociedad en el siglo XX, poniendo el énfasis sobre los requisitos del conocimiento del lenguaje técnico de que no dispone un público masificado. Sin embargo, creemos que la resistencia relativa del grupo de los intérpretes es, en cierta medida, un indicador de la mayor complejidad del problema en vista de una posible superación de este abismo. Esto es lo que nos obliga a insistir nuevamente sobre los conceptos complementarios de la dualidad constitutiva del tiempo (serie A y serie B) en la reconstrucción del pasado, o sea como memoria, para orientar finalmente nuestra comprensión de los posibles apoyos para la renovación semántica del tiempo en la labor compositiva de la música del futuro.

Hemos de recordar las dos formas de escuchar la música: a) según si la atención se centra en los sonidos y sus combinaciones, o sea elementos estrictamente musicales (serie B), o bien, si se trata de una audición en que el ritmo y la sucesión de las notas sólo son un acompañamiento para pensamientos ajenos hacia el cual arrastran su movimiento (Halbwachs). Enfocando principalmente las posibilidades del tiempo en la memoria individual y colectiva de la música desde los elementos de la serie B, es decir actualizando en la música la idea fundamental de Aristóteles que *"el tiempo es el número del movimiento"*, no podemos comprender del todo las nuevas necesidades creadas por la crisis del futuro en la sociedad y en la música contemporánea. Para eso, hemos de ampliar las posibilidades interpretativas de la memoria musical colectiva con ayuda de las relaciones simbólicas que acompañan la formalización del pensamiento musical en la idea del devenir (pasado/presente/futuro), aunque puedan llegar a contradecir, como decía San Agustín, la lógica empírica de la experiencia racional del tiempo musical. Con ello, volvemos a conectar con los problemas planteados a la conciencia del tiempo contemporáneo frente a la complejidad y la apertura del futuro, pero esta vez, mirando hacia el pasado o sea siendo atentos a las diversas posibilidades de interpretación que nos proporciona el pasado desde las necesidades del presente.

3. La dualidad constitutiva del tiempo en la memoria musical.

El precedente desarrollo nos lleva hacia una nueva comprensión de las relaciones que subyacen al tiempo, la memoria y la música, en términos más complejos que una simple nostalgia del pasado musical. Frente a las sucesivas remodelaciones del tiempo musical sobre la base de sus "posibilidades internas", la construcción y reconstrucción de la música, parece supeditada a mecanismos del conocimiento de nuestro mundo y principalmente del "recuerdo" como parte vital de sus procesos. Si somos lenguajes, y por tanto memoria, el pasado es fundamental para enriquecer el presente y proyectar el futuro con algún criterio.

Desde esta óptica de búsqueda de continuidad en la estructura del tiempo en general, creemos de algún modo sociológicamente explicable la tendencia constante en este siglo a volver hacia el "tiempo audible" de la música clásico-romántica, en la medida que ésta "estructura" el tiempo musical -en un sentido tonal-, y asienta con un nivel de probabilidad muy alto, la confianza en la continuidad y la posibilidad de expectativas auditivas. En resumen, la música clásico-romántica proporciona continuidad en el tiempo y seguridad en la memoria del tiempo musical, apoyando los sonidos en un "marco", como exigencia de la memoria individual y medio de comunicación colectivo. Esto fue uno de los mayores logros de la evolución

del sistema tonal: el haber organizado racionalmente el material sonoro en un especie de "objeto cerrado" favoreciendo mediante las funciones tonales los mecanismos de la memoria y fomentando la posibilidad de "expectativas". Así, su configuración formal representa una idea sintética del tiempo presente como unión transitoria entre pasado y futuro dentro de la propia estructura de una obra musical. Según esta hipótesis, la resistencia frente a la música nueva de este siglo se explicaría como una resistencia al desorden y a la discontinuidad manifiesta en el lenguaje, un socavamiento de la confianza social frente a la dificultad de concebir de forma más o menos inmediata los sonidos que escapan a las leyes y expectativas de la armonía tonal, que algunos habían y siguen postulando como "naturales" (teoría de los afectos).

El poder de atracción mutua entre **conocimiento, razón formal y memoria** parece altamente explicativo hasta que uno se pregunta sobre los fundamentos del éxito masivo actual del canto gregoriano en España, cuya organización del tiempo de la música es netamente anterior al planteamiento racional de la armonía tonal en los siglos XVI y XVII. ¿Debemos por lo tanto renunciar a esta hipótesis de que la memoria humana busca en el recuerdo musical el orden y la estructuración racional que permite la secuencia y un "marco" más o menos estable para una comunicación intersubjetiva? Creemos que no, sino que esta manifestación obliga a completar nuestro cuadro analítico hablando de los dos "estados" de la memoria como los hay en la dualidad del tiempo en general, y que están siempre presentes en nuestros "recuerdos". No se entiende el éxito actual del canto gregoriano, sino acercando entre sí estos dos estado energéticos e informativos del tiempo histórico en la memoria. Se trata de otra manifestación -aunque menos precisa quizás- que pone claramente de relieve, en estos momentos, la estructura contradictoria de la experiencia humana histórica, en su simultánea y perpetua convivencia entre **racionalidad e irracionalidad**, que la historia de la estética ha analizado bajo la duplicidad complementaria entre **razón y sensibilidad**.

