

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**ESCUELA DE POSGRADO**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**UNIDAD DE POSGRADO**

**“IDEAS SOBRE LA MÚSICA EN LA AUTOBIOGRAFÍA DE  
KARL POPPER”**

**TESIS**

Para obtener el grado académico de

Magíster en Filosofía

Mención en Historia de la Filosofía

**AUTOR**

Ricardo Lenin Alfredo Falla Carrillo

Lima – Perú

2015

*Para Angelina e Ignacio, mi hija y mi hijo.*

## AGRADECIMIENTOS

Muchas veces las muestras de gratitud no logran hacer justicia a todas las personas que han hecho posible un ejercicio vital e intelectual. Pero no quiero dejar de mencionar a dos personas que han sido esenciales en mi formación. En primer lugar, a Eduardo Bastos Nureña SJ, quien fue mi profesor en el pregrado de Filosofía en la Facultad de Teología Pontificia y Civil de Lima en más de una oportunidad. Siempre consideraré que gracias a Eduardo Bastos *aprendí a leer*. También quiero mencionar a José Francisco Navarro SJ, pues en virtud a sus consejos amistosos, pude organizar varias de mis ideas sobre el arte y, además, vincular la experiencia estética con otras dimensiones de lo humano. Asimismo, José Francisco Navarro tuvo a bien convocarme para servir en el proyecto educativo jesuita de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, mi casa académica, lugar de mis preocupaciones y realizaciones profesionales.

No puedo dejar de mencionar a mis padres, Ricardo y Sonia Luz, quiénes nunca han dejado de alentar y seguir mi desarrollo profesional. Han sido sus consejos y sus acciones, fundamentales en mi devenir como ser humano. Además, porque son dos de las personas más justas y buenas (en el sentido profundo del término) que la vida me ha dado por conocer.

También quiero dar gracias a mis compañeros de ruta, amigos con los que he tenido vínculos en varios momentos de mi desarrollo humano: Rafael Cerpa, Alejandro Romualdo, Leslie Lee Crosby, en años anteriores. Y más recientemente, a Luis Torrejón,

Betford Betalleluz, Karim Rabí, Rafael Vega Centeno, Juan Carlos Díaz y otros tantos que harían de esta lista una relación interminable.

Deseo expresar mi gratitud a mis profesores de la Maestría en Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por sus consejos y las horas de clase que me brindaron a fin de concluir mis estudios.

Finalmente, a Adriana Handabaka, mi compañera en esta etapa de mi vida; lectora juiciosa y cultísima mujer. Y ciertamente, quiero dar gracias a la música; centro de mis intereses más profundos y espacio humano que me ha brindado las mayores y más intensas experiencias.

*Yo no censuro a un artista o a un músico por intentar decir algo nuevo. Lo que realmente censuro a muchos de los músicos "modernos" es su incapacidad para amar la gran música, a los grandes maestros y sus maravillosas obras, las más grandes tal vez que el hombre haya producido.*

**Karl Popper. Búsqueda sin Término**

*Ese **lógos** musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. El símbolo añade a la pura emoción (en este caso, musical) valor cognitivo. La música no es sólo, en este sentido, semiología de los afectos (Nietzsche), también es inteligencia y pensamiento musical, con pretensión de conocimiento. Pero esa gnosis emotiva y sensorial no es comparable con otras formas de comprensión de nosotros mismos y del mundo.*

**Eugenio Trías. El canto de las Sirenas**

*La "sensibilidad musical" podría definirse como una inclinación instintiva o intuitiva hacia el sonido como medio de expresión. Sin embargo, la sensibilidad musical es insuficiente si no va combinada con el pensamiento. Es imposible emocionarse con la música sin entenderla, como es imposible ser racional sin emoción.*

**Daniel Barenboim. El Sonido es Vida. El Poder de la Música**

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I : Razones para el estudio de Karl Popper en ámbitos referidos al ámbito teórico musical</b>	<b>12</b>
1.1 Situación Problemática.....	13
1.2 Formulación del Problema.....	13
1.3 Objetivos de la investigación .....	14
1.3.1 Objetivo general.....	14
1.3.2 Objetivos específicos.....	14
1.4 Justificación de la investigación.....	15
1.5 Estado de la cuestión .....	15
1.6 Marco teórico.....	16
1.6.1 Bases teóricas .....	16
1.6.2 La Teoría de los Tres Mundo y el “Mundo 3” .....	17
1.6.3 Características del “Mundo 3” .....	18
1.6.4 Interacción de los Tres Mundos: Autonomía y Relación.....	20
1.6.5 La música como componente del “mundo 3” .....	21

1.7	Hipótesis.....	22
1.8	Diseño de la investigación .....	22
<b>Capítulo II: La Viena de Karl Popper.....</b>		<b>24</b>
2.1	Viena, ciudad de la música: algunas consideraciones generales.....	25
2.2	La vida cultural y musical a inicios del siglo XX.....	30
2.3	La nueva música vienesa a inicios del siglo XX.....	36
2.4	El expresionismo musical.....	42
2.5	La reformulación artística e intelectual.....	45
<b>Capítulo III: El lugar de la Música en la Filosofía de Karl Popper.....</b>		<b>47</b>
3.1	La teoría de los tres mundos de Karl Popper.....	49
3.2	La música en el Mundo tres.....	55
<b>Capítulo IV: Ideas sobre la Música en la Autobiografía Intelectual de Karl Popper.....</b>		<b>63</b>
4.1	Música objetiva y Música Subjetiva: Hacia una crítica de la teoría expresionista del arte y de la música.....	68
4.2	Crítica a la noción de progreso en la música .....	81
<b>CONCLUSIONES.....</b>		<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>		<b>104</b>

## INTRODUCCIÓN

La propuesta de Karl Popper (1902-1994) de presentar sus ideas sobre la música se encuentran fundamentalmente en su autobiografía intelectual *Búsqueda sin Término*, publicada originalmente en inglés en 1976 bajo el título: *Unended Quest. Intellectual Autobiography*. La decisión del autor de dar a conocer estas ideas sobre la música e incluirlas en su propia biografía tuvo, como se muestra en el texto referido, tres objetivos esenciales. El primero, ubicar en el plano de la evolución intelectual, la influencia y la importancia de la música en su formación. El segundo, mostrar en qué medida estas especulaciones sobre la música tuvieron una importancia relativa en el desarrollo de su filosofía de madurez, sobre todo en la conceptualización final de la “teoría de los tres mundos”. Y, finalmente, brindar algunas consideraciones básicas sobre el derrotero de la música contemporánea al autor (la música de vanguardia), tomando partido por una opción estética afín a sus teorías filosóficas.

Es necesario subrayar que las ideas sobre la música planteadas por Karl Popper, no son sistemáticas. Es decir, no conforman un texto orgánico en donde se pueda percibir de forma clara la relación entre una teoría del conocimiento estético con una filosofía del arte. Más bien, se trata de un conjunto de notas ordenadas de forma temática, que permiten observar la interacción entre su proceso vital y el acumulado de reflexiones que



fue haciendo Popper en sus primeros años de formación intelectual acerca del arte y de la música. En ese sentido, el mismo Popper fue enfático en afirmar que todas estas consideraciones sobre la música fueron básicamente autobiográficas, pero que tienen interés en la medida que nos permiten situar el devenir de su propio ejercicio intelectual y vital.

Sin embargo, más allá de la voluntaria asistematicidad de estas ideas sobre la música, Popper proporciona a sus lectores dos ejes desde donde giran sus reflexiones sobre este tema. En el primer eje se evidencia el conocimiento de la tradición musical, los logros y las características esenciales de la misma. El segundo, su capacidad de vincular las fisonomías musicales que identifican a varios de los compositores de la música académica, con conceptos teóricos de efecto estético. Gracias a estos dos ejes, podemos reconstruir, a grandes rasgos, un cuerpo de ideas que nos llevan a sugerir que Popper llegó a elaborar una teoría básica de la música asumiendo que ésta se puede describir como un ejercicio creador fundado en la interrelación crítica entre el músico y la tradición musical que lo ha precedido. Y que los logros formales más importantes en la música académica pueden explicarse como consecuencia de una actitud estética (y quizás ética): considerar a la música como el fin de la labor artística y no como un medio de autoexpresión.

En estas breves reflexiones, que están condensadas en algo más de veinte páginas de *Búsqueda sin Término*, Popper llegó a establecer consideraciones interesantes acerca de la música y del arte, que poseen utilidad para todo investigador que se encuentre atraído por ampliar su información sobre una perspectiva poco abordada por los estudiosos del arte y de la música, a saber, considerar al arte y a la música como producto de una

evolución formal que tiene como centro de desarrollo al artista individual y su interacción con el legado de la tradición que la ha antecedido, sin mediar plan futuro del que se puedan deducir implicancias a largo plazo. Tal perspectiva, conocida como *individualismo metodológico*, fue planteada y difundida por los economistas y teóricos sociales de la Escuela Austriaca de Economía (Menger, Böhm-Bawerk, Von Mises, Von Hayek, entre otros), en un primer momento y, luego, en el ámbito del pensamiento, por el mismo Popper. También los criterios metodológicos de este enfoque teórico llevado a las artes, fueron desarrollados por el historiador del arte Ernst Gombrich en su extensa bibliografía. Por ello, estando cercano a los teóricos austriacos de esta escuela, Popper elaboró las reflexiones sobre el arte y sobre la música que hemos afirmado líneas arriba. Es decir, que los procesos artísticos y musicales pueden ser explicados en la medida que nos centramos en la acción de los individuos (artistas y compositores), en las decisiones que éstos toman al momento de relacionarse con su actividad creadora y con la herencia artística que les es vigente. De este modo Popper, asumiendo los criterios del *individualismo metodológico*, deja de lado la explicación que resulte de la reconstrucción de los elementos sociales e históricos, pues éstos – a su entender- son demasiado genéricos y no proporcionan evidencias contrastables que permitan conocer la evolución crítica del proceso musical y artístico.

Más allá de la cuestión metodológica y de los resultados que ésta ofrece, Popper se sitúa dentro de una larga tradición de pensadores que teorizaron sobre la música, ya sea en textos específicos o dentro de otras obras. Siendo los casos más emblemáticos el de Pitágoras en *Música de las Esferas*, Platón en *La República* y Aristóteles en *La Poética* y *La*

*Política*, dentro del pensamiento antiguo. San Agustín con *De Música* y Boecio en su tratado *Sobre la Música*, a inicios de la filosofía medieval. También Johannes Kepler con *Harmonía Mundi* y René Descartes con *Compendium Musicae*, en la apertura del pensamiento moderno. De igual modo, I. Kant en varios momentos de *La Crítica a la Razón Pura* y en *La Crítica del Juicio* y G. F. Hegel en sus *Lecciones sobre Estética*, en el centro de la filosofía moderna. Y en la crítica a las filosofías sistémicas, Søren Kierkegaard con *Los estadios eróticos inmediatos o Lo erótico musical* y Friedrich Nietzsche con *Origen de la Tragedia* y el *Caso Wagner*. En el pensamiento del siglo XX, Theodore Adorno con *Filosofía de la Nueva Música* y una extensa bibliografía sobre asuntos musicales. Y en las últimas décadas el español Eugenio Trías con *El Canto de la Sirenas* y *La Imaginación Sonora* y el norteamericano-palestino Edward Said con *Música al límite* y *Elaboraciones musicales: ensayos sobre música clásica*. Sin duda, la lista de pensadores que se han dedicado a reflexionar sobre la música, es mucho más extensa y, asimismo, las obras sobre este tema.

Hay que enfatizar que no ha sido objetivo de esta investigación, elaborar un estudio sobre cada una de las teorías musicales que se han planteado a lo largo de la historia de la filosofía a fin de contrastarlas con la de Karl Popper. Hemos optado, por el contrario, circunscribirnos al ámbito del pensamiento de Karl Popper y a las ideas que sobre la música propuso el autor en *Búsqueda sin Término*. Consideramos que este procedimiento puede ser más útil en la medida que le ofrece al lector la posibilidad de conocer un aspecto poco estudiado de la obra de Karl Popper, un autor asociado a la Filosofía del Conocimiento y a la Filosofía Política. Además, al intentar sistematizar las ideas sobre la

música del pensador austriaco, buscamos elaborar una aproximación articulada sobre sus ideas acerca de la música, con el objetivo de ampliar la perspectiva teórica en el estudio de las artes.

Para tal efecto, hemos dividido la presente investigación en cuatro capítulos. En el primer apartado, llamado *Razones para el estudio de la obra de Karl Popper en temas referidos al ámbito musical*, mostramos la justificación teórica que nos han llevado a desarrollar esta exploración. Asimismo, damos a conocer los criterios metodológicos y el marco teórico que nos ha conducido a elaborar la presente tesis.

En el segundo apartado, titulado *La Viena musical de Karl Popper*, nos detenemos en reconstruir los aspectos históricos, sociales y culturales de la ciudad de Viena, a fin de poseer un marco contextual que nos permita comprender el espacio en donde el filósofo austriaco formuló sus planteamientos sobre la música. En ese sentido, elaboramos una breve historia cultural de la metrópolis austriaca, poniendo énfasis en los aspectos que hicieron de Viena una de las capitales europeas identificadas con el cultivo y consumo de música académica y haciendo hincapié en las condiciones que propiciaron la aparición y establecimiento de corrientes musicales de suma importancia para la historia de la música, además de constituirse en un lugar de labor creativa de músicos de primer orden. Sin esta reconstrucción contextual, no sería posible ubicar el interés que Karl Popper tuvo por la música y no podría ser posible comprender el grado de implicación que desarrolló nuestro autor por el devenir de la música.

En el tercer capítulo que hemos titulado *El lugar de la música en la filosofía de Karl Popper*, partimos de uno de los temas centrales de la filosofía de madurez del pensador austriaco, a saber, la “teoría de los tres mundos”. En ese sentido, nos dedicaremos a plantear las características esenciales de dicha teoría que divide lo real en tres grandes ámbitos de mutua interacción. El “mundo uno”, conformado por los procesos materiales. El “mundo dos”, constituido por los procesos mentales. Y el “mundo tres”, fundado en representaciones culturales, como las teorías de diverso tipo, las normas morales, el arte, la música, etc. En ese mismo capítulo, ubicaremos a la música dentro del “mundo tres”, puesto que se encuentra dentro del espacio de las representaciones de la cultura. Asimismo, observaremos que la música cumple los criterios de selección planteados por Popper para ser parte de este mundo humano, habida cuenta que es un discurso abierto a la crítica y que puede evolucionar o modificarse a partir de su naturaleza particularmente objetiva. El lugar de la música dentro de la “teoría de los tres mundos”, la hemos tratado a partir de la bibliografía de madurez del autor, que está consignada en *“Conocimiento objetivo”*, *“El yo y su cerebro”* y, sobre todo, en *“El universo Abierto”*.

En el último capítulo, que hemos llamado *Ideas sobre la música en la autobiografía intelectual de Karl Popper*, nos dedicaremos a desarrollar las nociones que el autor plantea sobre la música. En primer lugar, la distinción que Popper hace entre “música objetiva” y “música subjetiva”. Y, en segundo término, las consideraciones que el filósofo elaboró sobre las nociones de progreso en la música. En este apartado final, podremos observar de forma nítida la opción estética del filósofo austriaco, tomando partido por el primer tipo de música y sometiendo a crítica al conjunto de ideas que asocian el concepto

de arte con el de expresión subjetiva. También, mostraremos las consecuencias que advierte Popper acerca del progresismo en la música y cómo estas teorías, lejos de colaborar con el desarrollo de la música, pueden conducirla a su decadencia. Como va ser evidente en la lectura de este capítulo, las ideas sobre la música planteadas por el autor, las hemos trabajado a partir de los capítulos dedicados a la música en *“Búsqueda sin Término”*.

A lo largo de los capítulos que conforman la presente tesis, podemos percibir el alto nivel de conocimiento que Popper llegó a tener sobre el devenir de la música académica occidental. Asimismo, podremos advertir que varias de las consideraciones sobre la música que el autor planteó en estas observaciones autobiográficas, se encuentran vinculadas con varios tópicos de su filosofía. Ubicar a la música como componente del “mundo tres”, concebir a la música como un ejercicio crítico producto de la relación ensayo y error y criticar las explicaciones que tratan de situar, en primer lugar, los contextos sociales e históricos como formadores de las realizaciones culturales como el arte y la música, son temas que se infieren de las ideas más reconocidas de su filosofía. De modo que las ideas sobre la música planteadas por Popper no se encuentran ajenas a su visión integral del pensamiento y de la realidad.

La negativa de Popper de relacionar el ejercicio artístico con las características sociales de un determinado periodo de la historia, corresponde a una elección metodológica y a una perspectiva estética de cuyas consecuencias derivadas fue consciente el autor. Popper sabía que si optaba por un enfoque social e histórico, las conclusiones de sus ideas sobre la música hubieran sido otras. Si el filósofo austriaco no hubiera dejado de lado el vínculo

entre arte y sociedad, no hubiese podido alegar a favor de la “música objetiva” (encarnada en la producción musical de J. S. Bach) ni hubiese cuestionado a la “música subjetiva” (representada en las composiciones de Ludwig Van Beethoven). El resultado de una perspectiva teórica que privilegia las relaciones entre arte y sociedad es, entre otras cosas, concluir que los periodos de la historia del arte son inconmensurables entre sí. Y que las características formales y estilísticas de una etapa de la historia de la música no pueden ser comparadas con otras, pues las circunstancias sociales y económicas son claramente diferentes. Por ello Popper optó por centrar sus consideraciones sobre la música desde una perspectiva que le permitiese establecer la superioridad de un periodo sobre el otro y la superioridad de las obras de determinados compositores sobre otras. De este modo, el pensador austriaco pudo justificar su apego a la música de la tradición clásica y su rechazo a la música romántica y de vanguardias, lo que es una clara manifestación de sus principios estéticos.

En la perspectiva popperiana de la música, los compositores, más allá de la influencia inmediata de los contextos históricos, se ven envueltos en una serie de problemas que se derivan de su propio ejercicio creador. En cada paso creativo, el músico se plantea un conjunto de soluciones que ponen a prueba los conocimientos que han adquirido a partir de su relación con la música precedente. Cuando el músico observa que el legado de la tradición no le proporciona los medios para solucionar un problema formal nacido de su actividad, decide inventar nuevas soluciones que conducen a la evolución de los recursos estilísticos musicales. De este modo, la música no evoluciona a partir de un plan general preconcebido con anterioridad a la existencia de determinado tipo de música, sino que es

consecuencia del modo cómo asume el músico su propia práctica creadora. Si la herencia de la tradición musical brinda los recursos formales necesarios para componer, no hay necesidad de innovar. Sin embargo, si el legado de la tradición no basta para solucionar los problemas nacidos de la práctica composicional, entonces el músico decide voluntariamente modificar el transcurso de la tradición proponiendo otras formas de componer que se infieren de las anteriores.

Para Popper, los logros musicales producidos por los compositores de los periodos barroco y clásico se debieron al modo cómo éstos encararon el modo de componer: reduciendo los elementos emocionales y subjetivos a favor de misma obra, posibilitando composiciones de mayor calidad formal. En cambio los compositores románticos, al ampliar el ámbito de las emociones subjetivas sobre la música, la convirtieron en un medio de autoexpresión e incidieron con esta actitud en obras de menor valía. En esa misma línea argumental, los compositores de la vanguardia artística, asumieron que el propósito de su música era producir composiciones que sean capaces de expresar las características de la sociedad en la que vivieron. Además, trataron de distanciarse radicalmente de la tradición musical proponiendo composiciones que fuesen consideradas adelantadas para su tiempo. Popper pensó que los compositores románticos y los de vanguardia, privilegiaron cuestiones que se encontraban más allá de la música como la autoexpresión subjetiva y el ideal de progreso. Cuando los compositores asumen que la finalidad de su práctica artística es la música, son capaces de dar lo mejor sí mismos en pos de la excelencia de una composición. Pero cuando subordinan la música a intereses



extra musicales, la finalidad ya no recae en la música, sino en ideas o creencias que superan la dimensión artística.

