

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



¿Qué consecuencias éticas tiene no reconocer ciertos productos sonoros como arte en el marco de la basta experimentación musical presente a partir del siglo XX?

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL
GRADO DE BACHILLER EN ARTES ESCÉNICAS
CON MENCIÓN EN MÚSICA**

AUTORA

Alvarado Arrospide, Maria Pia

ASESOR

Casallo Mesias, Víctor Francisco

2019

RESUMEN

A partir del siglo XX se puede observar el deseo de los artistas de bajar el arte de su pedestal y acercarlo a la vida de las personas. Sin embargo, grande es la paradoja, de que este proceso ha ocasionado más bien un alejamiento del público por diversos motivos. Por un lado resulta complejo identificar como arte a estos productos que son muchas veces idénticos a objetos o sonidos cotidianos. Por otro lado, al darse los músicos la licencia de experimentar nuevas formas de hacer su arte se corre el riesgo de que la cadena de comunicación entre el compositor y el público se rompa justo en el medio al no compartir los mismos códigos con una audiencia situada en la sociedad moderna, de masa y reproducibilidad técnica. En las siguientes páginas nos cuestionaremos qué papel cobra la ética y la premisa de dar sentido a la vida mediante la profesión en un contexto donde los sujetos en cuestión han dejado de entenderse el uno al otro; viéndose finalmente afectadas ambas partes.

ABSTRACT

Since the arrival of the Twentieth century, artists have expressed their desire to bring art closer to everyday life. However, they have lost the interest of their audience. On the one hand, it is complex to identify these products as art because they are often identical to everyday objects or sounds. On the other hand, when musicians experience new ways of art, there is a risk that the communication chain between the composer and the audience will break right in the middle. In the following pages, the role of ethics (and the premise of giving meaning to life through the profession) will be questioned, in a context where the subjects do not share the same codes anymore, and are not longer capable of understanding each other.

Contenido

ABSTRACT	2
JUSTIFICACIÓN	4
OBJETIVO.....	4
SUPUESTOS TEÓRICOS.....	4
CONCLUSIÓN	5
I PLANTEAMIENTO DEL TEMA, PROBLEMÁTICA Y PREGUNTA	6
II DISCUSIÓN	7
III CONCLUSIÓN	16
BIBLIOGRAFÍA.....	18



JUSTIFICACIÓN

La iniciativa de esta investigación nació fruto de un interés personal. Soy estudiante de composición musical y en mi caso, desde que empecé con la música se me hizo muy fácil identificarme con el lenguaje contemporáneo y amplio en la experimentación debido a que considero que vivimos en una sociedad tan compleja que las antiguas técnicas y cánones estéticos son insuficiente para plasmarla. Resulta lógico pensar que esta debe haber sido la misma postura de los creadores de inicios del siglo XX, que es donde todas estas nuevas corrientes fueron naciendo. La llegada de este nuevo siglo trajo consigo diversos cambios en todos los ámbitos de la vida humana, marcados sobre todo por la llegada de la modernidad. Al ver su realidad tan cambiada, los artistas tuvieron que cambiar también los medios que usaban para representarla. Sin embargo, son estos mismos cambios que afectan también a los medios de comunicación facilitando que la mayoría del público tienda a expresiones de entretenimiento dejando de lado las expresiones artísticas. Asimismo, debido a la experimentación dichas composiciones van aumentando en su complejidad, dado que para entenderlas no solo basta dejarse llevar por lo que perciben nuestros sentidos sino que requieren de una actividad reflexiva del público. Es aquí que la comunicación se empieza a desquebrajar, siendo vigente hasta hoy en día a mediados del siglo XXI. Actualmente en Lima existen muchas iniciativas y colectivo de experimentación musical; por ejemplo, Musuq, el conjunto Paundra, el Ensamble de laptops de la UNM, el Ensamble de *free jazz* de la Especialidad de Música de la PUCP, entre muchas otras más. Estas conviven diariamente con la cultura del entretenimiento, muy vigente y pronunciada en nuestro país. Es de este modo que encuentro pertinente realizar una investigación - discusión que nos permita entender como hacer esta convivencia más amable y beneficiosa para ambas partes bajo la luz de un plano ético y deontológico.