Sin duda, el canto gregoriano dispone de alguna manera de una sintaxis musical dividida en frases y de unos "modos" que podríamos llegar a considerar como equivalentes funcionales de las "escalas diatónicas" del sistema tonal. No obstante, los contornos de la música modal son bastante ambiguos para un oído actual y desde luego, la memoria y la repetición de los melismas -aunque menos complejos y elaborados que la mayor parte de la música contemporánea- son imprecisos -tanto melódica como rítmicamente- y, por lo tanto, de difícil recuerdo como totalidad musical. No conviene extendernos sobre las similitudes y diferencias entre la música modal y la música tonal más que para señalar que esta recuperación actual del canto gregoriano parece corresponder a otra forma de recreación del tiempo en la memoria: el **tiempo de la conciencia o de la vida** (serie A), que es, en este caso, el tiempo eterno del culto religioso, y no el de un reencuentro con las limitaciones sistemáticas y racional-formal del mundo sonoro.

Así, comprobamos que la memoria es un proceso de conocimiento selectivo que reinventa el pasado a partir de las cambiantes necesidades del presente, haciendo elecciones conformes con sus propias resonancias. Lejos de ser exclusivamente sistemáticas, estas "afinidades electivas" dependen también de los impulsos, del humor, de las necesidades, es decir, de la coyuntura (Mead). En este sentido, Pierre Boulez, siempre muy preocupado de los por y contra de la mentalidad archivista de nuestra época, nos dice: *"Tanto como la memoria, existen también las bibliotecas, pero sólo toman forma en función de las necesidades; cuando no es así, son un obstáculo"*. Todo esto significa que, si bien la doble dimensión del tiempo está siempre presente y corre en paralelo en la evolución de los procesos de transformación musicales hacia el futuro, esta dualidad constitutiva del tiempo opera también en la construcción de la memoria, o sea para una posible reinterpretación de este material desde un presente que se proyecta hacia algún futuro. En otras palabras, los enlaces entre serie A y la serie B de la interpretación del tiempo corren constantemente en paralelo, tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

De este modo, observamos que se puede enfatizar, en un momento u otro, uno de los dos aspectos de la dualidad constituyente del tiempo en la memoria (serie A y serie B), sin que se anule nunca el otro como posibilidad; queda como una potencia latente disponible para las necesidades de la coyuntura. En este sentido, la recuperación del canto gregoriano sería un recuerdo colectivo construido principalmente en

función de los elementos cualitativos de la serie A y la afirmación recurrente de elementos del sistema tonal en nuestro siglo, sería un prototipo de la reconstrucción de la memoria musical principalmente en función de la serie B, aunque nunca estos elementos pueden reaparecer en una forma pura y aislada, puesto que se implican mutuamente. Ambos discursos participan y son un reflejo de la inseguridad fundacional de nuestro siglo desestabilizado por la secularización y la crisis del racionalismo occidental; son "símbolos" de nuestro tiempo en la música.

Conclusión provisional: El presente futuro de la música contemporánea.

Víctima de la disolución de un universo ordenado, el éxito del discurso artístico del individualismo moderno, que oscila de modo irregular e intermitente entre los usos paradójicos de la libertad en el tiempo musical, ha sido en gran medida una explotación voluntaria y consciente de una ambigüedad que desestabiliza la significación como mensaje; es una ambigüedad negativa que se ha arriesgado a desembocar en la indiferencia, incluso el silencio, como efecto de una coacción interiorizada por la negación del derecho a entender. En este sentido, la resistencia cultural a la música contemporánea ha sido portadora de un claro mensaje para exigir la moderación de estas energías que debilitan la unión entre lo privado y lo público en la música.

Renunciar a la certeza no significa necesariamente renunciar al sentido y rodearnos inevitablemente del vacío, sino asumir de otro modo la imperfecta situación temporal originaria de la existencia humana (San Agustín). En la medida que la modernidad pueda alojar una labor emancipadora del "nosotros", su imperativo consiste hoy en superar la simple adaptación a la dislocación y la ambigüedad de un mundo desgarrado por las múltiples experiencias contradictorias de la libertad individual que coexisten en el mismo presente ubicuo. Esto es más que un simple capricho teórico; es, sin duda, una necesidad reflexiva sobre las artes como medios de comunicación intersubjetiva puesto que la vanguardia del olvido va a la par con una estética de la desaparición.