La decisión metodológica de Popper de descontextualizar los ejercicios creativos de Beethoven, Wagner y Schoenberg, fue similar a la que adoptó en su estudio crítico sobre las filosofías de Platón, Hegel y Marx en la *Sociedad Abierta y Sus Enemigos*. En ambos casos, Popper substraee las experiencias individuales, desligándolas de cualquier horizonte que nos permitan situar al autor o al compositor dentro de su contexto formativo. Esta opción teórica tiene alcances y limitaciones según el campo metodológico que se privilegie. Cuando el estudio se circunscribe a la relación obra –autor, el procedimiento crítico se centra en la consistencia lógica de los argumentos y en sus consecuencias derivadas (en el caso de la filosofía) o en las características formales y en su consecución estilística (en el caso de la música). Sin embargo, al desligar la relación obra-autor de los elementos contextuales, se deja de lado información que permite comprender, de forma más certera, la formación de un pensamiento o de una composición en una determinada época.

Sin abundar más en la decisión metodológica de Popper de omitir la historicidad social de los procesos artísticos, podemos encontrar en estas consideraciones autobiográficas un conjunto de ideas sobre la música que nos permiten ampliar nuestro conocimiento de un autor cuya obra ha estado asociada sobre todo a la epistemología y a la filosofía política. Asimismo, podemos acrecentar nuestros saberes sobre el arte y la música desde una perspectiva diferente a los enfoques habituales sobre estos temas. Todo ello para seguir

afinando la especulación filosófica sobre la música, una de las manifestaciones más interesantes de la cultura humana.

## **CAPÍTULO I:**

# **RAZONES PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA DE KARL POPPER EN TEMAS REFERIDOS AL ÁMBITO TEÓRICO MUSICAL**

## **1.1 Situación Problemática**

La obra de Karl Popper ha tenido grandes repercusiones en el ámbito de la epistemología, de la filosofía social y de la filosofía política. Además es uno de los máximos exponentes de la ideología liberal del siglo XX junto a Ludwig Von Mises, Friedrich Von Hayek, entre otros. Asimismo, el pensamiento de Karl Popper ha tenido también repercusiones en el ámbito de las teorías del arte del siglo XX, sobre todo en la obra historiográfica artística y estética de Ernst Gömbrich. Sin embargo, el estudio de la obra de Popper en temas referidos al ámbito teórico musical ha sido muy poco difundido en el medio académico peruano, porque sus aportes en el campo filosófico científico y filosófico político han ocultado parte de sus contribuciones en otros ámbitos del quehacer filosófico.

Por ello, resultará importante establecer cuáles son las ideas acerca de la música que planteó el filósofo austriaco y de qué manera esta contribución intelectual puede ser útil para ampliar la comprensión teórica y estética de la música.

## **1.2 Formulación del Problema**

Las ideas que sobre la música desarrolló Karl Popper en su autobiografía intelectual: *Una búsqueda sin término*, evidencian la necesidad de definir y una establecer una tipología del arte musical. En el referido texto, Popper planteó que existen dos tipos de música: la música objetiva y la música expresiva o subjetiva. La primera tipología musical tiene como exponente modélico a Johan Sebastián Bach y la segunda tipología a Ludwig van Beethoven. Según Popper, la obra de ambos compositores, son la muestra de dos

maneras de concebir la música y, por extensión, el arte. De igual modo, Karl Popper trata de establecer en qué medida la “música objetiva” y la “música subjetiva o expresiva” tienen consecuencias posteriores en el devenir del arte musical, estableciéndose dos tradiciones estético-musicales: la tradición objetiva y la tradición subjetiva. Finalmente, encontrar el lugar que posee la música como arte dentro del mundo 3, también llamado “mundo de las representaciones”.

### **1.3 Objetivos de la investigación**

Los objetivos que persigue esta investigación son:

#### **1.3.1 Objetivo general**

Mostrar las ideas sobre la música del filósofo austriaco Karl Popper

#### **1.3.2 Objetivos específicos**

- a) Describir el contexto cultural y artístico en el que Karl Popper plantea sus ideas sobre la música
- b) Establecer los elementos biográficos de Popper y cómo éstos influyen en sus ideas sobre la música
- c) Vincular la teoría del “mundo 3” de Karl Popper con sus ideas sobre la música
- d) Establecer la distinción entre “música objetiva” y “música subjetiva”

e) Interpretar las ideas sobre la música de Karl Popper observando el devenir del arte musical en los siglos XIX y XX.

#### **1.4 Justificación de la investigación**

Esta investigación se justifica en la medida que nos permite ahondar en la problemática teórico musical y porque nos proporciona un marco de estudio que permite enriquecer los niveles de comprensión de los problemas estéticos. En ese sentido, las preguntas que nos planteamos a partir de las ideas musicales que propone en su libro *Búsqueda sin Término*, son las siguientes: ¿qué tipos de música se pueden encontrar en las ideas sobre la música de Karl Popper? ¿Qué entiende Karl Popper por música objetiva? ¿Qué entiende Popper por música subjetiva o expresiva? ¿Qué consecuencias trae consigo la música expresiva y la música objetiva en el devenir de las artes musicales? ¿Qué compositores pueden ser llamados, según el planeamiento popperiano, “objetivos” o “subjetivos”? ¿En qué medida la música objetiva y la música subjetiva corresponde a modelos de pensamiento propios del llamado “mundo 3”? ¿Cuáles fueron las consecuencias del progresismo en la música? ¿Por qué Popper dejó de lado las explicaciones que vinculan el arte con la sociedad?

#### **1.5 Estado de la cuestión**

No se conocen obras en las que se muestren de modo organizado las teorías e ideas musicales de Karl Popper. El mismo Popper mencionó que en su obra no se encontraba de modo sistemático una teoría del arte ni de la música. Sin embargo, en su autobiografía intelectual sí hay evidencia de cierta tematización y varios juicios de valor que tienen una implicancia estética y metodológica.

En la tradición filosófica hay autores que si teorizado sobre la música de modo directo. Ejemplos conocidos son: Friedrich Nietzsche en el *Origen de la Tragedia* y en *El Caso Wagner*, Theodore Adorno en *Filosofía de la Nueva Música* y Eugenio Trías con *El canto de las sirenas*.

## **1.6 Marco teórico**

### **1.6.1 Bases teóricas**

La base teórica más importante se encuentra en gran parte de los postulados filosóficos de Karl Popper. Y, sin duda, se ubican dentro de la relación que el filósofo austriaco desarrolla a partir de la relación entre conocimiento y lo que se llama “teoría de los tres mundos”.

En su libro *Conocimiento Objetivo*, Karl Popper (2006) desarrolla los fundamentos de lo que él denomina “teoría de los tres mundos”, posición que es ampliamente detallada en *El Universo Abierto* (1994). Por ello desarrollaremos la posición de Popper acerca de su teoría planteada en el segundo libro anotado. Nuestro autor identifica, sin mayores detalles, el concepto de “mundo” con el de “universo”. “Por eso – anota Popper (1994) – podemos distinguir entre los siguientes mundos o universos.”(p.136). Estos mundos son los siguientes: El “Mundo 1”, llamado el mundo físico “O de la física: de las rocas, los árboles y los campos físicos de fuerzas. También incluyo los mundos de la química y la biología” (p.136). Luego se halla el “Mundo 2”: “me refiero al mundo psicológico. Lo estudian los estudiosos de la mente animal. Es el mundo de los sentimientos de temor y esperanza, de las disposiciones de actuar y de todo tipo de experiencias subjetivas,

incluidas las subconscientes y las inconscientes” (p.136). De este modo, a decir de Popper, ambos mundos son explicados. Sin embargo, la complejidad viene cuando se trata de definir al “Mundo 3”, pues es el que establece relación con la epistemología popperiana y su pensamiento político.

### **1.6.2 La Teoría de los Tres Mundo y el “Mundo 3”.**

Estos “mundos” según Popper poseen realidad, es decir, existen realmente al margen de lo que pretenda algún hombre. Sin embargo, existen condiciones para la “realidad” de cada uno de los mundos. Para Popper la realidad no es “monista”, es decir, no está reducida o determinada a un solo tipo de fenómenos. En ese sentido, son concepciones “monistas” las que reducen la realidad a un solo tipo de fenómenos. Por ejemplo, hay concepciones que afirman que existe sólo un mundo de entidades físicas y materiales, reduciendo la realidad solamente a interacciones físicas, químicas y biológicas. También existe la idea que la realidad está conformada por experiencias sensoriales y psicológicas. Estas concepciones son deterministas, pues reducen o determinan la realidad a un solo campo de realidades. Finalmente existe otro tipo de posturas acerca de la realidad, son las llamadas “dualistas”, es decir, que consideran que la realidad está conformada por realidades materiales y también por experiencias sensoriales y psicológicas. Pero la concepción de Popper sobre la realidad, no es “monista” ni “dualista”, es plural o “*trilateralista*”, está conformada por tres mundos. Por ello se presenta la obvia pregunta, ¿qué es el “mundo 3”? La respuesta que da Popper (1994) es la siguiente:



“Con mundo 3 me refiero al mundo de los productos de la mente humana. Aunque incluyo las obras de arte en el “mundo 3” y también los valores éticos y las instituciones sociales, me refiero también al mundo de las bibliotecas científicas, a los libros, a los problemas científicos, y a las teorías, incluidas las erróneas.”(p.137)

En suma podemos considerar al “mundo 3” como el mundo de las representaciones, de la cultura, es el universo del discurso. Todo aquello que pertenece al “mundo 3” posee un significado y un contenido cultural, puesto que es fruto de la humanidad en su expresión más completa y exacta. Así las teorías científicas, el sentido de las obras de arte, las normas legales, los sistemas de gobierno, las religiones, todo ello es parte del “mundo 3”. Por eso, *Hamlet* de Shakespeare, el *Réquiem* de Mozart, la *Teoría de la Gravitación Universal* de Newton, el *Código de Hamurabi*, *La Crítica a la Razón Pura* de Kant son realidades del “mundo 3”.

### **1.6.3 Características del “Mundo 3”.**

Más allá de la extensión de ejemplos que pudieran argumentar a favor de la existencia de un “mundo 3”, Popper precisa lo que hace que el “mundo 3” posea una realidad específica al margen del “mundo 1” y del “mundo 2”. Si bien es cierto que el “mundo 3” tiene una realidad autónoma, esta es al mismo tiempo parcial, es decir, se halla influenciada por los otros dos mundos, pero ante todo por el “mundo 2”. Para Popper el pensamiento humano y el lenguaje humano han evolucionado conjuntamente. El lenguaje humano, en la medida que es un proceso psicológico, es parte del “mundo 2”, es decir, se halla en una dimensión subjetiva. Sin embargo, los contenidos del lenguaje, cuando son ideas o pensamientos,

tienden a ser intersubjetivos, pueden ser compartidos por otros. Este sería el “mundo 3”.

Ante esto Popper (1994) señala:

“El lenguaje humano, no hay duda, expresa los procesos del pensamiento humano; es decir, expresa esos objetos del “mundo 2”. Pero existe una gran diferencia cuando esos objetos del “mundo 2”, subjetivos, son formulados en un lenguaje humano objetivo: hay un poderoso efecto de realimentación entre el lenguaje humano y la mente humana. Esto ocurre porque un pensamiento, una vez formulado en lenguaje, se convierte en un objeto fuera de nosotros. Este objeto puede ser criticado intersubjetivamente: criticado por otros y por nosotros mismos.” (p. 140)

En párrafo citado, nuestro autor, muestra la autonomía parcial del “mundo 3”, puesto que se halla relacionado funcionalmente con el “mundo 2”, en la medida que este mundo es producto de los procesos psicológicos. De esta relación funcional en la que el pensamiento humano, al hacerse objeto a través del sujeto, se exterioriza y se hace intersubjetivo, surge el “mundo 3”, mundo real, pero anclado en la realidad de los procesos psíquicos del “mundo 2”. Por ello Popper (1994) continúa afirmando:

“La crítica objetiva o intersubjetiva en este sentido surge sólo con el lenguaje humano; y con él surge el “mundo 3”, humano; el mundo de las normas objetivas y de los contenidos de nuestros procesos de pensamiento subjetivo...Mientras no hagamos más que pensar el pensamiento, no puede ser criticado objetivamente. Es parte de nosotros mismos. Para ser criticable tiene que ser formulado en

lenguaje humano y convertirse en objeto: un objeto del “mundo 3”. Los pensamientos formulados lingüísticamente pertenecen al “mundo 3”... pueden ser criticados desde el punto de vista lógico, demostrando si sus consecuencias son inoportunas o absurdas.” (p. 140)

Si leemos detenidamente la cita, encontramos que lo que caracteriza al “mundo 3”, es que este puede ser criticado, cosa que no ocurría con los contenidos del “mundo 2”, puesto que estos son procesos psicológicos, subjetivos. De este modo, el “mundo 3”, es el mundo del pensamiento humano intersubjetivo u objetivo, pues es en este mundo en donde las teorías más diversas y las distintas construcciones sociales y culturales se realizan; esos contenidos del “mundo 3”, van a poder ser puesto en cuestionamiento y en crítica.

Pero esta realidad del “mundo 3”, es parcial, depende del “mundo 2”, puesto que este último es aquel en donde se da el proceso de pensamiento subjetivo, proceso en gran medida psicológico. Sin embargo, el hecho que el “mundo 3” posea una realidad parcialmente autónoma con relación al “mundo 2”, indica que no tenga una existencia y características específicas.

#### **1.6.4 Interacción de los Tres Mundos: Autonomía y Relación.**

Para mostrar la interacción de los tres mundos proponemos el siguiente ejemplo: una sonata para piano de Mozart. El piano en el cual se ejecuta la pieza, las ondas sonoras que transmite el instrumento, la partitura de la obra y el sistema fisiológico del ejecutante, son parte del “mundo 1”, puesto que son procesos simples o complejos de ese mundo. Los procesos psicológicos del ejecutante, la lectura de la partitura, las emociones que le

suscita su interpretación, así como percepción individual de la ejecutante son parte del “mundo 2”. Sin embargo, la calidad de la interpretación de esa obra, si se halla bien ejecutada o no, sin altibajos ni desafinos, con coherencia expositiva. La distinción estilística que realiza el oyente de la pieza que le permite distinguir esta obra neoclásica de una romántica, no es un proceso subjetivo, sino objetivo, son parte del “mundo 3”. Con una simple ejecución musical hemos logrado observar que los tres mundo planteados por Popper se pueden dar de manera interrelacionada.

Sin embargo hay casos en que los tres mundos interactúan de manera parcialmente relacionada o de forma autónoma. Por ejemplo, el estallido de una Supernova es un proceso autónomo del “mundo 1”, mientras un deseo específico de una persona es un proceso autónomo del “mundo 2”. Sin embargo, hay procesos que vinculan a dos mundos. Por ejemplo, la contemplación de un crepúsculo. En ese caso, la descomposición de la luz solar en el firmamento es parte del “mundo 1” y la percepción del mismo, es parte del “mundo 2”. De esta manera observamos que si bien los mundos son autónomos, en gran medida podemos percibir que éstos muchas veces se relacionan, siendo, por ello, parcialmente autónomos.

#### **1.6.5 La música como componente del “mundo 3”**

Dadas estas consideraciones, la música como experiencia de creación humana se ubica dentro de los elementos característicos del “mundo 3” en la medida que se nutre de la dinámica propia de los objetos creados por el ser humano: la evolución a partir de la

relación ensayo y error. La música y en general, el arte, se ve afectada por la tensión generada entre tradición e innovación, propia también de los procesos científicos, políticos y de instituciones sociales. En esa medida, el arte es también un discurso crítico y abierto y plausible de ser entendido como objeto del mundo 3.

Bajo esa perspectiva, una tipología de la música sí es posible de ser desarrollada, toda vez que los conceptos “música objetiva” y “música subjetiva” sí pueden ser abordados desde las características abiertas del mundo 3.

### **1.7 Hipótesis**

En la obra de Karl Popper, especialmente en su autobiografía intelectual: *Búsqueda sin Término*, se puede encontrar una forma de pensar, caracterizar y tematizar una teoría de la música que haga posible ahondar en cuestiones referidas a la problemática estético-musical. Además, esta teorización de la música permite profundizar en las características propias del llamado “mundo 3”. Finalmente, el esfuerzo conceptual de Popper en materia musical, otorga al investigador elementos que le permiten comprender la dinámica de los procesos artísticos y musicales.

### **1.8 Diseño de la investigación**

En los capítulos siguientes se exponen los resultados de la investigación realizada considerando los siguientes pasos:

- a) Se parte por seleccionar los textos de *Búsqueda sin Término* en los que se evidencia la cuestión musical.

- b) Se reconstruye la situación cultural de la que fue parte la experiencia musical de Popper a partir de sus propios testimonios y de otros de sus coetáneos. Asimismo, a partir de información histórico cultural.
  
- c) Se señalan los conceptos claves de la filosofía popperiana que se hallan fundamentalmente en *El Universo Abierto* y otras obras del periodo de reflexión de madurez, referidos a la teoría de los tres mundos.
  
- d) Se vinculan los conceptos fundamentales del método seguido por Popper, con las ideas referidas a la música, tanto en su época como en el siglo XIX.
  
- e) Se compara las ideas sobre la música con los conceptos del sistema filosófico de Karl Popper.

Es importante señalar que el proceso seguido responde a la necesidad de contextualizar los textos desde una perspectiva histórica de las ideas culturales y artísticas y el análisis interpretativo ha tomado fundamentos desde una visión interdisciplinar.

## **CAPÍTULO II:**

### **LA VIENA MUSICAL DE KARL POPPER**

En este capítulo mostraremos varios elementos que son de interés gravitante para comprender el contexto en el que Karl Popper elaboró sus ideas sobre la música. En primer término, expondremos las características generales de la cultura musical vienesa, haciendo un recuento de histórico político e histórico cultural sobre los factores que fueron favorables para hacer de Viena una ciudad marcada e identificada con la actividad musical. Luego, nos detendremos en indicar las características del mundo intelectual y cultural vienés del que fue parte Karl Popper. Finalmente, daremos algunos alcances históricos y estéticos sobre la música vienesa de inicios del siglo XX.

### **2.1 Viena, ciudad de la música: algunas consideraciones generales.**

A inicios del siglo XX, Viena es una de las capitales con mayor vida musical, cultural e intelectual de Europa. La capital austriaca es el centro, entre otras cosas, de la Segunda Escuela Viena, la que llevó a cabo la revolución de la música atonal, dodecafónica y serialista. También es la urbe del psicoanálisis y de la filosofía analítica, dos culturas intelectuales muy distantes entre sí. Asimismo, es la ciudad de simbolismo pictórico y de las primeras manifestaciones de la arquitectura moderna. Por ello, será importante elaborar un breve recuento de las características políticas y culturales de Viena, que tiene su génesis a fines del siglo XVIII y se prolongó a lo largo del siglo XIX e inicios del siglo XX. Es en esta Viena donde Karl Popper inició su itinerario filosófico y donde elaboró las especulaciones en torno a la música.

La importancia cultural de Viena se había ido construyendo a lo largo de los siglos XVIII y XIX, toda vez que fue capital de las sucesivas reformulaciones políticas del Imperio



Austrohúngaro y de la dinastía monárquica que la rigió a lo largo de varios siglos. Es sabido que esta urbe fue y es uno de los centros musicales más importantes de Europa. Compositores de primer orden y de diferentes periodos de la historia de la música académica, como Cristóbal Gluck, Joseph Haydn, Antonio Salieri, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig Van Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg, entre otros, tuvieron como lugar de residencia y espacio de creación a la importante capital austriaca.