OBJETIVO

Mediante el presente trabajo de investigación tengo por objetivo responder a la siguiente pregunta:

¿Qué consecuencias éticas tiene no reconocer ciertos productos sonoros como arte en el marco de la basta experimentación musical presente a partir del siglo XX?

SUPUESTOS TEÓRICOS

Para la realización de este trabajo de investigación iremos principalmente de la mano del análisis de Luis María Rojas del pensador Arthur Danto; de las miradas de Manuel Pacheco y David Orta sobre la Crítica del Gusto de Bordieu, de Sixto Castro y la relación entre ética y estética, Hannah Arendt y

Walter Benjamin sobre las consecuencias de la sociedad moderna de masas y la reproducibilidad técnica; y finalmente de Juan José Faccio para seguir ahondando en la relación entre el compositor, intérprete, espacio y público en la música contemporánea.

CONCLUSIÓN

Si bien se puede afirmar que el reconocimiento hacia el arte en general ha ido dando grandes pasos en los últimos años con su profesionalización, descubriremos que la discusión acerca del reconocimiento de la obra de arte es más compleja aún. No obstante, algo sí queda claro: la falta de reconocimiento afecta a los sujetos de manera bidireccional. En esta ruptura comunicativa resulta difícil proponerse vivir la ética a través de la música. Sin embargo no todo está perdido, considero que en la actualidad, y en el contexto de nuestro país, es más importante que nunca buscar alternativas que faciliten que el mensaje que traen estas músicas llegue de manera amable al público receptor.



I PLANTEAMIENTO DEL TEMA, PROBLEMÁTICA Y PREGUNTA

Tras la segunda guerra mundial se gesta una reconstrucción política, económica, social, ética y artística. Se genera un auge en la tecnología, medios de transporte y telecomunicaciones en el marco de la globalización. El arte del siglo XX, ya desde sus inicios, se ve altamente influenciado por todos estos cambios y transformaciones que buscan una ruptura con el pasado (Hurtado, 2016). Es así que crear nuevos sonidos, utilizar el ruido y el silencio, modificar la percepción de lo musicalmente satisfactorio y extender la definición de la música se convierten en algunos de los objetivos de los compositores experimentales del siglo XX (Milliken, 1962). Se emancipan así tendencias creativas que previamente no hubiesen tenido un sitio. Uno de estos primeros pasos fue la crisis de la tonalidad, abriendo puertas a un nuevo lenguaje musical. Al surgir los medios electrónicos inicia una pugna entre las tímbricas naturales y las nuevas tecnologías. Las posibilidades sonoras naturales se amplían a través de técnicas extendidas instrumentales o inclusión de otros sonidos en la música vocal como jadeos, susurros, murmullos y voz hablada, a la vez que la síntesis del sonido plantea un nuevo universo sonoro (Notario, 2013). Se comprobó que los sonidos ordinarios también podían ser parte de la música. Muchos compositores, sobre todo de música concreta, continuaron con esta tendencia llamada posteriormente “objeto sonoro”, es decir hacer música con sonidos cotidianos o urbanos.

La música ya no es necesariamente bella, la estética es dejada de lado por la expresión, la experimentación y el concepto. Esto genera un alejamiento del público general y la opción de que algunos productos sonoros dejen de ser considerados música o arte por los consumidores. Ya desde los tiempos de Platón se ponía en tela de juicio la dicotomía de la función de la música: Por un lado, se encuentra el Hedone (placer); por otro, el Ethos (ética). Es cierto que la música y por ende los músicos poseen una responsabilidad ética en cuanto a la dimensión comunicadora de su arte, pero ¿qué ocurre con las preferencias estéticas del compositor? Muy aparte de la discusión de si es correcto que se dedique a escribir música que solo gusta a un público determinado; o, es más bien una evasión de sus responsabilidades éticas como artista; para este trabajo de investigación deseo centrarme en la otra cara de la moneda. ¿Qué ocurre con el compositor cuando descubre que la música que disfruta crear no es reconocida como un producto artístico por la sociedad? asimismo, ¿Qué ocurre con su obra, que puede ser muy valiosa e influyente por su significado, al solo ser valorada por ciertos grupos? Para esto, considero importante partir desde el punto de vista del reconocimiento, o en la situación planteada, la falta de éste. ¿En qué medida ese posible