Aunque hablar sobre el futuro de la música no sea competencia estricta de la sociología, sino de los propios compositores y de los intérpretes que colaboran con ellos, el trabajo teórico y de entrevistas realizado hasta ahora nos permite comprender las tendencias del "nuevo lirismo" de los años ochenta en España y en el resto del mundo -de modo manifiesto o latente-, como respuesta a las diversas aspiraciones para una supuesta música "más humana". Prescindiendo de los elementos técnicos que iluminan este sendero, lo importante para nosotros, es destacar que detrás de ello se está gestando la devolución de una función claramente social inherente a la composición musical, o sea una mayor comprensión social. Esto no significa, por supuesto, una vuelta a la transparencia formal del lenguaje clásico-romántico, sino más bien el intento de recobrar el hilo dentro de la tradición musical en el sentido sugerido por Stravinsky: reelaborando estructuras y utilizando centros tonales ya codificados para asociar la libertad con la percepción de algunos límites o referencias, e intentando así conjugar las estrategias técnicas de la armonía con las aspiraciones utópicas que caracteriza la creación artística más auténtica.

Cuando existía la filosofía para aunar la diversidad en la unidad del pensamiento abstracto, las pautas parecían más claras y seguras. Situándose en la demarcación confusa y contradictoria del tiempo abstracto y precario de nuestra "modernidad", los imperativos de la "continuidad" dentro del cambio son un compromiso ineludible.

Bibliografía:

- Adorno, T. W., *Philosophie de la nouvelle musique* [1958], Gallimard, col. TEL, # 42, París, 1979.
- Adorno, T. W. y K. Stockhausen, "La resistencia frente a la nueva música", *Revista de Occidente*, # 151, diciembre 1993; p. 126-136.
- Boulez, P., "Una biblioteca en llamas", *Revista de Occidente*, # 151, diciembre 1993, p. 105-107.
- Cage J., "Ese momento está cambiando siempre", *Revista de Occidente*, # 151, diciembre 1993, p. 9-11.
- Barce R. "Doce advertencias para una sociología de la música", en *Coloquio Arte*, # 72, Fundación Calonste Gulbenkian, Lisboa, marzo 1987.
- Dürr, W., "Rythm in music: a formal scaffolding of time", en J. Fraser (comp.) *The study of time*, Springer Verlag, New York, 1973, vol. I, p. 180-200.
- Eco, U., "El tiempo del arte", *Revista de Occidente*, # 76, 1987.
- Epstein, D., "On musical continuity", en J. Fraser (comp.) *The study of time*, Springer Verlag, New York, 1973, vol. IV, p. 180-197.
- Grout, D. J. y C. V. Palisco, *Historia de la música*, vol. I-II, Alianza, col. Música, # 16, Madrid, 1993.
- Halbwachs, M., "La mémoire collective chez les musiciens", *Revue Philosophique*, 1939, III-IV, p. 136-165. Utilizamos la traducción española de R. Ramos Torre "La memoria colectiva de los músicos", recopilado en *Tiempo y sociedad*, Siglo XXI y Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), # 129, Madrid, 1992, p. 35-62.
- Jarauta, F., "La aventura sin nombre. Filosofía y cultura contemporánea", *Revista de Occidente*, # 130, marzo, 1992, p. 77-87.
- Luhmann, N., "El futuro no puede empezar", en R. Ramos Torre (comp.), *Tiempo y sociedad*, Siglo XXI y Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), # 129, Madrid, 1992, p. 161-182.
- Martínez Vargas, J., "Entrevista con Pierre Boulez", en *Tercer Encuentro sobre composición musical*, Publicaciones del Área de Música, Valencia, 1992.
- Mead, G. H., "La naturaleza del pasado", en R. Ramos Torre (comp.), *Tiempo y sociedad*, Siglo XXI y Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), # 129, Madrid, 1992, p. 63-71.
- Pestalozza, L., "¿Quién condiciona la programación operística?", en *Revista de Occidente*, # 114, sep. 1989, p. 99-121.
- Ramos Torre, R.,
 "El calendario sagrado: el problema del tiempo en la sociología durkheimiana (I)", *Revista REIS*, # 46, 1989, p. 23-50.
 "El calendario sagrado: el problema del tiempo en la sociología durkheimiana (II)", *Revista REIS*, # 48, 1989, p. 53-77.
 "El calendario sagrado: el problema del tiempo en la sociología durkheimiana (y III)", *Revista REIS*, # 49, 1990, p. 133-164.
 "Marcos sociales, estructuras temporales y músicas", artículo inédito, abril, 1987.
 "Maurice Halbwachs y la memoria colectiva", *Revista de Occidente*, # 100, 1989.
 "El presente ubicuo: tiempo y sociedad en tiempo de crisis", *Revista de Occidente*, # 76, 1987, p. 96-107.
 "Símbolos del tiempo", *Revista de Occidente*, # 155, abril, 1994, p. 101-116.
- Rochberg, G., "The structure of time in music: tradicional and contemporary ramifications and consequences", en J. Fraser (comp.), *The study of time*, Springer Verlag, New York, 1973, vol. II, p. 136-149.
- Rosen, C., *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], Alianza, col. Música, Madrid 1986.
- Rowell, L., "The creation of audible time", en J. Fraser (comp.), *The study of time*, Springer Verlag, New York, 1973, vol. IV, p. 198-210.
- Zubini, F., *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* [1976], Alianza, col. Música, Madrid, 1993.