Las razones por las cuales Viena logró reunir -en un periodo de ciento cincuenta años - a compositores de primerísima eminencia, se puede explicar tanto desde la historia política austriaca como desde la historia cultural de la misma nación. La capital del imperio austrohúngaro fue el centro del poder de la monarquía Habsburgo, dinastía que gobernó el dicho imperio desde el siglo XIII hasta el siglo XX, en continuadas reformulaciones. Cuando se consolidaron los estados nacionales a lo largo de los siglos XVII y XVIII, los Habsburgo buscaron crear y fortalecer una corte aristocrática leal a sus objetivos políticos, sobre todo a partir del cambio dinástico del imperio español a inicios del siglo XVIII. La cohesión política lograda por los Habsburgo en Austria-Hungría, también se había consolidado en el centro de Europa tras las guerras religiosas del siglo XVII. De modo que la corte de la Casa de Austria pudo ejercer un dominio conveniente sobre las aristocracias de su vasto imperio, conformadas por varios principados, ducados y otras formas de poder aristocrático local.

Como todas las monarquías europeas del siglo XVIII, la monarquía austriaca fue influenciada por el movimiento ilustrado. Y uno de los mayores ejemplos políticos del

denominado “despotismo ilustrado” fue el emperador de Austria-Hungría José II (1741-1790). Con José II, se vigorizó el poder secular de la monarquía austriaca y las diversas aristocracias locales pasaron a ser dependientes de la corte imperial. Pues uno de los objetivos del absolutismo iluminista era ir construyendo las bases de un estado-nación de corte imperial. Como suele ocurrir en el *ethos aristocrático*, José II, al abrazar muchos de los postulados políticos y culturales de la ilustración, se convirtió en ejemplo de conducta aristocrática ilustrada para los demás nobles. Como nos informa la historia cultural e intelectual, en las sociedades premodernas, aún ausentes de criterios abstractos y racionales de comportamiento social, la cabeza de la aristocracia se convierte en ejemplo aleccionador de los hábitos y de las costumbres. De este modo, los intereses culturales e ilustrados de José II se convirtieron en ejemplo de actuación social, tanto para la corte imperial, las cortes locales y para alta y mediana burguesía (Johnston: 2009).

Siguiendo el ejemplo de Federico el Grande de Prusia (1712-1786) -otro monarca del Siglo de las Luces- José II reunió alrededor suyo a una elite intelectual y artística ilustrada durante su reinado e impulsó reformas notables en la cultura general, pero sobre todo en el ámbito musical. La más importante: el fin de monopolio de la corte imperial sobre los espectáculos teatrales en la Ópera Estatal de Viena en 1776. Este cambio no puede pasar desapercibido. Pues esta decisión, supuso una ampliación temática en los libretos para las obras de ópera y fue el inicio de un incipiente proceso de modernización en las políticas culturales en Austria. Por otro lado, José II fue un consumado instrumentista, especialmente de clavicordio y al, mismo tiempo, era muy consciente del valor de la música en la formación del carácter político y cultural de su imperio. Y ello no es de

extrañarnos. La educación estética neoclásica, propia de la Ilustración, incidía en la formación del “*buen gusto*” como parte consustancial de la formación integral del hombre del Iluminismo. Saber de música, entender el lenguaje musical, estar familiarizado por los temas tratados en el drama musical y otros elementos complementarios a mundo de la música, era un conocimiento que estaba incluido en la instrucción fundamental de la corte imperial y de las cortes locales. Este ideal estético se fue trasladando a otros segmentos sociales y fue la causa que surgiera una burguesía culta e ilustrada. (Barash: 1994)

Ya desde el renacimiento, las cortes aristocráticas habían cuidado y favorecido sus relaciones con el arte y la cultura. Este vínculo incidía en los caracteres específicos de la nobleza. Sobre todo en la identificación entre el estatus social y la cultura clásica, propia de aquellos que se asumían de origen noble. Por ello, el tipo de relación que José II estableció con Wolfgang Amadeus Mozart a lo largo de muchos años, supone un ejemplo del vínculo entre la nobleza monárquica y el arte. A pesar del desenlace trágico al final de la vida del joven maestro, Mozart obtuvo el favor del emperador austriaco. Este apoyó decididamente varias de sus puestas en escena, por ejemplo, la de *El Rapto del Serrallo*, una de las primeras óperas en lengua alemana y que fue estrenada en 1782 (Andrés: 2006). Otros compositores que estuvieron cerca de José II fueron Antonio Salieri, quien llegó ser Maestro de Capilla del emperador austriaco; asimismo, al inicio de su notable carrera, Ludwig Van Beethoven, tuvo cierta cercanía con el monarca ilustrado. Cuando murió José II, el joven Beethoven compuso la “*Cantata sobre la muerte del emperador Joseph II*” WoO 87 en su honor.

Pero el mayor legado del emperador austriaco, fue haber formado, desde la práctica de sus intereses, a una elite aristocrática culta, tanto en el ámbito intelectual como en ámbito artístico. Así, la nobleza austriaca, como otras cortes aristocráticas, se convirtió en ejemplo de comportamiento para la burguesía (consolidada en el comercio y en las actividades liberales). En efecto, en sociedades altamente estamentarias, uno de los roles de la aristocracia, es convertirse en modelo de comportamiento moral y social para los otros grupos sociales. Así, los intereses y los gustos de los aristócratas fueron rápidamente asimilados por la alta y mediana burguesía austriaca y vienesa. Este proceso de traslado de patrones de comportamiento, hábitos y gustos, de una clase social a otras, es frecuente en la historia cultural (Rushton: 1998).

Un ejemplo claro de la importancia de la música en la urbe vienesa, en las primeras décadas del siglo XIX, lo constituyó el sepelio de Ludwig Van Beethoven. Cuando el compositor alemán falleció en 1827, Viena tenía alrededor de cuatrocientos mil habitantes y asistieron cerca de cuarenta mil personas a los ritos fúnebres (Carrascosa, 1992). Hecho que demuestra la inmensa popularidad del compositor y el modo cómo los ciudadanos de la capital austriaca habían hecho parte de sus hábitos a la música.

A esto hay que añadir que, producto de la revolución industrial, los fabricantes de instrumentos habían reducido el tiempo de producción de los instrumentos musicales, haciendo posible su producción masiva. Un ejemplo de los procedimientos industriales aplicados a la construcción de instrumentos, lo constituye el piano. Desde mediados siglo XIX hasta fines de ese siglo, la producción de pianos se fue generalizando, transformándose en el instrumento más popular. Así, las diversas capas sociales de la

burguesía, pudieron acceder a la música en el plano doméstico, lo que antes era sólo potestad de la aristocracia. Circunstancia que favoreció el mercado editorial de obras para piano y de transcripciones para piano de obras del repertorio operístico y sinfónico. Las casas editoriales de toda Europa editaron de forma masiva partituras que eran vendidas a un público ávido de consumir música generándose así una cultura del repertorio musical, es decir, de obras que frecuentemente eran ejecutadas tanto en teatros, auditorios, como en el espacio doméstico. (Salveti, 1986).

Todas estas consideraciones políticas, culturales y socioeconómicas, nos llevan a concluir que las condiciones para la aparición de un público particularmente cultivado en temas generales y que disfrutaba y degustaba de la música, estaban dadas. De este modo, en la medida que un público se encuentra convenientemente formado en arte y en música (particularmente) está dispuesto a exigir de los creadores productos de mayor calidad. Las características del público musical vienés, fue fundamental para la generación de música de altísimo nivel formal. De ahí que la ciudad de Viena, desde finales del siglo XVIII hasta inicios del siglo XX, desarrolló un ecosistema cultural similar al de Florencia en los siglos XV y XVI en las artes plásticas.

## **2.2. La vida cultural y musical a inicios del siglo XX**

En su libro de conversaciones *“Lo que nos dice la Imagen”*, el historiador del arte Ernst Gömbrich, expone un testimonio interesante de Viena, quizás mucho más certero de lo que habitualmente tenemos en nuestro imaginario intelectual, pues este autor vivió y se formó en la capital austriaca en las tres primeras décadas del siglo XX. Para Gömbrich

(1991), existen reiterados estereotipos sobre las características culturales de la ciudad de Viena a inicios del siglo pasado, periodo histórico que estuvo fuertemente marcado por la decadencia del imperio austrohúngaro y por la crisis económica y social tras la derrota de la Triple Alianza en 1918. El estereotipo que identifica a Viena –solamente- como una ciudad de intensa vida intelectual, científica y cultural, a pesar de las tensiones políticas y socioeconómicas de una nación en una guerra –la primera guerra mundial- y que fue una de las naciones que perdió dicho conflicto bélico, no es más que un mito (Gömbrich: 1991). Pero a pesar del fuerte cuestionamiento que el historiador hace sobre la “Viena mitológica” de inicios del siglo XX, también admite ciertas características que la identifican como metrópolis de una interesante vida cultural, sobre todo a partir de los hábitos de consumo cultural y de la formación intelectual de su extensa clase media.

Gömbrich (1991) es el mismo libro de conversaciones, comenta lo siguiente sobre el ambiente letrado y culto de Viena:

“Cuando reflexiono, debo admitir que la atmósfera de Viena me influyó de una manera más amplia: las clases medias vienesas de comienzo del siglo XX concedían mucha importancia a lo se llamaba *Bildung*, la cultura general. No puedo negar hoy que había un elemento de esnobismo social en esta insistencia, pero nadie era tomado en serio o aceptado socialmente si no participaba de esa cultura general en música, en literatura y en arte. Ser ignorante era algo censurable. Es cierto que esta cultura “general” que se debía poseer era de hecho muy selectiva. Comprendía muy poca ciencia y correspondía a ciertas modas intelectuales: escritores rusos y escandinavos eran muy conocidos, mucho más que los

franceses...Junto a esta valoración de *Bildung*, las clases medias concedían mucha importancia al comportamiento correcto, rechazaban la vulgaridad bajo todas sus formas. También allí hay un elemento de esnobismo...En su insistencia sobre el “como debe ser”, las clases medias hacían hincapié en el rechazo a la ostentación, a los nuevos ricos. Circulaban numerosas anécdotas en las que se mezclaba lo ridículo de su obstinación y su falta de cultura.” (p. 19-20)

Aun cuando se valoraba en la burguesía lo que Gömbrich llama “*cultura general*”, la situación social y política de Austria, sobre todo alrededor de la Primera Guerra Mundial era complicada y altamente conflictiva. De ahí que el mismo historiador califique a la Viena de inicios del siglo XX como “un mito” (Gömbrich: 1991).

En ese mismo sentido de cuestionamiento al “mito de Viena”, pero detallando el contexto social y político de fines de la década del diez del siglo pasado, es expuesto por el historiador de la música Guido Salvetti (1986). En su *Historia de la Música*, nos narra en términos críticos el fin de la “Belle Epoque Vienesa”:

“Detrás de esa fachada, la capital mundial de la despreocupación escondía gravísimos problemas políticos y sociales que provocarían su fin. Recordaremos aquí, de pasada, la explosión del problema de las nacionalidades eslavas en el interior del Imperio, que buscaban una autonomía o independencia como mínimo iguales a la obtenida por los magiares a partir de 1866. La cuestión balcánica, el irredentismo italiano, la competencia cada vez más encarnizada con el otro imperio alemán, el de Guillermo II, la disolución del sistema de alianzas militares

trazado por Bismark, los roces con Rusia: estos son aspectos diplomáticos-militares de una crisis que pasó casi inobservada a la clase política e intelectual en el momento que estaba a punto de estallar. Los motivos de crisis social del imperio son menos conocidos: el creciente fenómeno del urbanismo y consiguiente abandono del campo, así como la incipiente industrialización en torno a los polos de Viena, Praga, Budapest. A los ojos de las clases dominantes (aristocracia y burguesía) la creciente conciencia de decadencia se debía a la dramática crisis de alojamiento, al aumento de la prostitución y de la delincuencia común, al estallido del problema obrero con la inhumanas condiciones de trabajo, peores (en horarios, turnos, trabajo de menores y mujeres y salarios) que la de los trabajadores ingleses ochenta años antes. Había motivos más que suficientes para que se perdiese el sentido patriarcal de seguridad y de estabilidad que había sostenido siempre al Imperio...En su conjunto, la vida política vienesa presenta los síntomas de la exasperación extremista: está dominada por fuerzas contrapuestas, todas ellas antiliberales y antiparlamentarias...Esta situación social, esta situación política problemática y violenta, llevará a la cultura vienesa de la *belle époque* a la decadencia irracionalista, mucho más radical y encendida de lo que había sido en París: sólo en Alemania el intelectual podría registrar con igual – y quizás mayor-dramatismo su extrañamiento de los procesos políticos y sociales que surgían a su alrededor.” (p. 88-89)

A pesar de que el “mito vienés” se encontraba seriamente cuestionando por los hechos sociales y políticos, tal como hemos mostrado en el texto anterior, los intereses culturales



de la burguesía ilustrada se mantenían y se evidenciaban en las prácticas culturales de este grupo social. Es claro que el contexto histórico demuestra una situación social explosiva, situación conflictiva que a la larga se va a desarrollar en los años siguientes. Sin embargo, en el ambiente específico de los actores intelectuales, la situación es otra. Y sigue las pautas ilustradas de los siglos anteriores.

Por ello es importante citar otra apreciación testimonial sobre las características de Viena de inicios del siglo XX. Esta vez en la palabra del autor del cual realizamos este estudio. Karl Popper fue contemporáneo y amigo de Ernst Gömbrich; ambos mantuvieron una relación estrecha de colaboración y de influencias mutuas a lo largo de muchos años. (Gömbrich: 1991). En la extensa cita que hemos registrado del historiador austriaco, hay un dato importante y se refiere al valor que las clases medias vienesas le daban al conocimiento de la música dentro de la cultura general. De ahí la cercanía con el ambiente musical que había en la burguesía ilustrada, sin abundar en los frecuentes intereses musicales por parte de la aristocracia.

Karl Popper (1994), en la autobiografía que es objeto de este trabajo, también elabora una descripción del mundo cultural y musical de Viena a inicios del siglo XX, desde una óptica personal similar en varios puntos de la que nos ha narrado Gömbrich:

“La atmósfera en que crecí era decididamente libresca. Mi padre, el Dr. Simon Siegmund Carl Popper, era, al igual que sus hermanos, doctor en Derecho por la Universidad de Viena. Tenía una extensa biblioteca y había libros por doquier – con excepción del comedor, en donde había un gran piano de concierto Bösendorfer y

numerosos volúmenes de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Brahms. Mi padre, que tenía la misma edad de Sigmund Freud-cuyas obras poseía y había leído al tiempo de su publicación-, era abogado y procurador.” (p. 15)

Si nos detenemos en esta cita, observamos que Popper hace mención a dos elementos que grafican el acceso a la cultura musical en el contexto de la burguesía ilustrada: el piano Bösendorfer y las partituras transcritas para piano de obras de autores del repertorio más habitual. La idea del piano casero y la presencia de las partituras indican familiaridad con los compositores de la tradición académica. Y más aun, son evidencia de la idea de un repertorio universal y de una noción del proceso histórico en la música. Pues Popper se preocupa de describir a estos autores en una cuidadosa y certera secuencia histórica.

Leyendo con cuidado *Búsqueda sin Término*, podemos advertir que este testimonio está trayendo a la memoria circunstancias personales de alrededor de 1910. Pues no hay ninguna alusión a los compositores en actividad. El más reciente que nombra Popper es Brahms, fallecido en 1897, cinco años antes del nacimiento de Karl Popper. En el imaginario cultural de la familia Popper, todavía no está incorporada, en el plano de lo cotidiano, autores del romanticismo tardío como Strauss o Mahler. O autores del impresionismo como Debussy o Ravel. Podemos deducir a partir de este testimonio, que la modernidad musical todavía no se afianzó en el gusto común de la burguesía vienesa. Tendría que pasar una década y la situación cultural posterior a la Primera Guerra Mundial, para que se dé a conocer la nueva música, aquella que se estuvo gestando en la decadencia de la *Belle Époque* vienesa.

### **2.3 La nueva música vienesa a inicios del siglo XX**

A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la tradición musical romántica se encuentra en su última fase. A pesar de las dificultades metodológicas para establecer los límites históricos del romanticismo, se puede periodizar a partir de eventos políticos que sirven de marco contextual. Whitall (2001) considera que “la música romántica sin duda trasluce la especial inestabilidad de la época comprendida entre la revolución francesa y la revolución rusa” (p. 14). Es decir, desde el momento en que los ideales de la ilustración, de autonomía y soberanía humana universal, se convirtieron en un movimiento político y cultural que buscó transformar el mundo y cambiar incesantemente la vida. Este deseo de cambio a partir de la afirmación de la subjetividad y todo lo que ello conlleva, se manifestó en la música romántica y en la cultura romántica. No se trató sólo de un distanciamiento ante lo clásico, sino de una situación cultural que buscó afirmar toda la gama posible de subjetividades, bajo la atmósfera de la sociedad burguesa y la moral individualista que la identifica.

La cultura musical europea, al término del siglo XIX, se encontraba dividida, como en otras partes de la Europa, entre los partidarios del romanticismo nacionalista - de fundamento wagneriano y su apuesta por la “música del futuro”- y la reacción antirromántica que veía en la música de Brahms una esperanza neoclásica, de alcance cosmopolita. Sin embargo, Viena como ciudad musical, no se dejó atraer fácilmente por los alcances modernizadores del wagnerianismo, sino más bien abrazó la continuidad de la tradición del romanticismo clásico que se personificaba en la música del compositor alemán Johannes Brahms (1833-1897). Para el “conservador” público vienés de fines del siglo XIX, la obra de Brahms

significaba la continuación del legado de Haydn, Mozart y Beethoven, lo que en términos históricos musicales se denomina “La Primera Escuela de Música Austriaca”. Pero esta simplificación popular no es tan exacta. Arnold Whittall (2001), en su erudito estudio sobre la música romántica nos da alcances esclarecedores:

“Esta concepción corre el riesgo de simplificar demasiado las cosas. Sobre todo porque deja al margen la influencia decisiva de la música preclásica en la trayectoria musical de Brahms. En efecto, podemos considerar a Brahms el mejor de los “sintetizadores” del siglo XIX por la fusión brillante e ingeniosa del contrapunto barroco, la música sinfónica clásica y la inmediatez expresiva romántica.” (p.164)

Es decir, lejos de oponer a Brahms (como adalid del neoclasicismo) contra los que se llamó la “nueva música alemana” de Wagner, Liszt, Wolf, etc, se puede observar los conflictos compositivos que el gran músico germano afrontó al momento de respetar a la tradición clásica (Haydn, Mozart, Beethoven) con afirmar su libertad como creador (lo que lo hace romántico). Justamente en esa tensión entre clasicismo y romanticismo, se observa la dimensión de Brahms y su importancia para la música austriaca del siglo XX.

Fue el fundador de la nueva música austriaca, Arnold Schoenberg (1874-1951), quien escribió un breve ensayo: *Brahms el progresista*. Es este texto puso atención a los logros formales del músico alemán afincado en Viena; logros que serían tratados como material sonoro para los esbozos de las primeras manifestaciones música serial (Whittall: 2001).

Así, en la complejidad dramática de sus variaciones, en la tensión esencial entre la rigidez formal y el deseo de expresividad pura, se debate el legado de la música brahmsiana.