reconocimiento es decisivo o no para la labor artística desde la perspectiva ética? El tema de ser reconocido (o de ser validado por la sociedad) roza inevitablemente con el tema de la “profesionalización” discutido durante las primeras semanas de clase. Tal que indican los 3 primeros capítulos del texto *Ética General de las Profesiones* de Hortal. Asimismo, el texto *Moral Concerns about Artistic Activity* de Bertinetto nos da luces acerca de la relación entre la moral, la estética y la relación del creador con su audiencia. El autor parte del hecho de que el arte es una actividad humana, y que por ende no puede desentenderse del plano ético y moral; no obstante, se menciona la importancia de la autenticidad en la actividad artística y cómo esta se alcanza en el encuentro con los demás.

¿Qué consecuencias éticas tiene no reconocer ciertos productos sonoros como arte en el marco de la basta experimentación musical presente a partir del siglo XX?

II DISCUSIÓN

La llegada del siglo XX, en el marco de la globalización, trajo consigo un auge en la tecnología, medios de transporte y telecomunicaciones. Esto generó diversas rupturas, cambios e innovaciones, ya sea a nivel político, económico, social, ético o artístico. El arte de este nuevo siglo se ve altamente influenciado por todos estos cambios y transformaciones que buscan un contraste con el pasado (Hurtado 2016: 26). Dicho proceso se reflejó en el variado surgimiento de escuelas o movimientos musicales como el Impresionismo, Futurismo, Primitivismo, Atonalidad, Dodecafonía, Microtonalidad, Serialismo, Aleatoriedad, Micropolifonismo, Minimalismo, Experimentación, Conceptualismo y la inclusión de medios electrónicos (Hurtado, 2016). “En ningún momento de la historia se había visto la aparición de tal cantidad de tendencias, escuelas, y movimientos (...) Asimismo, esta globalización gracias al avance de las comunicaciones, hace que ejes del desarrollo artístico como lo es el continente Europeo, se acerque y conozca culturas consideradas como “Lejanas”, lo que da nuevas herramientas y conocimiento al servicio de la creación artística (...)” (Hurtado, 2016). Como se mencionó anteriormente el siglo XX fue cuna de cambios en diversos ámbitos. Esto no excluyó al arte; por el contrario, muchos músicos se abrieron a la experimentación dando como resultado dicha cantidad de movimientos. Es así, que por medio de nuevos recursos y herramientas, se fue gestando una nueva estética musical, en muchos casos contraria al ideal de belleza en periodos anteriores. Como se verá más adelante, esta nueva música adquirirá muchas veces un carácter ideológico relacionado a corrientes filosóficas y políticas.

En su ensayo sobre reflexiones tras la posmodernidad musical, Antonio Notario cita al musicólogo Thomas Schmitt para señalar que, al parecer, durante el siglo XX no se ha llegado a un consenso homogéneo de la definición de la música y de lo que es aceptable artísticamente. El artista francés Marcel Duchamp con su obra de arte *Fuente*, de la serie *readymade*, tuvo como objetivo disolver la distinción entre arte y vida bajando al arte de su pedestal, así como reflexionar sobre el poder del arte como institución social. El carácter artístico de esta pieza, que en realidad no era más que un urinario, recaía en la supuesta elección del artista, a partir de la cual se despojaba al objeto de su significado instrumental. La resistencia establecida al ideal de las bellas artes realizada por Cage a través de *4'33* se encuentra estrechamente ligada con *Fuente*. En esta pieza se prescindía del objeto; resultó que no solo se trataba de un poco más de 4 minutos en silencio, sino de los ruidos que ocasionaba la audiencia durante la interpretación. Debido a que no había forma de prever qué sonidos surgirían, el compositor solo puede establecer las condiciones de indeterminación (Shiner, 2001). El resto de corrientes mencionadas en el marco de la búsqueda de una nueva estética musical en el cambio de siglo también pueden ser consideradas resistencias al ideal de la belleza en la música. La música ya no es necesariamente bella, la estética es dejada de lado por la expresión, la experimentación y el concepto.