Sin embargo, Brahms no es el único protagonista de la experiencia terminal de música romántica. Más bien, quien evidencia la crisis final del romanticismo austro alemán, fue Gustav Mahler (1860-1911). Natural de Viena, Mahler fue en vida mucho más reconocido como director de orquesta que como compositor. En su juventud, como muchos, estuvo influenciado por la música programática de Berlioz, Liszt y, especialmente, por la estética musical wagneriana. Pero en la medida que su obra sinfónica se fue consolidando, adquirió personalidad propia. Mahler buscó que sus composiciones sinfónicas se transformen en una experiencia totalizadora; donde la música debería representar convicciones no sólo místicas sino alcanzar dimensiones de auténtica teoría filosófica. Sus nueve sinfonías (más la décima inconclusa), sus lieder y la célebre *Canción de la Tierra*, son testimonio de una búsqueda que llevó al romanticismo a su última expresión. En este ejercicio creador se observa un gigantismo desmesurado, pero que fue el inicio de una verdadera reformulación integral de la música. El filósofo español Eugenio Trías, en su extenso libro de ensayos de filosofía de la música, *El Canto de las Sirenas*, nos ofrece una perspectiva interesante de las búsquedas estéticas musicales de Mahler:

“Mahler sabía que cada una de sus sinfonías, y no sólo la primera de la serie (llamada *Titán*), tenía ese natural titánico y demiúrgico. O que en realidad la palabra “sinfonía” era sólo eso: una palabra cómoda y acomodaticia. Tal como pudo confesar en una ocasión a una amiga e interlocutora Natalie Bauer-Lechner:

“Yo entiendo por sinfonía la construcción de un mundo a través de todos los

medios y recursos disponibles de los que puedo valer. Conviene subrayar el carácter total, omniabarcante, de esa voluntad de “hacerse con todos los recursos disponibles” con el fin de crear o construir un “mundo” (p. 396)

Como señala Trías (2007), en la música de Mahler se percibe el deseo de construir un mundo sonoro como voluntad y representación irrestricta del creador y se muestra gran parte de la imaginación sonora de sus predecesores inmediatos: Wagner, Verdi, Liszt, Wolf, Bruckner, Dvorak, Brahms, Chopin, etc.:

Como si todo ese *Mare Mágnum*, de un modo caótico y monstruoso, irrumpiera de pronto en oleadas de confusión informe y de dudoso gusto y distinción a través de obras desmadradas y absurdas. Sinfonías que acaban siendo oratorios. Poemas sinfónicos que no renuncian a la distribución de movimientos, ni siquiera a la forma de la sonata, propia de la sinfonía clásica. Canciones que parecen pequeños poemas sinfónicos en miniatura. Oratorios que semejan baladas. Sinfonías que combinan el himno religioso y la escenificación operística. Y todo ello en un mundo orquestal fantasmagórico en el que, de pronto, una orquesta desmesurada y colosal parece desaparecer por arte de magia, trocándose en orquesta de cámara...Ese gigante orquestal parece asistir, con su rumor sordo de fondo, o con su silencio amenazante, al sutil juego de un violín que levanta el vuelo y la voz, y es respondido quizás por un pequeño grupo de madera. Como si de esa orquesta inmensa se desprendiese y descolgase la voz líquida y diáfana de una trompa de tenor, que enunciase de este modo la invitación de una serenata nocturna. (p. 397)

Esa experiencia de desmesura que Trías señala como un elemento distintivo de la estética musical mahleriana, que pretender ser “síntesis” de todo lo posible sonoro, es lo que para Theodor Adorno constituye la mayor demostración de decadencia de un periodo de la historia de la música, pues es la época la que se ha transformado de modo radical. Desde una perspectiva historicista, Adorno, en su ensayo *Mahler. Una Fisiognómica Musical* (2002) trata de comprender el trasfondo de la música de Mahler y es consciente que ésta refleja una nueva relación entre el ser humano y su entorno natural y el ser humano y entorno social, relación redefinida por la sociedad industrial y tecnológica. Para el filósofo alemán, ya no es posible asumir una estética que tenga como inspiración y fundamento a la naturaleza tal como la asumió, en términos generales, la estética romántica, oponiendo la naturaleza a la razón ilustrada. La naturaleza, a inicios del siglo XX, es transformada en objeto y ha sido explicada al detalle tanto por la biología evolucionista como por la física y la química modernas. Además la misma sociedad ha sufrido una serie cambios que la convierten en una realidad cada vez más administrada por coeficientes de gestión. Por ello Adorno advierte que Mahler es un exponente de la modernidad, en la medida que trata de construir una propuesta musical a partir de una idea de la naturaleza que ha perdido su unidad espiritual y su sentido lírico y se desintegra por la razón instrumental:

En esto (Mahler) fue exponente de la misma modernidad que dejó atrás el sacrosanto concepto de lirismo de la naturaleza. La aceptación de que los propios elementos de que el arte está hecho son elementos cosificados destruye la apariencia de que el arte es la voz de la naturaleza; el único modo de honrar a la naturaleza oprimida es hacer lo mismo que hizo Mahler: no dar por supuesto que

ella ya está allí, no enaltecer en ningún sitio sus sucedáneos. La idea de la naturaleza se hace manifiesta únicamente en cuanto idea inalcanzable, en cuanto idea maltratada en la sociedad socializada. A lo que tecnológicamente aboca esa idea es el desmontaje del lenguaje tradicional, cosa que todavía produjo vacilaciones en Mahler. El único modo de construir autónomamente el lenguaje tradicional está considerar en él ya no hay nada que sea obvio, en ser tan consecuente en su reducción, que se ofrezca tal como se ofrece ya virtualmente en los materiales de derribo mahlerianos. Por ello las sonoridades de Mahler saltan en muchas ocasiones fuera del espacio sonoro cerrado, llevan su propia vida libre, sin preocuparse de la unidad sensible de la sonoridad en su conjunto. (p. 251-252)

La desmesura del universo sonoro de Mahler observada por Trías y la desintegración de unidad sonora que plantea Adorno como característica de la música mahleriana, nos llevan a considerar que en la obra de Mahler se encuentra el fundamento de una nueva experiencia musical.

Mientras Mahler desarrollaba su actividad orquestal y creadora en la primera década del siglo XX, Arnold Schoenberg y sus discípulos más cercanos están dando los primeros pasos en la música atonal, que después devendría en dodecafonismo y en el primer serialismo. Schoenberg se había formado en el debate entre wagnerianos y brahmsianos a fines del siglo XIX. Asimismo estaba al tanto del desarrollo del impresionismo francés de Debussy y de Ravel y seguía de cerca la música rusa, desde el romanticismo tardío y las experiencias modernistas de Scriabin y el primer Stravinski. Junto a Alban Berg y a Anton Webern, constituyó el núcleo de los que se conoce en términos históricos musicales como: Segunda



Escuela Vienesa. Esta tuvo un periodo relativamente largo de gestación, entre los años 1903-1911, centrándose en la actividad didáctica de Schoenberg, Berg y Webern, reuniendo a muchos músicos profesionales y a diletantes de las artes en la Viena anterior a la Primera Guerra Mundial.

#### **2.4 El expresionismo musical**

Las premisas estéticas de la Segunda Escuela de Viena no son fáciles de describir en vocablos referenciales. Sin embargo, se puede afirmar que lo que caracterizó a esta escuela fue que ella misma se denominó "*expresionista*", tratando con este concepto de definir su propuesta musical y enlazando sus fundamentos estéticos con lo que se estaba haciendo tanto en la literatura como en las artes plásticas. Tratando de interpretar el concepto de "expresionismo", afirma Salvetti (1986): "Schoenberg se encaminaba con tanta convicción a la vía – a pesar de ser consciente de la hostilidad que suscitaría – del atonalismo, de la asimetría rítmica, de la disolución tímbrica: la "estética" es la expresionista, que quiere sondear en profundidad la complejidad del espíritu individual con la absoluta libertad del lenguaje" (p. 110).

Por esta razón, Schoenberg y su escuela, se constituye en uno de los ejemplos más emblemáticos de la modernidad artística de inicios del siglo XX. Pues se pretende sondear en lo más profundo del lenguaje musical (en los logros formales de la tradición musical de occidente), para distanciarse radicalmente de él, proponiendo lo que Adorno llegó a considerar "filosofía de la nueva música".

Es interesante pensar en Schoenberg como un artista que es capaz de reconocer plenamente la historia de música; reconocer conscientemente los procesos que en ella se han ido dando y gestando. Los artistas y escritores de inicios del siglo XX ya poseían la teoría suficiente como para explicarse el devenir de sus propios quehaceres. Ubicar en el plano temporal el modo cómo los artistas anteriores inventaron los procedimientos que hicieron posibles sus obras. Schoenberg reconoció detalladamente el devenir que va desde la homofonía a la polifonía, de la forma de sonata a la música programática, reconoció los momentos precisos donde los compositores fueron artífices obedientes de los cánones y cuando se decidieron a reformularlos para garantizarse una mayor libertad creadora. De ahí el grado de autoconciencia del quiebre que estaba proponiendo al desbaratar todo lo anterior.

Con el término “expresionismo”, Schoenberg no designaba sólo a un tipo de música que expresa estados interiores del alma, pues esta tendencia – la expresiva- ha estado presente de un modo u otro en la música occidental desde el primer barroco hasta el último romanticismo. Para él el “expresionismo” era un modo de considerar a la música liberada de sus funciones formales habituales: gustar, entretener, enseñar, conmemorar, conmover, etc. A este respecto, Adorno en *“Filosofía de la Nueva Música”* (1966), hace las siguientes observaciones sobre el carácter “expresionista” de la música de Schoenberg y su escuela:

En Schoenberg ocurre algo muy diferente. El único momento propiamente subversivo en él es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se trata de pasiones que se simulan, sino más bien de movimientos corpóreos del

inconsciente, de *shocks*, de traumas, que quedan registrados en el medio de la música. Atacan los tabúes de la forma, ya que éstos someten tales movimientos a su censura; los racionalizan y los trasponen en imágenes. Las innovaciones formales de Schoenberg estaban estrechamente ligadas al contenido de la expresión y servían para hacer irrumpir su realidad. Las primeras obras atonales son documentos en el sentido de los documentos oníricos de los psicoanalistas. Kandinsky, en su ensayo comprendido en la primera publicación sobre Schoenberg, llamó a sus cuadros “desnudos de cerebros”. Los vestigios de aquella revolución de la expresión, son las manchas que se introducen contra la voluntad del autor, en la pintura y en la música, como mensajes del mi bemol, que perturban la superficie y, como rastros de sangre, de la fábula, no pueden borrarse en correcciones sucesivas. El dolor real las ha dejado en las obras de arte para indicar que ya no se reconoce la autonomía de éstas. Y es la heteronomía de esas manchas lo que provoca arrogante apariencia de la música. Y esta apariencia consiste en el hecho de que en toda la obra tradicional elementos dados y sedimentados en fórmulas se emplean como si fueran necesidad indispensable de un determinado caso particular; o bien en el hecho de que este último parece idéntico al lenguaje formal preestablecido. (p. 38)

Estos conocidos juicios de Adorno, nos permiten darnos cuenta sobre aquello que está en el centro del proyecto musical de Schoenberg y sus discípulos. Se trata de liberar la expresión musical de todo lo que anteriormente se ha considerado en música: es hacer música más allá de lo que se ha concebido como música. Pero como estamos anotando,

no sólo se busca construir, voluntariosamente, un nuevo lenguaje musical desde la expulsión violenta de pasiones y sensaciones. Por el contrario, es el desmontaje cuidadoso de los elementos formales que la tradición musical ha legado, hasta dejarla en su nivel más básico: en estructuras mínimas privadas de los componentes que le hacen llamar “música”. Sin embargo, desde nuestra perspectiva – un siglo después- vemos que tal deconstrucción del lenguaje sonoro fue una de las experiencias más relevantes de la historia de la música y del arte. (Ross: 2007)

## **2.5 La reformulación artística e intelectual**

Como se puede suponer, la actitud estética de la Segunda Escuela Vienesa, tiene otros elementos contextuales que nos pueden explicar su aparición y desarrollo. En el plano intelectual: la exposición masiva de las obras de Nietzsche, la generalización del vocabulario psicoanalítico, el reconocimiento de los autores fundamentales del socialismo en todas sus variantes, la publicación extensiva de estudios históricos, sociales y culturales a una escala desconocida en otros siglos. En el ámbito económico: la segunda fase de la revolución industrial, sustentada en el uso de la electricidad, en la explotación de combustibles fósiles y en el giro de una economía de necesidades a una economía de deseos. En plano político: los nacionalismos imperiales, su subsecuente crisis durante y después de la Gran Guerra; la revolución rusa, las esperanzas y resquemores que generó en gran parte del mundo. En el plano social: los conflictos derivados del desarrollo industrial asimétrico, el problema obrero y el conflicto de las nacionalidades. Y en el ámbito artístico: la aparición de las primeras experiencias de vanguardia y su distanciamiento de todas las tradiciones artísticas que la precedieron (Kandel: 2013)

Todos estos elementos que hemos mencionado y que son fácilmente reconocidos en la historia del último siglo de occidente, se encuentran de una manera u otra en las circunstancias que estuvieron alrededor de la música vienesa durante las dos primeras décadas del siglo XX. En aquellos años, el joven Karl Popper inició su formación académica y la música ocupó un lugar fundamental en la construcción de su proyecto intelectual.

### **CAPITULO III:**

## **EL LUGAR DE LA MÚSICA EN LA FILOSOFÍA DE KARL POPPER**

En el tercer capítulo de nuestra investigación, nos abocaremos a situar a la música dentro del marco general de la filosofía de Karl Popper, especialmente en su obra tardía dentro de lo que el autor denominó “*teoría de los tres mundos*”. Para este fin, dividiremos el presente título en dos apartados. En primer lugar, mostraremos a grandes rasgos dicha teoría (la de los tres mundos), y, posteriormente, el lugar que le corresponde a la música dentro de la teoría enunciada líneas arriba.

Consideramos de interés situar a la música dentro de la temática filosófica del pensador austriaco, en la medida que jugó un lugar importante en los planteamientos teóricos del autor. Así Popper (1974, 1994) narra en *Búsqueda sin Término*:

Fue mi interés por la música lo que me llevó a lo que entonces creía era un descubrimiento intelectual de importancia secundaria...Este descubrimiento tuvo gran influencia ulterior en mi modo de pensar en filosofía y últimamente me condujo incluso a mi distinción entre mundo 2 y mundo 3, que tan importante papel juega en la filosofía de mis años tardíos. (p. 80)

Como vemos, el mismo filósofo austriaco le confiere importancia a la música en el modo en que fue concibiendo su “*teoría de los tres mundos*”, planteamiento filosófico que fue tratado en *Conocimiento Objetivo* (1967), *El yo y su Cerebro* (1977), *El Universo Abierto. Un argumento a favor del indeterminismo* (1982) y manera póstuma en *El Cuerpo y la Mente* (1997).

### 3.1 La teoría de los tres mundos de Karl Popper

La “teoría de los tres mundos” se encuentra diseminada en varios de los textos de Popper y las ideas centrales se repiten sin mayor variación en libros nombrados en el capítulo anterior, *Conocimiento Objetivo* (1967), *El yo y su Cerebro* (1977), *El Universo Abierto. Un argumento a favor del indeterminismo* (1982) y manera póstuma en *El Cuerpo y la Mente* (1997).

En esta parte del estudio vamos a centrarnos en la exposición que el autor hace sobre el tema en *Conocimiento Objetivo*, en *El Universo Abierto* y en menor medida en *El Yo y Su Cerebro* (escrito en colaboración con el médico John Eccles).

La primera vez que se hizo pública la “teoría de los tres mundos” fue en la edición de *Conocimiento Objetivo* (2006). Refiriéndose al “mundo 3”, escribe Popper:

También debo confesar, no obstante, desde el principio, que soy realista: sugiero, en mi calidad de algo así como un realista ingenuo, que existen un mundo físico (mundo 1, un mundo de estados de conciencia (mundo 2) y que entre esos dos existe una interacción. Y estoy convencido de que existe un tercer mundo, en un sentido que explicaré más detalladamente. [...] Entre los habitantes de mi “mundo número 3” están, más especialmente, los sistemas teóricos; pero otros habitantes igualmente importantes de él son los problemas y situaciones problemáticas. Y argüiré que los más importantes habitantes de este mundo son los argumentos de crítica, y lo que puede llamarse –por analogía con un estado físico o con un estado



de conciencia –el estado de una discusión o estado de un argumento de crítica; y, por supuesto, el contenido de publicaciones periódicas, libros y bibliotecas. (p.62)

La idea de considerar el universo, dividido en partes de interacción funcional, no es un aporte de Popper. El mismo autor refiere que otros filósofos de la tradición como Platón, Hegel y más recientemente Bolzano y Frege, también postularon teorías demarcatorias del universo (Popper: 2006). Siendo la de Bolzano - comenta y asume Popper - la que más se acerca a la existencia de un “mundo 3” popperiano, como cuando el matemático checo (antes Austria Hungría) considera que existe un mundo de contenidos objetivo del pensamiento. En *El Porvenir está abierto* (1995), Popper cuenta:

El mundo tres no es un invento mío. El primer sitio donde encontré esta idea fue en las obras del filósofo austriaco Bolzano...Bolzano habla de “proposiciones en sí” y con ello no se refiere únicamente a las proposiciones que vemos escritas sobre el papel, esto es, en cuanto elementos del mundo uno, sino que con esa expresión se refiere al *contenido*, al contenido de la proposición que somos capaces de captar a través de una experiencia del mundo dos, a través de una experiencia psicológica. Es decir, que según Bolzano tenemos un mundo uno – los escritos-; y por fin un mundo tres, constituido por el contenido de nuestras lecturas; sobre todo por el contenido de las proposiciones (p. 104).

Este “mundo 3” también es postulado – comenta Popper- por el matemático alemán Frege en términos de “tercer reino”. La diferencia que existe entre el “tercer reino” de Frege y del mundo 3 de Bolzano, mundo de los contenidos del pensamiento, es que

Popper postulará aquel “tercer mundo” desde una perspectiva darwinista. Es decir, los seres humanos, al igual que las demás especies han desarrollado, evolutivamente, funciones fisiológicas que les permiten adaptarse a entornos cambiantes. Sin embargo, en la concepción popperiana, el lenguaje y las demás construcciones humanas: teorías, instituciones, tecnologías, etc., son partes del “mundo tres” y siguen patrones evolutivos pero desde el ámbito de la cultura (Popper: 1995).

Dadas estas consideraciones, la existencia de “mundo 1” (físico) y de un “mundo 2” (estados de la conciencia), ha sido una separación frecuente en la historia del pensamiento. Sin embargo, al postular la existencia de un tercer mundo, se trataba de cuestionar o llamar la atención sobre lo que Popper denominó “*filósofos de creencias*”, es decir, filósofos cuyo eje de problematización son las experiencias y creencias subjetivas (Descartes, los empiristas ingleses, Kant, e incluso Russell). Aquellos pensadores que se ubican dentro de los que se denomina “paradigma de la conciencia” (Habermas: 1988). La razón por la que Popper desea cuestionar a los “filósofos de las creencias” estriba en que los autores mencionados líneas arriba, reducen la problemática epistemológica al subjetivismo. Y esto se traduciría, según Popper, en un potencial determinismo científico. Pues, debido que el acto de conocer sólo depende del sujeto que cree tener una experiencia del mundo sensible, todo potencial realismo se desvanece. Es decir, se pierde toda posibilidad considerar al mundo como algo realmente existente, extraviando su consistencia objetiva. En tal determinismo, las condiciones subjetivas del conocimiento determinan al objeto de estudio, identificando realidad con conciencia (Popper: 2006).

Popper considerará que tal postura no es necesariamente falsa, sino incompleta. Pues lo que ocurre en el acto de conocer científico es que no sólo estamos accediendo al conocimiento de lo real desde la subjetividad, sino que esa subjetividad está conociendo las teorías que suponen ese acceso al conocimiento. La subjetividad está reconociendo una realidad implícita: que existe un mundo de teorías que nos permiten explicar tanto el mundo físico como el mundo de los estados mentales. Y, puesto que podemos conocer ese mundo de teorías, discutir con él, criticarlo, falsearlo, etc., ese mundo posee una realidad objetiva y puede elaborar un conocimiento objetivo de ese mundo. (Popper: 2006)

De este modo, Popper consideró haber fundamentado la existencia objetiva de un “mundo 3”. Sin embargo, se presentan otras consideraciones. Pues si el “mundo 3” es un mundo que puede ser sometido a crítica, ese mundo se encuentra particularmente abierto; abierto a la indeterminación, pues es un espacio donde el ser humano ejerce la crítica. Este mundo, el tercero, es el ámbito donde se puede evidenciar la libertad humana, ámbito que por la diversidad de experiencias de lo humano no puede tener una sola dirección. El asunto adquiere mayor complejidad, pues la libertad humana no se puede fundamentar en ella misma sin más, pues sería caer en un voluntarismo subjetivista, propio de los reduccionismos políticos. La libertad humana requiere de una *estructura* (no encontramos mejor término) más compleja. Y esa estructura está en el modo cómo consideramos al universo.

Para Popper el universo es una realidad abierta, abierta ella misma y abierta en los tres mundos que la conforman y ese el tema abordado en *El Universo Abierto* (1982). Por ello

existe una apertura causal entre los tres mundos. Poseen independencia pero interactúan interdependientemente. Popper (1982, 1994): “Necesitamos además como mínimo, la *apertura causal* de lo que voy a llamar “*mundo 1*” hacia el “*mundo 2*”, y la apertura causal del “*mundo 2*” hacia el “*mundo 3*”, y viceversa” (p. 136).

Considerando que es imposible definir algo en términos esencialistas – pues recordemos que esa una de sus críticas más reconocidas en *La Sociedad Abierta y Sus Enemigos* (Popper: 1945, 2010) - el filósofo austriaco opta por definir operativamente el modo cómo se entraman los tres mundos. Así, en *El Yo y su Cerebro* (1985) refiriéndose los problemas del lenguaje y de la mente-cuerpo, Popper escribe (1985):

La capacidad de aprender un lenguaje – la capacidad imperiosa de aprender un lenguaje- es, al parecer, parte de la dotación y configuración genética del hombre. En contraste, el aprendizaje real de un lenguaje en particular, aunque está influido por necesidades inconscientes innatas, no es un proceso regulado por genes, y por tanto no constituye un proceso natural, sino un proceso cultural, un proceso regulado por el mundo 3. Así pues, el aprendizaje del lenguaje es un proceso en el que ciertas disposiciones genéticamente condicionadas evolucionan por selección natural, y de algún modo se sobreponen e interactúan en el proceso consciente de exploración y aprendizaje, basado en la evolución cultural. Esto apoya la idea de interacción entre el mundo número 3 y mundo número 1: y, en vista de nuestros anteriores argumentos, apoya la existencia del mundo número. (p. 283)

En ese sentido, de un elemento del mundo 1, como el cerebro – realidad fisiológica, constituido por procesos materiales y bioquímicos -, es de donde emerge el mundo de los estados mentales (mundo 2). Y es en este mundo 2, desde donde se desarrolla, en el proceso de la cultura, el mundo 3. Es claro que existe una interdependencia entre los tres mundos y que ellos se encuentran abiertos entre sí. Sin embargo, aun cuando el mundo tres se encuentran en vinculación constante con los otros dos mundos, el autor considera que el mundo tres también posee una realidad autónoma. ¿De qué modo? Porque el “mundo tres” está conformado por objetos del pensamiento objetivo. Este pensamiento objetivo independiente es claramente dependiente de los procesos mentales subjetivos, pero adquieren independencia pues están sometidos a la observación cuestionadora de otras formas de pensar objetivos, presentan problemas propios y son tratados como realidades en sí. Por eso podemos decir de las teorías y demás construcciones de la cultura todo, cuanto se puede argumentar sobre ellas (Popper: 1995)

Los elementos que constituyen el “mundo 3” son los objetos del pensamiento humano. Y eso en términos más amplios, constituye todo aquello que llamamos cultura. Las teorías filosóficas y científicas, las instituciones políticas y sociales, las normas morales, las obras de arte, etc., son los componentes del “mundo 3”. Toda esta clase de cosas de “el universo del discurso” (Popper: 1995), pueden seguir pautas de desarrollo autónomas de los demás mundos. Así, según Popper: “Una obra como *Hamlet* y una sinfonía como la *Inacabada* de Schubert también pertenecen al mundo tres” (p. 137). Han sido causadas por autores cuya vida subjetiva era un hecho evidente y se hacen visibles por medio de realidades materiales (la acción dramatizada o por los sonidos), pero son también

realidades abiertas a la crítica, al juicio, al estudio y al disfrute. Adquieren, por lo tanto, una autonomía que le es propia en función de su objetividad.

### **3.2 La música en el mundo tres**

En el universo causal y abierto del tercer mundo, se ubican las artes y, especialmente, la música. Ambos productos de la cultura humana, han sido, desde su aparición, realidades objetivas en constante emergencia. En efecto, del mundo tres están surgiendo (o se están inventando) nuevos elementos, realidades que carecían de existencia hasta antes de su creación.

Aquello que permite el surgimiento de nuevos objetos en el mundo tres, es la acción humana. Los seres humanos producen cosas de diversa finalidad, a partir de los elementos materiales que obtienen del mundo 1, gracias a los procesos mentales del mundo 2 y también a partir de los productos del mundo 3, en virtud de la tradición de una determinada práctica cultural. De este modo, los frutos artísticos y musicales, son consecuencia de la interacción simultánea de los tres mundos. Pero como objetos terminados y puestos a disposición de otros seres humanos, sólo pertenecen al mundo 3. A ese respecto Popper (1997), en *El Cuerpo y la Mente*, se refiere a la pertenencia de la música dentro mundo de los productos de la mente humana en los siguientes términos:

Ocurre algo similar con una Sinfonía. La partitura de la sinfonía en sol menor de Mozart no es la sinfonía de Mozart, aunque representa la sinfonía de Mozart en forma codificada. Las diversas interpretaciones de la *sinfonía en sol menor* de Mozart tampoco son la sinfonía de Mozart: guardan con la sinfonía una relación de

reproducciones. Estas interpretaciones pertenecen simultáneamente tanto al mundo 1 como al mundo 3. Pero la sinfonía en sí pertenece al mundo 3: ese mundo 3 que comprende la arquitectura, el arte, la literatura, la música (p. 36 y 37).

Habiendo ubicado a la música dentro del mundo 3, cabría preguntarse, ¿qué características ofrece dicha pertenencia? Pues las mismas características que tienen todos los productos de la mente humana. En primer lugar, la música posee una realidad objetiva. Puede ser criticada, analizada, explicada y transformada. Y, en segundo lugar, la música (como integrante del mundo 3) se encuentra en constante interacción con los otros dos mundos. Pues requiere de un soporte acústico y material (mundo 1) y se procesa a modo de tiempo, intensidad, cromatismo y altura en la mente del compositor, de los intérpretes y de los oyentes (mundo 2). Es decir, posee una autonomía parcial respecto a los otros dos mundos, interactuando con ellos.

Sin embargo, estas características de pertenencia al mundo 3, no serían posibles de describir si no consideráramos a la música como consecuencia de la acción humana, acción humana que se despliega bajo condiciones muy precisas y que permite que emerjan cosas nuevas dentro del universo.

El modo cómo Popper abordó el tema de la acción humana, tuvo como punto de partida su cuestionamiento a la teoría determinista del universo y cómo ésta influye en la perspectiva que podemos tener sobre el ser humano y su práctica en el mundo. En ese sentido, Popper (1994) declaró acerca del “*determinismo*” lo siguiente: “si la naturaleza

fuese totalmente determinista, entonces lo sería el reino de las acciones humanas; de hecho no habría acciones, sino cuando mucho, la apariencia de las acciones” (p. 149). Si seguimos la línea argumental planteada por el autor, a pesar de que la acción humana se encuentra condicionada por circunstancias materiales o institucionales que puedan interferir en el curso de dicho quehacer, ésta, la acción humana, crea nuevas formas de comportamiento social e individual y también nuevos objetos. La evolución de la cultura y la diversidad de manifestaciones de la misma, prueban la imposibilidad de determinar el desarrollo de estas producciones a partir de un solo principio causal. Si en el universo todo estuviera determinado con antelación, los mundos físicos, mentales y culturales, estarían cerrados a cualquier posible mutación y cerrados a la aparición de nuevas realidades. Por lo tanto, las consecuencias de las acciones humanas no han podido ser decretadas con anterioridad. El mundo humano es abierto en gran medida porque la acción humana está abierta a un sinnúmero de posibilidades de ejecución.

La visión determinista que cuestiona Popper nos llevaría a pensar, de modo ingenuo, que en la partículas elementales del *big bang* (el mundo 1) estaban ya consignadas las grandes obras de la literatura universal (*La Odisea, La Comedia, El Quijote*, etc.), las grandes sinfonías de Brahms o de Mahler y las obras de Platón o de Kant. Pero el mundo 1 no es cerrado. Pues, a partir de la evolución del mismo, emergió, en primer lugar, el mundo 2 y, de éste, el mundo 3. Por lo tanto, no se puede suponer que sobre el principio material del universo, hayan tenido que aparecer (surgir) necesariamente los logros humanos que arriba hemos descritos. Pues, sería sido muy probable, si las condiciones de la evolución hubieran sido otras, que nunca haya aparecido el mundo tres. El surgimiento del mundo



tres ha sido indeterminado, pudo haber emergido o no haber emergido. Tampoco sabemos si el mundo tres ha tenido su aparición en otros mundos distintos al nuestro. Incluso es indeterminado que haya existido la música. Pues la existencia del mundo tres no es garantía de la existencia necesaria de la música. La música afloró en el universo, como consecuencia de la acción humana, aparición que estuvo sujeta a condiciones que hicieron posible su surgimiento. En conclusión, según Popper (1994): “la teoría de que la creación de obras de arte o música puede explicarse, en última instancia, en términos físicos o químicos, me parece absurda” (p. 149).

¿Cómo explicar –entonces- la aparición y el devenir de las artes o de la música? Ellas se explican a partir de la práctica de otras experiencias culturales. Así, las artes y la música surgieron como resultado del devenir cultural del mundo tres. El desarrollo de éstas, dependió de lo que se estuvo haciendo y se hace en esa región de la praxis humana. Pero ese espacio de creación, dependerá del modo cómo se ha adaptado y se adapta nuestra mente a entornos específicos. Hay en la mente humana, según Popper, una necesidad de buscar regularidades, patrones; regularidad que también ha evolucionado en otras especies, pero que en los seres humanos alcanza patrones distintivos (Popper: 2006). Sin embargo, aun cuando la causa pueda estar en patrones prefigurados genéticamente, la consecución, los efectos, se encuentran abiertos a un sinfín de probabilidades de acción futura.

Dadas estas consideraciones, la libertad del artista no es absoluta, ni puede serlo. Ya que primero, está sujeta a condiciones de orden material o físico. También a situaciones de carácter mental o sensorial. Finalmente, esta libertad de acción productora, está

delimitada por el escenario específico en la que se da la creación de las obras, lo que implica reglas, patrones, procedimientos de uso, gustos dominantes, etc. Pero, aun con esta delimitación evidente, la acción humana está creando incesantemente.

Ernst Gömbrich, en su conocido tratado *El Sentido del Orden* (1999), intenta ampliar el panorama tratando de construir una teoría del arte fundada en la evolución de la mente humana y su proyección a la cultura, tal como la plantea Popper. Una evolución limitada por los usos de la tradición. Así, el historiador del arte austriaco, hace evidente su deuda con el pensamiento de Karl Popper:

Mi creencia en un “*sentido del orden*” procede de la misma teoría de la percepción a la que recurrí en el análisis de la representación. En resumen, esta teoría rechaza el concepto de la percepción como acto pasivo, la teoría que Karl Popper ha apodado “la teoría del cangilón de la mente”, una concepción que destaca la constante actividad del organismo al buscar y explorar este el entorno. Los términos bajo los cuales acabo de formular esta teoría deberían indicar al lector que está basada en una visión evolutiva de la mente. Yo creo, con Karl Popper, que tal visión se ha vuelto insoslayable desde los tiempos del Darwin...esta visión se remonta doscientos años antes de Darwin, hasta las teorías empíricas de John Locke....No hay “ideas innatas”; el hombre no tiene más maestro que la experiencia. (p. 1)

En la visión popperiana que Gömbrich hace suya, la obra de arte y la música son productos del proceso de exploración activa a partir de las situaciones (el entorno) del cual participa

el creador. Los artistas exploran en una situación específica aquello de lo cual podrán inventar algo que no estaba en el mundo previamente. Y viendo todo en conjunto o su historia específica, podemos observar el desarrollo de tradiciones en cada experiencia artística. En ese sentido, Gömbrich 1999) se expresa:

Contemplando toda consecución final, podemos detectar las contribuciones de los individuos y comprender a la vez la grandeza y sus límites inevitables. La primera criatura (si es que hubo tal criatura) que cortó una ramita de un árbol y se fabricó con ella un silbato bien pudo ser un genio, pero por mucha grandeza que podamos adjudicarle, no hubiera podido convertir por sí sola este silbato en el complejo instrumental del órgano y escribir las fugas de Bach para órgano en el transcurso de una vida humana. (p. 209)

Este sentido de impredecibilidad de los procesos humanos (el paso del silbato al órgano) es posible porque el mundo de la creación artística, como parte del mundo tres, se encuentra abierto a lo posible indeterminado. Pero como los objetos y logros del mundo tres, se hallan vinculados a los otros dos mundos, y también a la tradición artística que es parte del mundo tres, existen pautas que posibilitan las nuevas cosas, las nuevas obras. Hay, por lo tanto, una “lógica de las situaciones” (2006) que encausan lo nuevo, que permite que de lo nuevo pueda surgir algo a partir de lo anterior.

En la artes, en la música, es obvia la existencia de una obra o composición anterior, que sirve de influencia a la nueva. Pero también existen reglas, cánones, que ofrecen un marco general para producción que se desarrolla posteriormente. Por ello, el artista no crea

desde la nada. Las obras que emergen son posibles porque existe una tradición que las antecede, tradición con la que dialoga y con la que eventualmente rompe; y porque la acción humana, en tanto creación de arte, se encuentra enmarcada dentro de un cuadro de probabilidades de acción. A ese respecto Popper (1994), al examinar el tema de libertad artística a partir de la experiencia de Beethoven, concluye:

Así, nuestra libertad, y especialmente nuestra libertad de crear, están claramente limitadas por las restricciones de los tres mundos. Si Beethoven, por alguna desgracia, hubiera sido sordo de nacimiento, difícilmente hubiera podido llegar a ser compositor. Como compositor, subordinó libremente su libertad a las restricciones estructurales del “mundo 3”. El “mundo 3” autónomo fue el mundo en el que hizo sus auténticos grandes descubrimientos, siendo libre de escoger su camino como un descubridor del Himalaya, pero restringido por el camino escogido hasta el momento y por las restricciones del mundo que iba descubriendo (p. 150).

Visto de este modo, la música, como parte integrante del “mundo 3”, posee una existencia objetiva y parcialmente autónoma dentro de la filosofía de Karl Popper. Los compositores manipulan el mundo sonoro (el mundo 1) con las reglas del mundo de las representaciones mentales (mundo 3). El lenguaje musical, las formulaciones musicales que modifican y modulan las frecuencias del fenómeno acústico, son tramadas desde la teoría musical. Y, al mismo tiempo, esta teoría de la música (o teorías de la música) es sometida a crítica por los mismos compositores e instrumentistas. El devenir de la música,

su existencia histórica, es posible porque la obra musical posee esa existencia abierta a la exanimación de sus presupuestos formales.

**CAPÍTULO IV:**

**IDEAS SOBRE LA MÚSICA EN LA AUTOBIOGRAFÍA INTELECTUAL DE**

**KARL POPPER**

En este último capítulo, nos abocaremos a desarrollar las ideas que sobre la música fueron expuestas por Karl Popper en su autobiografía intelectual *Búsqueda sin Término* (1994). En el primer apartado expondremos la tipología-particular-que el filósofo hizo sobre la música. Y, luego, en el segundo, mostraremos la crítica que el filósofo austriaco hizo a la noción de progreso en la música.

Aun cuando Popper nunca escribió de un modo orgánico sobre arte o música, tiene interés situar la razón por la cual el filósofo austriaco asumió a la música como parte fundamental de su formación intelectual. A ese respecto, en *Búsqueda sin Término*, escribe Popper (1994):

Las conexiones entre la música y mi desarrollo intelectual en sentido estricto residen en que de mi interés por la música surgieron al menos tres ideas que han influido para siempre en mí. Una de ellas estaba estrechamente conectada con mis ideas sobre el pensamiento dogmático y crítico, y con la relevancia de los dogmas y tradiciones. La otra consistía entre dos tipos de composición musical, distinción que yo entonces sentía ser inmensamente importante y, para lo cual adopté para mi propio uso los términos “objetivo” y “subjetivo”. La tercera idea fue la constatación de la pobreza intelectual y el poder destructivo de las ideas historicistas en música y en las artes en general (p. 73)

Estas consideraciones, “observaciones esencialmente autobiográficas” (1994 p. 81), nos permitirán acercarnos a uno de los elementos que contribuyeron a la formación

intelectual de Karl Popper y, al mismo tiempo, a un tipo de reflexión que puede enriquecer nuestra perspectiva sobre el arte, la música y sobre la evolución de la cultura.

Como nos hemos referido extensamente en el primer capítulo del presente estudio, la ciudad de Viena, ciudad de la que fue nativo Karl Popper, fue una urbe eminentemente musical, “la Atenas de la música”, como describía un observador anónimo de fines del siglo XIX (Gömbriich: 1999). No sólo para la familia Popper, sino, en cualquier familia de la burguesía ilustrada vienesa, la música constituía una parte importante de la vida cotidiana. Por ello, Popper inicia sus reflexiones sobre la música, partiendo de sus recuerdos familiares. Varios integrantes de su familia estaban relacionados con el mundo de la música desde hacía varias décadas. Sus abuelos maternos y las hermanas de su madre, fueron miembros activos de diversas sociedades de música a comienzos del siglo XX, núcleos de vida cultural que facilitaron el acceso del jovencísimo Popper a la experiencia musical (Popper: 1994).

A inicios de la década de 1920, Popper estuvo muy cerca de dedicarse a la música, pero al percatarse de sus limitaciones, dejó de lado la opción de hacerse músico y se definió por la vida intelectual, especialmente por la matemática, la psicología y, finalmente, por la filosofía (Popper: 1994), (Antiseri: 1999). Sin embargo, en este proceso de adaptación al mundo académico y vislumbrando cuál iba ser su derrotero intelectual, la música estuvo presente de manera constante. En este camino perfiló sus intereses y gustos musicales de modo categórico, sobre todo a partir del estudio de los logros formales de los compositores a lo largo de la historia. Popper siempre se consideró “conservador” en el plano de la música. Por ejemplo, en la lectura de su autobiografía, se evidencia su interés



y gusto por la música barroca y la música del clasicismo. Incluso llegó pensar que Franz Schubert (1797-1828) fue el último gran músico, aun cuando consideró que algunas obras de Johannes Brahms (1833-1897) y de Anton Bruckner (1824-1896), poseían – a su juicio – “algún tipo de valor” (Popper: 1994). Dejando de lado cualquier preferencia por la obra de Richard Wagner (1813-1883) – la que califico de “ridícula”- o de Richard Strauss (1864-1949) (Popper: 1994).