La *Sequenza III* de Luciano Berio, *Pithoprakta* de Xenakis, *Intensidad* y *Altura* de César Bolaños, *Exploración I* de Abel Castro, *8 Piezas de Joan Miró* de Diego Arcadio. Dichos ejemplos pertenecen a distintas nacionalidades y épocas entre el siglo XX y XXI. Los dos últimos son peruanos jóvenes actualmente en actividad. ¿Qué tienen en común unos italianos, rumanos y peruanos de épocas distintas? Pues que su música, que va desde el 1955 hasta el 2019, se han visto influenciadas por estas nuevas sonoridades. Sin embargo; puede ocurrir que, mientras escuches alguna de estas piezas te sorprendas preguntándote: **¿Esto es música?**

El autor argentino Luis María Rojas realiza un análisis sobre el uso que Arthur Danto le da al término Indiscernibles perceptivos: Este cuestiona en donde radica la diferencia de status artístico entre los objetos cotidianos que podemos encontrar a nuestro alrededor y la obra de Duchamp o Warhol. En el caso de la música podríamos plantearnos que diferencia a un producto sonoro artístico de los sonidos, ruidos o silencios que nos rodean en el día a día. Danto llega a la importante primera conclusión de que la identificación artística no se realiza mediante parámetros perceptivos. En el caso del arte plástico, se puede decir que la dignidad de “artístico” no es concedida según lo que ven los ojos; en el caso de la música, según lo que oímos. No obstante, debe existir una línea que separe los objetos: de cierta forma, cualquier cosa puede ser un producto artístico; más, no todo

es arte. Esta línea, en primer lugar, se sitúa en la teoría y el carácter reflexivo. Rojas señala que para



hacer arte, es necesario tener la conciencia de que se está haciendo arte. Es en este sentido que se puede afirmar que los pájaros no hacen música con su canto, la música es una capacidad exclusiva a los seres humanos por esa necesidad de conciencia mencionada. Asimismo, en segundo lugar, se reconoce la importancia de la significación. Las piezas musicales puestas como ejemplo anteriormente contienen un sentido, concepto y significado que las aleja de ser mero ruido. Por otro lado, hay quienes se oponen a esta postura, pretendiendo liberar al arte de las cadenas del análisis, y buscando un arte que posea tanta claridad que nos permita únicamente disfrutar a través de la percepción (Rojas, 2009).

No obstante, en Bordieu se puede encontrar una postura muy distinta a la de Danto. Según sus planteamientos, la dignidad artística señalada depende de los consumidores. Sería válida entonces la siguiente pregunta ¿El reconocimiento del arte reside en sí mismo, o en el juicio que emite el público que lo recibe?

El autor Manuel Pacheco indica en su tesis que el proceso de construcción de la identidad social se debe a una inclinación natural de los individuos por clasificarse a sí mismos, y a los demás. Esto lleva a segmentar el mundo social en grupos donde se diferencia el *ellos* del *nosotros* (Pacheco, 2016). El consumo se explica a través del gusto, el cual limita nuestras preferencias, ideas, actitudes y acciones. A su vez, nuestro gusto se ve formado según las condiciones en que se adquiere el capital cultural. Al orden abstracto que conforma nuestros criterios y disposiciones ante las cosas se le llama *habitus*, que es un conjunto de prácticas sociales determinadas por las condiciones de vida del grupo al cual pertenecemos. Se puede observar que los *habitus* devienen en sistemas socialmente clasificados. El *habitus* de una clase social depende de la relación del individuo con el grupo, del capital económico, cultural y escolar (Pacheco, 2016; Bordieu 2010).