Fue en aquellos años, inicios de la década del veinte del siglo pasado, que Popper, bajo la influencia de la música de Mahler, empezó a interesarse por las composiciones que se venían desarrollando por los músicos de la Segunda Escuela de Viena, escuela liderada por Arnold Schoenberg. Como muchos jóvenes intelectuales de aquel tiempo, Popper también se sintió atraído por la experimentación formal de los compositores dodecafónicos y la alternativa estética que éstos representaban. En términos biográficos, Popper (1994) precisa:

Así me hice miembro de la Sociedad para Conciertos Privados presidida por Arnold Schoenberg. La Sociedad estaba dedicada a ejecutar composiciones de Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern y otros compositores “avanzados” como Ravel, Bartók y Stravinsky. Durante un cierto tiempo fui también discípulo de del alumno de Schoenberg, Erwin Stein, pero apenas si di clases con él: en lugar de ello le ayudé un poco en sus ensayos para las sesiones de la Sociedad. De modo que llegué a conocer íntimamente algo de la música de Schoenberg, especialmente la *Orquesta de Cámara* y *Pierrot Lunaire*. Fui también a los ensayos de Webern, en especial de su *Orchesterstucke*, y a los de Berg. Después de dos años hallé que

había logrado saber algo sobre un tipo de música que ahora me gustaba aún menos que cuando había comenzado. (p. 72-73)

Tal como leemos, la cercanía que llegó a experimentar el joven Popper con la música de la Segunda Escuela, fue fundamental para entender el proceso de desencanto que le produjo. Esta desilusión se encuentra muy emparentada con la que le produjo años antes el marxismo, después de la Primera Guerra Mundial y tras el caos social que trajo a Austria el término del Imperio Austro Húngaro. Y también tiene que ver con el proceso de afianzamiento de la opción intelectual y política de Popper (Antiseri: 1999).

No obstante, a pesar del perdido interés por la música atonal, Popper siguió pensando en dedicarse a la música seriamente. Llegó a ser admitido en el Departamento de Música Religiosa del Conservatorio de Música de Viena hacia 1922. Pero, al concluir el primer año de estudios, cayó en la cuenta que no tenía suficiente talento como para dedicarse a la música de modo profesional. El proceso vivido desde núcleo familiar, la cercanía con la tradición musical vienesa y la experiencia con los compositores del círculo de Schoenberg, se constituyeron en experiencias fundamentales que influyeron en la identidad intelectual de Karl Popper y, de algún modo, prefiguraron varios de los temas que el autor fue desarrollando a lo largo de ejercicio filosófico. En la afirmación enfática de Popper (1994): “Siempre he sido un conservador en el campo de la música” (p. 72), no sólo se evidencia una apreciación personal sobre gustos musicales. Es también una declaración de principios estéticos, contrarios a lo que fue la música en los siglos XIX y XX. Bien afirma el mismo Popper (1994): “Todo esto aumentó mi amor por la música “clásica”, y mi infinita admiración por los compositores de antaño” (p. 73). Por ello, las ideas que sobre la música

elaboró Popper, tienen como marco referencial mayor, la comparación entre tipos de música, con sus características propias y, el cuestionamiento a la música (y a la estética musical implícita) romántica y vanguardista.

#### **4.1 Música objetiva y Música Subjetiva: Hacia una crítica de la teoría expresionista del arte y de la música**

La inclusión de la música dentro del cuerpo general de las artes, es un hecho relativamente reciente en la historia especializada en temáticas artística y musical. Pues la música, como actividad creadora, está presente en la humanidad desde tiempos inmemorables y ha sido producida en los más diversos entornos culturales. Todo pueblo humano ha desarrollado algún tipo de música a lo largo de sus distintas historias. Sin embargo, la tradición cultural de occidente fue capaz de crear las condiciones propicias para que la música tuviera una evolución formal verificable en términos históricos; una historia, con procesos de formación, desarrollo y mutación de estilos, a partir de prácticas de composición y de creación incesante de instrumentos de ejecución. Estas condiciones adecuadas para tal evolución histórica se pueden comprender a partir de las características especiales de la música occidental. En la introducción a la *Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*, Max Weber, (1988) hace algunas precisiones sobre el carácter particular del devenir de la música occidental:

Aparentemente, el oído musical estuvo quizás más finamente desarrollado en otros pueblos que en el nuestro de la actualidad. En todo caso, no fue menos sensible. La polifonía estuvo muy extendida por toda la tierra. Es posible encontrar

la cooperación de varios instrumentos y la división en compases en otras partes. Todos nuestros intervalos tónicos racionales se conocieron y se calcularon también en otros lados. Pero una música racionalmente armónica — tanto el contrapunto como la armonía de acordes — la construcción del material sonoro sobre la base de los tres tritonos y la tercera armónica; nuestra cromática y nuestra armonización, entendidas desde el Renacimiento no en cuanto a distancias sino armónicamente y en forma racional; la orquesta actual con su correspondiente cuarteto de cuerdas como núcleo y su organización del conjunto de instrumentos de viento; el bajo básico; el pentagrama (que hace posible en absoluto tanto la composición y la ejercitación de las obras musicales modernas como su conservación a través del tiempo); las sonatas, sinfonías y óperas — a pesar de que siempre hubo música programática y matizados, alteración de tonos y cromáticas como medios de expresión en las más diversas músicas — y por último, como medios para todo lo anterior, nuestros instrumentos fundamentales: el órgano, el piano, el violín — *todo esto sólo ha existido en Occidente* (p. 2)

Los logros formales que enfatiza Weber, fueron posibles porque hubo situaciones culturales que lo permitieron. Y esta evolución incesante puede ser demostrada contrastando la música académica de occidente frente a otras experiencias musicales de otros pueblos y civilizaciones. Las causas de esta evolución y la complejidad de la música de occidente son varias. Pero se puede afirmar que una de las razones estriba en la conciencia histórica de las instituciones culturales y en la evolución de las mismas. En el caso del arte y de la música en particular, la construcción de una historia del arte (que

involucra a la música) fue fundamental para rastrear en el tiempo los logros formales de cada periodo y verificar los logros estilísticos de los mismos. Cuando se tiene una idea más o menos clara de los procesos artísticos, se puede acometer una transformación de los modos de enfrentar el acto creador. En la música, sobre todo desde el renacimiento, los compositores fueron conscientes de lo que podían hacer si hurgaban en el universo sonoro desde una perspectiva crítica; perspectiva que permite distanciarse en el tiempo y, al partir de ese distanciamiento, convertir en objeto de observación racional las construcciones formales y estilísticas. Por ello, tal perspectiva crítica, fue la que permitió a los músicos darse cuenta de aquello que se podía innovar de la tradición precedente. No es extraño advertir en la música que va desde la polifonía renacentista de Josquin des Prez (c. 1450-1521) hasta el dodecafonismo de Arnold Schoenberg y el serialismo integral de Pierre Boulez y la Escuela de Darmstadt, una evolución formal y de contenidos musicales, donde el sentido de innovación fue un elemento esencial en el devenir de la música occidental. Fue justamente ese sentido de innovación de la música de occidente lo que motivo a Karl Popper elaborar – para su uso personal- una tipología de la música, donde los términos “objetivo” y “subjetivo” tienen una característica singular.

Sin embargo, la demarcación entre “música objetiva” y “música subjetiva” no fue un recurso metodológico exclusivo del lenguaje popperiano. Ya el filósofo alemán Ernst Cassirer, había puntualizado algo similar cuando planteó (siguiendo a tradiciones filosóficas antecedentes) una tipología general de las artes entre “arte representativo” (arte objetivo) y “arte característico” (arte subjetivo), a partir de las relaciones entre arte y lenguaje. (Cassirer: 2000). De modo que Popper no fue el único que utilizó los términos

“objetivo” y “subjetivo” para designar a determinadas características de arte. No obstante, el uso que Popper le dio a ambos términos hay que ubicarlo dentro del devenir vital del filósofo austriaco. Popper comenta que la diferencia entre ambos tipos de música fue fundamental para la diferenciación entre el “mundo 2” y el “mundo 3”. Y esta distinción tuvo su origen en la forma cómo él interpretó el sentido formal y el contenido de la música de J. S. Bach y de Beethoven.

Tanto Bach (1685-1750) como Beethoven (1770-1827) son dos de los compositores más importantes de la historia. El primero, es ubicado dentro del periodo barroco de la música occidental. El segundo, al término del periodo clásico, casi colindando con el primer romanticismo. Aunque muchos consideran que Beethoven fue el primer compositor romántico, puede ser considerado, en todo caso, un puente entre dos periodos esenciales de la música académica: el clasicismo y el romanticismo. Popper cuenta que se sintió particularmente interesado con ambos músicos, pues asumía que sus personalidades se hacían presentes en su música. Sin embargo, en el estudio de la obra de estos compositores descubrió algo importante: la relación que ambos desarrollaban con su música eran completamente diferentes (Popper: 1994).

Para Popper (1994), la personalidad de Beethoven se hacía presente en sus composiciones de forma evidente: “Beethoven había hecho de la música un instrumento de autoexpresión. En su desesperación, éste pudo haber sido para él el único modo de continuar viviendo” (p. 81). Esto es de entenderse con facilidad, pues Beethoven, como es sabido, desarrolló una sordera creciente desde su juventud, que llegó a ser absoluta en su última década de vida. La pérdida de la audición fue expresamente detallada en su

*Testamento de Heiligenstadt*, carta conmovedora que les escribe a sus familiares sobre su creciente deterioro auditivo y la desesperación que esto le generaba (Scott: 1985).

En la célebre misiva que incluye Marion Scott (1985) en su estudio *Beethoven*, se puede leer la clara intención del compositor de poner fin a su vida en octubre de 1802:

Así me despido de vosotros, pues, triste, porque definitivamente debo abandonar la dulce esperanza de curarme –si no del todo, al menos en parte– que hasta aquí traía conmigo. Igual que las hojas de los árboles se marchitan y caen en otoño, también la esperanza se ha secado del todo. Me voy casi como vine. Hasta he perdido el valor que me animaba durante los hermosos días de verano. ¡Oh, Providencia!, ¿cuándo harás que luzca para mí un día de pura alegría? ¡Cuánto tiempo hace que no la he saboreado! ¿Cuándo, Dios mío, cuándo podré volver a sentirla en el templo de la naturaleza y entre los hombres? ¿Nunca jamás? ¡Oh, no! ¡Sería demasiado cruel! (p.59)

Estas afirmaciones de Beethoven evidencia el grado de consternación que llegó a experimentar ante su acelerada carencia auditiva que, sin duda, se constituye en el mayor peligro para un compositor. Sin embargo, el gran músico alemán, llegó recuperarse de esta condición anímica e inició un vigoroso proceso creativo en los años siguientes al *Testamento de Heiligenstadt*.

Reconociendo las circunstancias especiales de la vida de Beethoven, Popper consideró que esta situación particular del músico de Bonn se evidenciaba en su música, lo que no es un dato desconocido para cualquier aficionado a la música académica. Pero a partir de esta

circunstancia específica en la vida de Beethoven (la sordera), Popper infería el surgimiento de una estética musical: la música expresiva o “subjetiva”. Dado que Beethoven transformó a la música en vehículo de su propia expresión. Las pasiones, los sentimientos, los temores, las angustias y los ideales de Beethoven se evidencian en sus composiciones. (Popper: 1994). De ahí que en la relación del compositor prerromántico con su obra, se podía advertir una prolongación de sus propios estados ánimo, usando a la música como medio de expresión esas situaciones internas.

Por otro lado, en el estudio y en el análisis de la música de J. S. Bach, Popper advirtió que este compositor se había relacionado con su obra de un modo diferente al de Beethoven. A decir del filósofo austriaco, de una manera “objetiva”, procurando distanciarse de su propia composición y considerándola como algo externo, en lo posible, a su subjetividad (Popper: 1994). ¿Qué consecuencias trae considerar esta actitud de Bach con respecto a sus propias composiciones? Para Popper, en el ejercicio creador de Bach, se evidenciaba un aspecto que hace posible los logros formales de su música. Al distanciarse de su propia obra, ésta se convierte en objeto de un examen sistemático y cuestionador. El músico opera de modo racional y, por medio de procedimientos críticos, va perfeccionando formalmente a su propia composición. De ello se deduce una actitud con respecto a su propio qué hacer creativo. Así Popper (1994) afirma:

En una gran obra de arte, el artista no pretende imponer sus pequeñas ambiciones personales sobre la obra, sino que las usa para servir a su obra. En ese sentido, el artista puede desarrollarse, como persona, mediante la interacción con lo que él mismo hace. Por una suerte de retroalimentación, puede ir ganando en habilidades artesanales y las restantes facultades que hacen un artista. (p.84)

Siguiendo estos razonamientos, en la música de ambos compositores- según Popper- se evidencian dos maneras de concebir el arte en general y la música. En la primera, el arte es concebido como un objeto de trabajo externo, posibilitando su mejoría constante. En el



segundo, el arte es un medio para la expresión de los estados anímicos del artista, reduciéndose las posibilidades de distanciamiento crítico y comprimiéndose el deseo de perfeccionamiento de la obra. En ese sentido, Popper (1994) concluye que:

Lo que he dicho puede indicar cuál era la diferencia entre Bach y Beethoven que tanto me había impresionado: Bach se olvida de sí en su obra, es un sirviente de su obra. Sin duda, no deja de imprimir su personalidad en ella; esto es inevitable. Pero no era consciente a veces, como lo era Beethoven, de que estaba expresándose a sí mismo e incluso sus humores. Por esta razón veía a cada uno de ellos como representante de dos actitudes opuestas con respecto a la música. (p. 84)

Lamentablemente Popper (1994) excluye indagar en la distinción entre “arte secular” y “arte religioso”: “quisiera dejar bien en claro que la diferencia que tengo en mente no es la que hay entre arte religioso y arte secular” (p. 84). De haber investigado en esta distinción, se nos ofrecerían mayores alcances teóricos a la cuestión de los fines en el arte, que se derivan de su diferenciación entre música “objetiva” y “subjetiva”. Puesto que si el artista se encuentra motivado por una realidad trascendental, los logros de su propio qué hacer estarán dirigidos por ideales que lo impulsan a ofrecer lo mejor de su arte. Los ideales religiosos, la fe del artista, son un poderoso impulso para la consecución máxima de una obra o de una composición (Von Balthasar: 1987). Y esto es evidente en el caso de Bach, quien a lo largo de su vida siempre dio a conocer que la razón de su obra era la gloria de Dios. Al final de cada una de sus partituras, constantemente colocaba la frase “*Soli Deo Gloria*” (Koldener: 1996), queriendo enfatizar la finalidad particularmente religiosa de su música. Esta opción estética hay que saber ubicarla dentro de las

coordinadas culturales de Alemania antes de la generalización de la Ilustración y su proyecto secular. También, situarla en el contexto del cristianismo reformado alemán del cual Bach era ferviente devoto (Gago: 1995).

En cambio Beethoven, vivió en un ambiente social marcado por la difusión de las ideas básicas de la ilustración y, en general, dentro de un contexto de creciente secularización (Scott: 1985). Entre Bach y Beethoven, entre la fecha de fallecimiento del primero (1750) y el nacimiento del segundo (1770), sólo hay una veintena de años. Pero en los contextos sociales han surgido varias cuestiones que diferencian, en grado mayor, las situaciones de vida ambos. Beethoven fue parte de una generación europeos que asistió a la más importante revolución política de inicios de la modernidad: la Revolución Francesa (1789-1794). Además, de la proyección continental de la misma, en la perspectiva particular que hizo de este proceso Napoleón Bonaparte, ocasionando una serie de guerras motivadas por su aspiración política internacional. Una muestra de ello es la dedicatoria que hizo Beethoven en su *Tercera Sinfonía en mi bemol mayor op 55 "Heroica"*, estrenada en 1803: "Sinfonía heroica, compuesta para festejar el recuerdo de un gran hombre" (Carrascosa: 1995). Esta dedicatoria, que sustituyó a la original y que se encuentra en la primera página de la partitura de la mencionada sinfonía, fue planteada así, debido que Napoleón decidió coronarse emperador de los franceses, traicionando los ideales republicanos que supuestamente le incitaron en el inicio de su aventura política. Hay en esta desilusión un carácter claramente secular que no se debería soslayarse para entender las características estéticas de la música de Beethoven y los fines de la misma.

A pesar de las consideraciones históricas y contextuales, que se encuentran expresamente detalladas en la abundante bibliografía que se han escrito sobre Bach y Beethoven, Popper decide dejarlas de lado por un criterio epistemológico. El filósofo austriaco se ubicó dentro de la corriente teórica que se denominó “individualismo metodológico” (Popper: 1996). En efecto, el *“individualismo metodológico”* trata de explicar los procesos sociales a partir de las únicas realidades objetivamente existentes en el mundo social para esta perspectiva de estudio: los individuos. Descartando el uso de categorías conceptuales que indiquen alguna generalización teórico social y el carácter histórico de las mismas (Infantino: 2009). Por ello en el análisis que hace Popper de ambos músicos no hay mayores menciones a las situaciones culturales y sociales en las que se formaron las nociones estéticas de Bach y de Beethoven. Popper consideró que conceptos como “sociedad” o “cultura” eran categorías erróneas, propias del *“colectivismo metodológico”*. Darío Antiseri (1999), en su estudio sobre Popper titulado *“La Viena de Popper”*, enfatiza la crítica a las metodologías sociales que planteó el filósofo austriaco y la defensa del método individual:

El error en que han caído y siguen cayendo los colectivistas consiste en confundir una construcción teórica abstracta con realidades concretas. Para Popper la sociedad no existe...A la palabra sociedad no corresponde en los hechos nada distintos de los individuos que tienen determinadas ideas y que actúan en consonancia con las mismas. Real y verdaderamente existen los hombres...; lo que existen en realidad son los seres humanos: sólo éstos actúan y piensan. Y de esto

se sigue que las instituciones (y las tradiciones) deben ser analizadas en términos individualistas (p. 346 y 347).

De este modo, en la perspectiva de Popper - que hace suya Antiseri - sólo se pueden analizar las relaciones de los individuos en determinadas condiciones y las consecuencias no intencionadas de las acciones individuales. Son los individuos los que deciden y actúan y no las instituciones. Para Popper y para los demás representantes del *individualismo metodológico*, como Mises o Hayek, los individuos son anteriores a cualquier institución y conceptos como *sociedad*, *historia* o *cultura*, sólo tienen una validez secundaria o de utilización funcional, nunca de uso fundamental (Antiseri: 1999). Por ello, en la perspectiva popperiana, las obras de Bach y de Beethoven deben ser estudiadas desde sus decisiones de creación artística y las circunstancias específicas en las que se dieron sus composiciones.

Desde una perspectiva hermenéutica, esto podría ser una limitación metodológica al momento de comprender el horizonte de formación de la obra de ambos músicos e interpretar los ideales estéticos de los mismos. En ese sentido, Popper entendió que de utilizar conceptos como “secularización”, “religiosidad”, “contexto”, “sociedad”, “cultura”, etc., se vería obligado a concluir que la obra de ambos compositores es inconmensurable. Y, al ser incomparables los ejercicios creadores de Bach y de Beethoven, sería imposible establecer la superioridad artística de alguno de los dos músicos y los tipos de música que ambos encarnan.

La decisión de Popper de dejar de lado las explicaciones que supongan un estudio de los contextos de formación cultural, abona el camino para establecer que la música “objetiva”, cuyo ejemplo emblemático es la obra de J. S. Bach, es la que permite el desarrollo de una tradición musical que evoluciona de formas elementales a forma cada vez más complejas. La creciente complejidad de la música no se encuentra condicionada por contextos sociales y culturales, sino porque el artista decide vincularse con su obra de un modo crítico, casi a la manera como se desarrolla el vínculo entre el científico y su objeto de estudio, sin perder la afinidad afectiva con ella. Popper (1994), describe este proceder del siguiente modo:

El músico va a cultivarse, por así decirlo, en el taller de Bach. Aprende una disciplina, pero también se verá alentado a usar sus propias ideas musicales y entrenado para poder elaborarlas de manera clara y diestra. No hay duda de que sus ideas pueden ser desarrolladas. Mediante su trabajo, el músico puede, como el científico, aprender por ensayo y error. Y con el crecimiento de su obra, pueden también crecer su criterio y gustos musicales – y tal vez incluso su imaginación creadora. Pero este crecimiento dependerá de su esfuerzo, de su industria, de su dedicación al trabajo; de su sensibilidad para la obra de otros y de su autocrítica. Habrá un constante dar y tomar entre el artista y su obra, más bien que de un dar unilateral – una mera expresión de su personalidad en la obra (p. 86)

Asimismo, Popper trata de demostrar que las condiciones que permiten la evolución de la tradición musical, surgen en el terreno de la práctica de composición. En el vínculo concreto, individual, del músico con su composición en proceso de gestación. Donde el

músico posee una serie de procedimientos previamente aprendidos que son puestos a disposición de la obra y que en la relación tensional con la misma, esos medios canónicos pueden ser reformulados, e inventarse nuevas soluciones a los problemas de creación en los que se ve envuelto el artista con su obra.