Según esto se puede decir que la posesión de determinado capital económico define la pertenencia a una clase, que la distribución de dicho capital determina la posición en el campo del poder y que los gustos coinciden según el grado de escolarización. Las necesidades culturales son producto de la educación y la frecuentación a ciertos eventos o preferencia sobre ciertos autores dependen del nivel de instrucción y al origen social. Es así que se puede llegar a la afirmación de que la cultura legítima será establecida por la clase dominante y esta solamente podrá adquirir sentido en la medida en que se tenga cultura, es decir se comprendan los códigos culturales, de otro modo el espectador se limitará a la mera apreciación sensible (Orta, 2004; Bordieu, 2010). Dicha afirmación deja mucho por reflexionar. En efecto, desde siempre, las clases dominantes del momento vienen haciendo distinciones entre el Arte y arte, Arte sacro y arte profano, Arte y

artesanía, Arte y arte popular, Arte y entretenimiento. Tal que se menciona que el que un



determinado grupo se incline por una manifestación artística en particular dependerá mucho del si la puede entender, de otro modo solo le quedaría guiarse por la percepción.

Considero entonces, que esta mirada puede resultar peligrosa al poner en tela de juicio qué cosa es arte y qué no. Dependería de quién recibe esta información y en qué momento, quedando abierto a la subjetividad. Sin embargo, en la práctica, la teoría envuelta en *la crítica del gusto* de Bordieu resulta muy útil para explicar por qué los géneros musicales experimentales podrían no tener tanta acogida en nuestro país; donde la mayoría de la población, en el marco de una sociedad moderna y de masa está más acostumbrada al entretenimiento. Es así que Hannah Arendt en su texto *La Crisis de la Cultura* señala que “La sociedad de masas no quiere cultura sino entretenimiento, y la sociedad consume los objetos ofrecidos por la industria del entretenimiento como consume cualquier otro bien de consumo” (Arendt). Aunque es necesario que haya espacios para el mero entretenimiento, es importante que también existan otros donde la cultura y el arte se encuentren eximidos de todo utilitarismo.

Walter Benjamin señala que la recepción de una obra de arte dependerá del valor cultural y el valor exhibitivo de la obra. Siguiendo el deseo de Arendt de dejar de lado el “uso” del arte, Benjamin menciona que cuando una obra es convertida en mercancía pierde su dignidad artística. Se explica también que la reproducibilidad técnica influye en la relación de la masa con el arte: se disfruta lo convencional y se critica lo nuevo. La sociedad de masas ha cambiado la dinámica entre el público y el arte, éste grupo ha crecido masivamente; y respecto a la obra, la cantidad ha pasado a reemplazar a la calidad para poder complacer a tan grande audiencia (Benjamin, 1989). Siguiendo las premisas sostenidas por Benjamin se puede afirmar que la problemática que a este trabajo concierne no es solo entre la música y el público; sino, influye fuertemente el contexto que ha acostumbrado al público a cierto tipo de contenido.

No obstante, dejando de lado la preocupación filosófica de poder definir que cosa es o no arte propuesta por Danto, la legitimación de ciertas expresiones culturales contemplada por Bordieu y el consumo de un nuevo arte en la época de la reproducibilidad técnica y la cultura de masas analizada por Arendt y Benjamin, podemos darnos cuenta de lo siguiente: Más allá del problema de la falta de entendimiento del público como motivo de rechazo estético a una pieza musical, nos encontramos frente a otro conflicto. Durante el curso hemos afirmado diversas veces que la música es ética cuando logra aportar algo enriquecedor al público pero ¿Qué pasa cuando este no es capaz de recibirlo al no comprender los códigos que integran dicha expresión musical? ¿Quién pierde más, el público o el panorama musical? Creo yo que ambos.