De modo que para Popper el arte no puede ser definido en términos de expresión subjetiva o incluso como expresión sensible del espíritu de una época. Primero porque para Popper los problemas esenciales, del tipo “¿qué es?” carecen de sentido y son triviales. Pues no podemos incluir la inmensidad de acciones y procesos individuales en un sólo concepto o en una serie definiciones; debido que en la multiplicidad de hechos individuales hay siempre ejemplos que contradicen el enunciado de generalización. (Popper: 1994). Segundo, porque asumir una definición de arte identificándola como “expresión”, es una definición vacía. Así, Popper (1994), en *Búsqueda sin Término* afirmo:

Mi principal crítica de esta teoría es simple: la *teoría expresionista del arte es vacía*. Porque todo lo que un hombre o un animal puede hacer es (entre otras cosas) expresión de un estado interno, de emociones, y de una personalidad. Esto es trivialmente verdadero para todo tipo de lenguaje humano y animal. Es válido para el modo en que un hombre o un león andan, para el modo en que un hombre tose o se suena, para el modo en que un hombre o un león pueden mirarte, o ignorarte. Es aplicable a la manera en que un pájaro construye su nido, la araña fabrica su tela, y un hombre edifica su casa. Dicho en otras palabras, no se trata de una característica del arte. Por la misma razón, las teorías expresionistas o emotivas del lenguaje son triviales, no informativas e inútiles. (p. 83)

Este cuestionamiento directo a la teoría que identifica al arte con la autoexpresión, pone énfasis en las conclusiones lógicas que se derivarían al asumir tal definición del arte. Si el arte es sólo expresión, entonces todo -potencialmente- puede ser considerado arte. Y esto es insostenible bajo cualquier punto de vista. Por lo tanto, más allá de definir al arte de un modo u otro, Popper opta por describir una serie de características que se observan tras la descripción de la labor del compositor o del artista: imaginación creadora, gusto y devoción a su propia obra (Popper: 1994). Lejos delimitar al arte o la música, lo que en términos popperianos no es posible, si se puede advertir -siguiendo a Popper- la finalidad y objetivos en la práctica del artista. Y esta meta, partiendo del ejemplo de Bach, es la misma música, es la obra de arte en sí misma. El artista o el músico, cuando considera que la finalidad es su propia obra, buscará en ella la perfección. Pues pondrá a disposición de la composición todo su saber para hacer de ésta un productor notable, reduciendo en lo posible todo aquello que interfiera con la integridad de la misma (Popper: 1994). Esta actitud es la que prevalece en los grandes artistas y compositores, incluido Beethoven. Cuando, efectivamente, llegan a realizar logros capitales en sus prácticas creadoras una vez que se encuentran inmersos en el proceso de construcción crítica de su propia composición musical.

Una vez que Popper considera haber cuestionado la definición del arte como autoexpresión y haber mostrado una serie de ideas argumentadas a favor de una visión del arte que incorpora a la dimensión crítica en su edificación, partiendo de la distinción entre música “objetiva” y música “subjetiva”, el autor se centrará en las consecuencias estéticas de considerar a la música como expresión de una época.

## 4.2 Crítica a la noción de progreso en la música

La música académica de occidente manifestó una serie de características similares a las otras artes en la primera mitad del siglo pasado. Es dichas manifestaciones, se puso en evidencia la relación que los artistas y compositores del mencionado tiempo, establecieron con la tradición artística y musical precedente. Tal relación estuvo marcada por el distanciamiento paulatino, en un primer lugar y, luego, por la ruptura drástica con las prácticas artísticas anteriores. La velocidad con la que se llevó a cabo el distanciamiento y el quiebre final, caracterizó a la vertiginosa transición y al devenir del arte del siglo XX. Pues los artistas de las primeras décadas de la centuria anterior, asumieron como un imperativo estético librarse de todas las huellas posibles del pasado; experiencia radical de rompimiento con lo anterior que posee el bélico título de “arte de vanguardia”.

Las causas de esta movilidad estética radical, han sido expresamente tratadas por la historiografía social y económica del arte y por la estética sociológica del arte, explicando este devenir vertiginoso a partir de la relación entre los procesos históricos (los contextos culturales, sociales, económicos que los constituyen) y la manifestación estética y artística causada por dichos procesos. Bajo estas premisas metodológicas, el “arte de vanguardias” fue considerado un producto cultural ocasionado por las complejas relaciones políticas, económicas y culturales de la sociedad capitalista industrial (en sus diversas fases) y las manifestaciones ideológicas que en ella se forman (Adorno: 1985) y (Hauser: 2002). Gran parte de la bibliografía especializada en temática artística se ha sustentado en este enfoque metodológico que privilegia el estudio social del arte, bajo la relación arte y



sociedad. Los resultados de dicho programa de investigación se han generalizado, convirtiéndose en un modelo de explicación y en un marco de interpretación aceptado por la mayoría de especialistas. Nuestro objetivo no es cuestionar la viabilidad de este proceder metodológico ni mucho menos poner en tela de juicio la consistencia de sus logros. Se trata más bien de ubicar en el debate intelectual la crítica que desarrolló Karl Popper a la perspectiva teórica que considera que el arte es expresión de una época y que el arte debe estar relacionado al contexto social y de una época.

Como hemos visto con anterioridad, Popper estuvo comprometido con la vida musical vienesa de las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, su vínculo no se limitó a una cercanía inmediata, producida por la situación cultural de la capital austriaca. También vimos que llegó a establecer un lazo cercano con algunos miembros de la Segunda Escuela Vienes, tratando - incluso - de iniciarse en la composición dentro de los lineamientos de la música atonal y dodecafónica. Es ese sentido, es necesario volver a citar un pasaje en el que Popper (1994) nos narra un episodio biográfico que posee importancia para comprender el proceso de formación de sus conceptos sobre la música y que están ligadas a su crítica a la noción de progreso en la música:

No obstante, bajo la influencia de algunas obras de Mahler y de hecho que Mahler había defendido a Schoenberg, pensé que debía hacer un esfuerzo real para conseguir conocer la música contemporánea y disfrutar de ella. Así, me hice miembro de la Sociedad para Conciertos Privados presidida por Arnold Schoenberg. La sociedad estaba dedicada a ejecutar composiciones de Schoenberg, Alban Berg, Anton von Webern y otros compositores avanzados,

como Ravel, Bartók y Stravinsky. Durante un tiempo fui alumno del discípulo de Schoenberg Erwin Stein, pero apenas si di clases con él: en lugar de ello le ayudé un poco en sus ensayos para las sesiones de la Sociedad. De este modo llegué a conocer íntimamente algo de la música de Schoenberg...*Después de dos años hallé que había logrado saber sobre un tipo de música que ahora me gustaba aun menos que cuando había comenzado* (p. 72 y 73)

Como hemos leído, Popper se halló familiarizado con las vanguardias musicales de su país, pudiendo, en un periodo de tiempo relativamente largo- dos años-, reconocer las características estéticas de la Segunda Escuela Vienesa y, a partir de ellas, hacerse un juicio cuestionador sobre el derrotero de la música de vanguardias.

Las ideas que Popper vertió sobre este proceso de la música occidental, se dirigen a enfatizar el carácter - a su modo de ver -*“decadente”* de la música contemporánea (Popper: 1976, 1994), cotejándola con la obra de los compositores de la tradición barroca y clásica que se ubican en la tipología *“música objetiva”* que hemos mostrado líneas arriba. La contundente sentencia: “Siempre fui conservador en el campo de la música. Pienso que Schubert fue el último de los compositores realmente grandes” (p. 72). Y, tras el distanciamiento con el Círculo de Schoenberg: “todo esto aumentó mi amor por la *música clásica* y mi infinita admiración por los grandes compositores de antaño” (p. 73), se evidencian como una declaración de principios contra la música moderna. De modo que nuestro autor, no asumió al discurso estético de las vanguardias musicales, como algo digno de ser seguido y, más bien como algo que tenía que ser puesto en tela de juicio.

Una vez que Popper tomó partido por un tipo de música (la “música objetiva”) y declaró su admiración y gusto por las composiciones de la tradición clásica (barroco y clasicismo), empezó a ubicar críticamente las causas de la “decadencia” de la música. A su entender, los compositores de la tradición romántica - la que siguió al clasicismo- tomaron como modelo a seguir el ejemplo de Beethoven, es decir, el modo expresionista de hacer música (Popper:1994). Así Popper (1994) consideró que “esta decadencia fue producida, en amplia medida, por las teorías expresionistas de la música” (p. 91). Para entender con mayor precisión estas observaciones del autor, hay recurrir a una explicación de orden histórico musical.

En la medida que el legado de Beethoven se fue haciendo más conocido entre los compositores y el público, apareció una constelación de músicos que asumieron la música beethoveniana del periodo intermedio y tardío, como modelo de composición a seguir. En estos periodos de su obra, Beethoven fue liberándose paulatinamente de los cánones tradicionales, tratando de enfatizar el elemento personal y subjetivo en sus composiciones. Los contrastes sonoros, los cambios abruptos de intensidad, el avivamiento de los tiempos y la ralentización de los mismos, se fueron acentuando en la medida que se acercaba a su muerte. Por ejemplo, los cuartetos para cuerda n. 13 al n. 16 (op 130 al op 135), son una muestra del radical distanciamiento con las obras de su primer periodo. Sin embargo, desde la tercera sinfonía en mi bemol mayor “*Heroica*” op 55, la quinta sinfonía en do menor op 67, el cuarto concierto para piano en sol mayor op 58, la sonata para piano “*Apasionata*” en fa menor op 57 y la sonata “*Waldstein*” en do mayor op. 53, obras de la primera década del siglo XIX, se demuestra, de manera germinal, una

experiencia de innovación sonora que no ha tenido parangón en la historia de la música (Fubini: 1990).

La inmensa mayoría de compositores del siglo XIX, cuya lista sería extremadamente extensa de nombrar, asumieron que Beethoven había logrado abrir una ruta desconocida en las posibilidades sonoras hasta ese momento existentes, haciendo posible que los sentimientos, las pasiones, las ideas de diverso origen (poéticas, políticas, filosóficas, religiosas, etc.), se puedan expresar abiertamente en el lenguaje musical. Aun cuando Beethoven suele ser ubicado en el límite de la tradición clásica, su legado fue recogido y expandido por los músicos de la extensa y vasta tradición romántica, la que se inicia con Berlioz, Mendelssohn, Liszt, Chopin, Schumann, Wagner; sigue con Franck, Fauré, Brahms, Dvorák y termina con Mahler, Rachmaninov, Strauss, entre otros, a inicios del siglo XX (Grout, Palisca: 1992).

Por ello, la influencia que ejerció Beethoven sobre los compositores que le sucedieron, es lo que llevó a afirmar a Popper (1994) que “no podría haber un peligro mayor para la música que el intento de tomar las formas de Beethoven como ideal, o patrón, o modelo” (p. 81). Pues en el deseo de convertir a la música en un vehículo de expresión de sus estados mentales (más allá de los contenidos de los mismos), se habían reducido u ocultado los elementos racionales y críticos al momento de componer música. Al relajarse los criterios formales en la creación musical, los compositores trataron de autoafirmarse más como sujetos individuales que como constructores de música. Convertir a la música en un medio exclusivo de expresión, conllevó al desmantelamiento de la tradición clásica, rompiéndose los muros que contenían el ámbito emocional. En un sentido similar a

Popper, Emil Cioran (1990) afirmó que “Beethoven vició la música: introdujo en ella los cambios de humor, dejó que penetrara en ella la cólera” (p. 96). Y, refiriéndose a uno de los compositores románticos más relevantes como Chopin, el pensador rumano sentenció que “Chopin elevó el piano al rango de la tisis” (p.97). Queriendo afirmar los caracteres abiertamente personales en el ejercicio creativo de ambos compositores.

Un juicio ponderado sobre la naturaleza de la música romántica, fue el que elaboró el pensador español Eugenio Trías (2002) en su libro *Drama e Identidad*, sintetizando en gran medida los elementos estéticos de este periodo de la historia de la música:

Para la música romántica el aspecto melódico prevalece sobre el armónico, el “contenido” sobre la “forma”, la inspiración temática sobre el tratamiento formal...El romanticismo exageró la importancia de la invención melódica e hizo cristalizar el mito del “genio creador” y de la “inspiración”. Hoy en día nos cuesta todavía sacudirnos de las consecuencias de estas concepciones liberadoras en un principio, para llegar a ser, con su erosión lenta y progresiva, verdaderos grilletes del pensamiento musical. Pero una vez que nos sacamos esos grilletes y cerramos las heridas causadas por ellos, una vez que logramos debidamente de los efectos que todavía nos produce la tradición romántica, su influencia no siempre fecundante, entonces puede comparecer ante nosotros otra imagen del romanticismo: la de un movimiento que exploró con rigor todas las posibilidades de la vicisitud sentimental (p. 51)

La apelación a los sentimientos como origen y fin de la práctica de la composición, es la que abona el camino a explorar el ámbito de los contenidos melódicos en detrimento de las formas armónicas propias de la música del barroco y del clasicismo. De ahí que en la música romántica fluyan, sin mayor tratamiento formal, sentimientos y pasiones a raudales. Este sería el rasgo fundamental de la estética musical romántica y también la condición de posibilidad de sus propias limitaciones.

En la medida que la estética romántica se fue afianzando a lo largo del siglo XIX, con el subjetivismo militante que la caracterizó, el discurso artístico acusó recibo de la noción de progreso que se generalizó desde el ámbito del pensamiento. La influencia de la estética hegeliana y su perspectiva evolucionista de las artes, donde las diversas manifestaciones artísticas se van transformando desde formas concretas y materiales a expresiones inmatriciales y abstractas, tiene como derrotero terminal el fin del arte como experiencia humana (Hegel: 1997). Ernst Gömbrich (1993), en su libro de ensayos *Tributos*, refiriéndose a la teoría estética de Hegel afirma:

Para Hegel la pintura no representa más que un estadio que ha de superarse antes de la llegada de la música, forma de arte casi por completo inmaterial, y su vez la música debe ceder su paso a la poesía, que trabaja con significados puros. Sin embargo, el nuevo valor de todo arte es relativo, pues “el arte está lejos...de ser la más elevada forma de expresión del espíritu”; lo disuelve la reflexión y lo reemplaza el pensamiento puro, la filosofía, cuyo resultado es que el arte pertenece al pasado. (p. 57)

En ese sentido, la historia del arte fue, esencialmente, una historia de la presencia de un conjunto de ideas dominantes que sirvieron de marco general para la materialización de expresiones artísticas. Cada fase de este devenir artístico sería, a la larga, una historia de las ideas. Por ello, en los distintos periodos de la historia del arte, podríamos advertir las características del pensamiento de una época (Gömbriich: 1993). Y, siendo el periodo romántico la última fase del devenir artístico, las expresiones de este periodo estarían marcadas por una creciente superación de las formas concretas hasta convertirse en *idea* filosófica (Gömbriich: 1993). Las consecuencias de esta lectura de la estética hegeliana, fueron de dos tipos. La primera, considerar que en la historia del arte se pueden advertir las características de una época (el arte como expresión sensible de una periodo histórico) y, la segunda, que el artista está llamado a expresar a su época.

Pero la noción de progreso en la artes no fue potestad exclusiva del hegelianismo estético. También en el ámbito general del pensamiento del siglo XIX, el positivismo planteó - bajo sus propios términos metodológicos – una perspectiva evolutiva de la historia humana, donde cada periodo de la misma era superado por una fase posterior (Comte: 1989). La visión positivista y el programa científicista que lo constituye, se convirtió en un ejemplo de la generalización de las ideas progresistas en el ámbito del pensamiento que, tarde o temprano, lograron establecerse en el imaginario intelectual de occidente a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Por ello no es extraño suponer que gran parte de la crítica del arte decimonónica y de principios del siglo pasado, se encuentren muy influenciadas por la idea de progreso en las artes.

Según Karl Popper, la consecuencia más importante del progresismo en las artes y en la música, es que la obra de arte empezó a ser apreciada por razones que están más allá del terreno del arte. Sobre todo a partir de modernísimo criterio de la novedad. Bajo esta perspectiva estética, la obra de un artista o de un compositor podrá ser evaluada en la medida que manifieste a su época o se adelante a la misma. De este modo, para Popper (1994) “la teoría de que el arte es la expresión del genio adelantado a su tiempo puede ser refutada por incontables ejemplos de genios sinceramente apreciados por muchos mecenas del arte contemporáneos a ellos” (p. 94), como Bach, Telemann, Haydn, Mozart, Beethoven, entre otros.

Para efectos metodológicos, Popper distingue dos formas de abordar la idea de progreso en la artes y en la música. La primera, identifica al progreso en la música con la invención de nuevas posibilidades de composición. La segunda, empareja la noción de progreso con un discurso estético e ideológico. Esta segunda forma de abordar el término progreso, al adquirir una característica ideológica, se asocia al término “progresismo”.

Cuando Popper abunda en caracterizar la noción de progreso con invención, pone énfasis en la situación concreta en la que el compositor está inmerso en su acción creadora. Por un lado, se enfrenta a problemas que provienen de la invención tecnológica de nuevos instrumentos y, por el otro, ante dificultades que él mismo se plantea en la medida que busca recrear algún efecto sonoro mientras establece una relación tensional con la tradición formal heredada. Los compositores, al concebir música, la hacen teniendo a la mano el bagaje de conocimientos musicales que la tradición ha ido elaborando y acumulando a lo largo del tiempo. Todos estos saberes han sido producto de una intensa



interacción entre la forma de hacer música, los instrumentos y los problemas de composición en los que se ve envuelto el compositor. Cuando ha sido necesario, el músico ha optado por seguir los patrones de hacer música concebidos con anterioridad a él y, cuando han aparecido nuevos problemas surgidos en la práctica creadora, ha decidido inventar nuevas formas de composición. Así, la invención de la polifonía, del aria, del recitativo, del contrapunto, de la forma de la sonata, etc., y otras formas, son producto de la interacción entre el músico y la tradición (Popper: 1994). De este modo, el progreso en la música, se da dentro de una lógica evolución de formas más rudimentarias a formas más complejas; complejidad creciente nacida del ejercicio de composición, pero que no descarta lo realizado con anterioridad, estableciéndose una relación de constante retroalimentación entre lo actual y el pasado de las prácticas artísticas.

La segunda manera de abordar el término “progreso” tiene, según Popper, un carácter marcadamente “ideológico”. Pues no se trata de un progreso proveniente de los problemas musicales en los que se ve envuelto el compositor, sino del deseo expreso de innovar el lenguaje musical por sí mismo, obedeciendo a consideraciones que están más allá de la música. En esta perspectiva, el compositor opta por distanciarse radicalmente de la tradición, proponiendo una nueva forma declaradamente diferente de componer, debido a que la situación contextual, aparentemente, se lo exige. En el plano musical, la noción de progresismo en la música tiene su origen en la estética que propugnó Richard Wagner (1813-1883). Refiriéndose a este punto, Popper, en *Búsqueda Sin Termino* (1994), hizo las siguientes afirmaciones sobre el compositor romántico alemán:

Fue Wagner quien introdujo en música una idea de progreso a la que llamé *historicista*...y fomentó también la casi histórica y acríticamente idea de genio incomprendido: el genio que no sólo expresa el espíritu del tiempo, sino que de hecho está *delante del tiempo*; un líder que normalmente es mal entendido por sus contemporáneos, salvo por unos pocos expertos *avanzados*. (p. 93)

Estos juicios vertidos por Popper sobre Wagner, requieren ser situados dentro de la obra teórica del creador del *Anillo de los Nibelungos*. Richard Wagner, a diferencia de muchos de los compositores románticos, fue un músico particularmente cultivado en disciplinas ajenas a la música. Su filosofía del arte está conformada por varios volúmenes, entre los que destacan *Arte y Revolución*, *La Obra de Arte del Porvenir*, *Opera y Drama*, entre otros textos. Siguiendo a las especulaciones acerca del progreso, propias del siglo XIX, Wagner construyó una teoría del arte a partir de una visión integral de la historia. En el estudio introductorio a *Opera y Drama* (2013) de Richard Wagner, Miguel Ángel Gonzales Barrios hace una revisión amplia a varios de postulados estéticos del compositor alemán y que nos permiten conocer la noción de progreso artístico a la que se refiriera Wagner:

*La obra de arte del porvenir*, dedicado a Ludwig Feuerbach, es un largo ensayo... En su primer capítulo *El ser Humano y el Arte en General*, Wagner incide en su noción de dialéctica del devenir histórico y los tres estadios definidos en el ensayo anterior: helenismo, sociedad moderna, sociedad del futuro (estado ideal, corrupción, retorno a un ideal perfeccionado). El sistema *natural* ha sido reemplazado un sistema *cultural* en la que el hombre no participa de la naturaleza, sino que vive como un ser alienado, con las necesidades naturales sustituidas por

el lujo. La moderna sociedad industrial “mata al hombre para convertirlo en máquina”. La gran revolución de la Humanidad es superar este sistema social y cultural, terminar con este alejamiento de la naturaleza y la “liberación del pensamiento en la sensualidad”. En el sistema imperante (sistema social y cultural), dominado por el “lujo”, lo propio son la moda y la afectación, no el verdadero arte. El artista ha sido pervertido, convertido en una máquina humana y, la división de las artes se corresponde con el particularismo y egoísmo de la sociedad...El nuevo orden social debe superar el antagonismo entre *arte* y *vida*, y generar la obra de arte del porvenir, que no es otra que el *arte total*. (p. 11)

El “arte total” postulado por Wagner es la reunión final de todas las expresiones artísticas que se han ido diseminando a lo largo de los tiempos. El compositor germano consideró que en la futura reconciliación, el arte debería volver a ser lo fue en la antigua Grecia, es decir, un arte que sea capaz de reunir la música, la poesía, la danza, la pintura, la escultura, la arquitectura, el teatro, en una sola gran representación escénica (Wagner: 2013). Para Wagner, la sociedad industrial que él vivió y padeció, ha recreado las condiciones estéticas para esa gran reunificación. Pero esta totalidad artística va ser efecto de la voluntad ex profesa de volver a dirigir el arte hacia la historia que se está viviendo y hacia la comunidad específica de la que surge el arte. Esa sería la obra del futuro, la obra del arte reconciliada con la naturaleza y con la comunidad de la que es partícipe comunitariamente. (Wagner: 2013). Con estas precisiones, Wagner se encuentra estéticamente lejos del cosmopolitismo neoclásico y del esteticismo formal con el que se suele identificar a las manifestaciones neoclásicas (Whitall: 2001).

El deseo de Wagner de reunir las artes en sólo gran espectáculo, fue uno de los mayores esfuerzos artísticos institucionales de la historia de la música. Pues el gran compositor alemán, hizo todo cuanto pudo para plasmar esta aventura artística en Bayreuth, ciudad donde se construyó el célebre teatro de Wahnfried en la década de setenta del siglo XIX, recinto musical construido por Wagner y sus admiradores para poner en escena sus célebres óperas. Desde ese entonces, Bayreuth se ha convertido en el centro mundial de la música wagneriana y lugar donde se recuerda el sueño desmesurado que animó la vida de Wagner.

Las consecuencias del legado estético de Wagner fueron, a juicio de Popper, enormemente perniciosas para la historia de la música. Pues Wagner fue el primer compositor que consideró como un imperativo estético situarse a la vanguardia de la experiencia artística. Y, en ese mismo sentido, que era un deber artístico establecer un vínculo recíproco entre el arte y la situación histórica y cultural de una sociedad (Popper: 1994). Ambas ideas, según Popper, incentivaron a los compositores a orientar sus esfuerzos creativos a la consecución de la *música del futuro* bajo sus propios términos. Además, a tratar de expresar la situación epocal en sus composiciones.

Una vez que la generación siguiente de músicos acusó recibo de la herencia wagneriana, buscaron superar este legado musical bajo el mismo principio que inspiró al progresismo wagneriano. Según Popper (1994), este proceso puede resumir las consecuencias de considerar al arte y a la música como experiencias que deben situarse en límite entre lo actual y lo que se halla adelante:

Schoenberg comenzó como wagneriano, al igual que muchos de sus contemporáneos. Después de algún tiempo, su problema, y el de muchos miembros de su círculo, se convirtió, como uno de ellos dijo en una conferencia, en el siguiente: “¿cómo podemos desembarazarnos de Wagner?”, o también, “¿cómo podemos eliminar los vestigios que Wagner ha dejado en nosotros?”. Y aún más tarde el problema derivó a estos términos: “¿cómo podemos permanecer más allá de todo el mundo y sin embargo tener que desembarazarnos constantemente de nosotros mismos”? (p. 95)

Como leemos, Popper intenta situar con estos interrogantes las secuelas que supone apoderarse de una estética que abandona toda relación con su propia herencia y que busca distanciarse constantemente de lo que anteriormente se ha concebido.

Este el problema en el que se vio finalmente envuelta las vanguardias artísticas. En el deseo de revolucionar el arte hasta límites insospechados, se fue perdiendo toda vinculación con la misma práctica artística y su herencia tradicional. Para Popper (1994), la radicalidad de las vanguardias musicales (o artísticas) evidencia una ambición que no tenía que ver con el mismo arte, puesto que “escribir una obra que esté más allá de su tiempo y que preferiblemente no sea entendida demasiado pronto – que choque a tantas personas como sea posible- , no tiene nada que ver con el arte” (p. 95).

En ese mismo sentido, pero desde otra perspectiva metodológica, Theodore Adorno (1983), al inicio de su *Teoría Estética*, consideró que el resultado terminal de las

experiencias de vanguardia era la *pérdida de evidencia del arte*; haber eliminado, a partir de la búsqueda radical de la libertad creadora, todos los significados posibles del arte:

El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o aproblemática. La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución. Los movimientos artísticos de 1910 se adentraron audazmente por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero este mar no les proporcionó la prometida felicidad a su aventura. El proceso desencadenado entonces acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzara (p. 9).

Sin embargo, a pesar de las similitudes de los juicios de Popper y Adorno, el pensador de Frankfurt opta por una explicación social y cultural a la crisis de los fundamentos en el arte del siglo XX. Pues para Adorno, la afirmación de la autonomía y libertad del artista se encontraba en una creciente colisión con una totalidad cada vez menos libre y una sociedad menos humana (Adorno: 1983). Es decir, en la medida que la sociedad se fue convirtiendo en una estructura regida por criterios administrativos de gestión eficaz en todos sus ámbitos, los artistas se vieron obligados a reformular constantemente, tanto la forma como la función del arte. Reducidos los espacios de lo representable y de lo expresable, se vieron obligados a reformular vertiginosamente el sentido del arte.

Por una orientación metodológica muy precisa, Popper no estableció una relación entre el desarrollo del arte de vanguardias y el contexto social e histórico que le sirvió de marco general, tal como lo hizo Adorno. Más bien optó, como hemos visto, por detallar esta evolución a partir de los agentes individuales, sopesando la responsabilidad de los mismos en la medida que se vieron imbuidos en la ideología del progresismo. Para Popper (1994), los artistas y compositores de vanguardia cometieron un conjunto errores que provinieron de “su incapacidad para amar la gran música, a los grandes maestros y sus maravillosas obras, las más grandes tal vez que el hombre haya producido” (p. 96). Y, por el contrario, se alejaron de la tradición musical, abrazando una ideología artística (el progresismo) que llevó a la música a su decadencia; decadencia que se manifestó en la pobreza formal de las composiciones de este periodo. Popper (1994), cuando se refiere a las *Obras Orquestales* de Anton Webern (1883-1945), afirma que: “nadie podría dudar de la pureza de su corazón” (p. 95). Y, línea seguida añade que: “no había mucha música que hallar en sus modestísimas composiciones” (p. 95). Con ello, el filósofo austriaco indicaba que, desde su perspectiva, las consecuencias negativas del progresismo musical tenía como efecto mayor el empobrecimiento paulatino de la música académica occidental.

Las consideraciones que Popper elaboró sobre el progresismo en la música, hay que ubicarlas dentro del conjunto general de sus ideas sobre el conocimiento y sobre la sociedad. Tanto en su teoría del conocimiento como en su filosofía política y social, el pensador austriaco siempre advirtió las consecuencias de asumir sin mayor crítica ciertas nociones que, lejos de permitir el perfeccionamiento de nuestro saber y el mejoramiento de nuestras instituciones sociales, encerraban las posibilidades de ampliación ilimitadas

de la experiencia humana. Si se entiende el progreso de la música como la consecución de logros formales, provenientes del esfuerzo creador y cuya evolución está sujeta a la relación ensayo y error, entonces el progreso posee una connotación positiva. Pues la música sigue siendo un ejercicio abierto que se retroalimenta a partir de su propia práctica tradicional. Pero, si este progreso se transforma en un ideal que hay que conseguir a cualquier precio, aun sacrificando la misma historia de la música, entonces el progreso adquiere una significación negativa. Pues la música deja de ser la finalidad de la práctica del compositor y se transforma sólo en un medio para la expresión de cuestiones que están más allá de la misma música.



## **CONCLUSIONES**

**1. El contexto cultural y musical de Viena en la primeras décadas del siglo XX influyó en la formación de las ideas sobre la música de Karl Popper**

Popper expone en *Búsqueda sin Término* el entorno y la atmósfera cultural de la burguesía ilustrada vienesa de la que fue parte. En esa situación cultural específica, el autor se familiarizó con la vida musical de esta ciudad, tomando contacto con las últimas experiencias de la música romántica y con las primeras manifestaciones de la vanguardia musical. El contexto cultural austriaco favoreció, desde el siglo XVIII, la aparición y el desarrollo de prácticas musicales de gravitante interés para la historia de la música occidental. Popper fue un observador privilegiado del proceso artístico musical de su propia comunidad, de ahí la posibilidad de vincular la situación cultural con la experiencia vital del filósofo austriaco.

**2. La música es parte integrante del “mundo tres”, uno de los elementos que constituye los tres mundos planteados en la “teoría de los tres mundos” por Karl Popper.**

En varios de sus libros de madurez, pero sobre todo en *El Universo Abierto*, Popper considera que el “mundo tres” es el mundo de las representaciones de la cultura. Este ámbito de lo real está constituido por las instituciones humanas como la ciencia, la filosofía, las artes, las teorías de diverso tipo, etc. Las instituciones del “mundo tres” tienen una realidad objetiva; por esa razón pueden ser modificadas y presentar diversos grados de evolución si son sometidas a cuestionamiento. Esto hace que el “mundo tres”

se encuentre particularmente abierto y que por esa razón surjan nuevos componentes, en ese mundo especialmente humano.

La música es integrante del “mundo tres”, posee una realidad objetiva y está abierta a la evolución formal porque sus aspectos estilísticos son sometidos a crítica por los compositores. Siempre emergen nuevas composiciones musicales debido al carácter particularmente abierta del “mundo tres”. En la concepción popperiana de los tres mundos, la música es integrante del “mundo tres”, es decir, de mundo de las representaciones de la cultura.

### **3. Popper propone un criterio de diferenciación tipológica entre “música objetiva” y “música subjetiva”**

En *Búsqueda sin Término*, el autor plantea la distinción entre “música objetiva” y “música subjetiva”. En el primer caso, se trata de un tipo de música en la que el compositor se relaciona con su obra distanciándose críticamente de la misma, es decir, la asume como un objeto. Como consecuencia de este distanciamiento crítico, el músico sirve a la obra y trata que ésta posea una mayor calidad posible, a partir de los ideales formales en los cuales el artista se ha educado. En la “música objetiva”, la finalidad de la práctica artística es la composición musical y se reducen los elementos personales de la misma.

En el segundo caso, el músico no se distancia de su propia composición y se relaciona con ella de modo subjetivo. Busca que la composición exprese sus estados de ánimo, sus sentimientos, sus pasiones y sus ideales de diverso tipo. La finalidad de la práctica artística es el mismo músico, pues se trata que ésta exprese la subjetividad del compositor. La obra

reduce su calidad formal al estar sometida a consideraciones que están más allá de la misma música.

**4. Popper se inclina estéticamente por la “música objetiva” porque permite un desarrollo y perfeccionamiento ilimitado de las formas musicales.**

La relación entre el compositor y la obra al modo objetivo, permite al músico elaborar su composición a partir de la correspondencia entre ensayo y error. En la práctica composicional, el músico observa qué recursos formales serán los más adecuados para lograr determinados efectos en la obra y qué recursos serán descartados. De modo conciente el compositor explora en las posibilidades estilísticas, evaluando el legado de la tradición e innovando cuando le sea necesario, pero a partir del material musical precedente. Esto hace que la música logre un nivel de perfeccionamiento constante. La música de la tradición clásica (barroco y clasicismo) son ejemplos claros de la “música objetiva”.

**5. Popper critica la teoría que identifica al arte y a la música con el concepto de expresión considerándola vacía.**

El arte o la composición musical no pueden identificarse con la expresión o la autoexpresión pues incontables manifestaciones humanas pueden ser referidas de ese modo. Por ello, definir al arte en términos expresivos carece de sentido. Asimismo, el autor considera que asumir a la música como expresión de una época también se constituye en un sin sentido, pues no es posible determinar qué es lo que hace que una obra de arte o una obra musical lleguen a expresar una época.

## **6. Popper niega la posibilidad de explicar los fenómenos musicales a partir de la relación arte y sociedad**

Para Popper la obra de arte musical es producto de una acción individual y la responsabilidad de sobre la misma recae exclusivamente en el compositor. Este se relaciona con su práctica artística y, a partir de esta vinculación, se produce la obra composicional.

Existen un conjunto de eventos específicos en la vida del músico que pueden explicar el surgimiento de una determinada obra. El compositor toma decisiones a partir del material formal anterior, innovando si es necesario, y partir de su situación vital. Por lo tanto, no se puede explicar la aparición de una determinada obra considerando que el conjunto de la sociedad, como totalidad, está presente al momento de elaborarse una composición. Considerar de manera inequívoca la relación entre arte y sociedad, es llegar a suponer que la sociedad se manifiesta en la obra de arte.

## **7. Popper critica la teoría progresista en las artes y en la música porque ésta conduce a la decadencia de la música**

Para Popper no es posible vislumbrar las consecuencias de la acción humana a largo plazo, porque las prácticas humanas se desenvuelven paulatinamente. Por lo tanto, no se puede anticipar plenamente cuáles serán los contenidos del futuro. En ese sentido, no se puede saber cuál será la música del futuro.

Sin embargo, el último romanticismo musical y la música de vanguardia se construyeron a partir de la idea de que la música debe adelantarse a su propia época. Al intentar adelantarse a su propia época, los músicos de la vanguardia se distanciaron radicalmente de la tradición musical porque consideraron que ésta no bastaba para garantizar sus exigencias expresivas.

Por ello, lo que motivó a los compositores de vanguardia fue un ideal de progreso que no tiene ninguna relación con la música. Este progresismo ha sido el responsable de la decadencia de la música, pues los compositores abandonaron los criterios formales a favor de consideraciones ideológicas. Esto conduce a una experimentación incesante tratando de realizar la obra de arte del futuro, dejando de lado la retroalimentación con la herencia de la tradición musical.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## I. Bibliografía Fundamental

Popper, K. 1994. *Búsqueda sin Término*. Autobiografía Intelectual. Madrid: Tecnos.

Popper, K. y Eccles, J. 1985. *El Yo y su Cerebro*. Barcelona: Labor

Popper, K. 1995. *Escritos Selectos*. México: Fondo de Cultura Económica

Popper, K. 1997. *El Cuerpo y la Mente*. Barcelona: Paidós.

Popper, K. 2006. *Conocimiento Objetivo. Un Enfoque Evolucionista*. Madrid: Tecnos

Popper, K. y Lorenz. 1995. K. *El Porvenir está Abierto*. Madrid: Tusquest

Popper, K. 1994. *El Universo Abierto. Un Argumento a Favor del Indeterminismo*. Madrid:

Tecnos.

## II. Bibliografía Complementaria

Adorno, T. 2002. *Mahler. Una fisiognómica musical*. Barcelona: Península

Adorno, T. 1966. *Filosofía de la Nueva Música*. Buenos Aires: Sur

Adorno, T. 1983. *Teoría Estética*. Buenos Aires: Orbis

Andrés, R. 2006. *Mozart*. Madrid: Manontropo



- Antiseri, D. 1999. **La Viena de Popper**. Madrid: Unión Editorial
- Barash, M. 2006. **Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann**. Madrid: Alianza Editorial
- Barenboim, D. 2008. **El Sonido es Vida. El Poder de la Música**. Bogotá: Norma.
- Carrascosa, A. 1995. **Beethoven**. Madrid: Alianza 100
- Cioran, E. 1997. **Silogismos de la Amargura**. Barcelona: Tusquest Editores
- Gagó, L. 1995. **Bach**. Madrid: Alianza 100
- Gömbriich, E. 1999. **El Sentido del Orden. Estudios sobre Psicología de la Percepción en las Artes Decorativas**. Barcelona: Debate.
- Gömbriich, E y Eribon, D. 1993. **Lo que nos dice la Imagen. Conversaciones sobre Arte y Ciencia**. Bogotá: Norma.
- Gömbriich, E. 1993. **Tributos**. México: Fondo de Cultura Económica
- Gömbriich, E. 1999. **Gömbriich Esencial: Textos escogidos sobre arte y cultura**. Barcelona: Debate.
- Grout y Palisca, 1992. **Historia de la música occidental**. Madrid: Alianza Editorial.
- Hauser, A. 2006. **Historia Social de la Literatura y el Arte**. Buenos Aires: Debate
- Infantino, L. 2009. **Individualismo, Mercado e Historia de la Ideas**. Madrid: Unión Editorial
- Johnston, W. M. 2009. **El genio austrohúngaro. Historia social e intelectual (1848-1938)**. Oviedo: KRK Ediciones

- Kandel, Erick. 2013. ***La Era del Inconsciente***. Barcelona: Paidós Ibérica
- Koldener, W. 1996. ***Guía de Bach***. Madrid: Alianza Editorial
- Roos, A. 2009. ***El Ruido Eterno***. Barcelona: Seix Barral
- Rushton, J. 1998. ***Música Clásica***. Barcelona: Destino Editores
- Salvetti, G. 1986. ***Historia de la Música Tomo 10, El siglo XX***. Madrid: Turner
- Scott, M. 1985. ***Beethoven***. Barcelona: Salvat
- Trías, E. 2007. ***El Canto de las Sirenas. Argumentos Filosóficos Musicales***. Barcelona: Galaxia de Gutenberg
- Trías, E. 2002. ***Drama e Identidad***. Barcelona: Destino
- Wagner, R. 2013. ***Opera y Drama***. Barcelona: Akal
- Weber, M. 1988. ***Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo***. Buenos Aires: Hyspamerica.
- Von Balthasar, U. 1987. ***Gloria I: La Percepción y la Forma***. Madrid: Ediciones Encuentro
- Whittall, A. 2001. ***Música Romántica***. Barcelona: Ediciones Destino