El autor Castro, en su artículo *Ética y estética, una relación ineludible* describe como desde el mundo clásico el arte ha tenido el propósito instruir. Esto fue transformando en el mundo romántico colocando la búsqueda de la belleza al centro de la actividad artística. Si bien los filósofos griegos tenían muy clara la función del Ethos en el arte, y la manera en que esta podía influir directamente, por ejemplo - a través de ciertas escalas, en el comportamiento de los hombres; con el paso del tiempo esta relación se fue desdibujando tendiendo más hacia el aspecto Hedone del arte, es decir al placer y a la belleza. Es así que existen diversas posturas acerca de el vínculo que poseen el arte y la moralidad o la ética. Se debate acerca de si la calificación moral de una obra influye definitivamente en la calificación estética que esta merezca, o viceversa. Así mismo se replantea la separación entre la una y la otra colocando al artista en una posición superior a lo moral o inmoral; como si el sujeto fuese capaz de dictar su propia ética (Castro, 2012).

Tal que en la actualidad nos encontramos frente a disciplinas para las cuales, comentaría Danto, resulta insuficiente valorizar ante los cánones estéticos de la belleza. El problema se encuentra en que conforme las disciplinas artísticas han avanzado y evolucionado la teoría estética no se ha ajustado a ellas resguardando a la belleza como su centro. Es por este motivo que se indica que es necesario hoy en día generar una filosofía del arte que reemplace a los antiguos cánones estéticos y pueda dar un valor más adecuado a las obras de arte (Rojas, 2009). Lamentablemente, el discurso de Danto es poco esclarecedor para entender el vínculo entre el arte y la ética, y en el complejo caso actual, ¿cuáles serían las responsabilidades éticas de estos nuevos productos artísticos y musicales experimentales, regidos por la filosofía más que por la estética? El artículo de Castro termina señalando que por más que la ética y la estética tengan intereses contrarios en algunos casos, es importante buscar la armonía entre ambos. Es en esta línea que se señala el ejemplo de una obra arquitectónica que por más que era “bella” y “artística” significaba un estorbo y hasta un riesgo para los transeúntes por lo que finalmente hubo que removerla (Castro, 2012). De este ejemplo creo importante destacar que cual sea la corriente artística de las obras musicales en cuestión, cual sea el lenguaje que se emplee o los cánones bajo los cuales se rijan; es de suma importancia no olvidar que la música es compuesta para que sea oída por un tercero. ¿Cómo se podría encontrar un balance entre el tipo de expresiones más experimentales y la llegada a un público acostumbrado al entretenimiento? ¿Dónde puede el compositor encontrar un punto medio entre ser fiel a su estilo y cumplir sus responsabilidades éticas de ayudar a vivir más humanamente a quien escucha lo que hace?

Juan José Faccio logra esclarecer algunas opciones para facilitar llegar a este punto medio o terreno común. Me gustaría recalcar la analogía que este hace entre la cadena de la comunicación

con el aspecto comunicador de la música. El compositor, el intérprete y el público, equivalen al



emisor, canal y receptor. Esto refuerza algunos aspectos que se han discutido con anterioridad, como la responsabilidad comunicativa del arte; así como el riesgo, presente también en el lenguaje, de que los extremos de la cadena no se entiendan al no compartir códigos. Se señala también lo siguiente:

Desde la sociología del arte, el público ya no debe basar su juicio estético en el gusto personal, sino en su capacidad de comprensión. Su falta provoca “irritación”, humillación, “inferioridad”, “indignación.” En definitiva, el “arte nuevo [...] divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden (Faccio, 2013, p.7).

Esta forma de entender el juicio que se debe emitir frente a una obra de arte es bastante compatible con la mirada de Danto acerca de la teorización, reflexión y concepto, más allá de la percepción de los sentidos y el gusto personal. Se explica que la motivación del arte contemporáneo ya no se encuentra en la estética sino en la creación de espacios de reflexión y crítica (Faccio, 2013). Es así que se puede comprender la siguiente cita: “El rechazo del repertorio musical porque no produce goce supone, así pues, no entender su “naturaleza compleja” (Faccio, 2013, p.7). Danto insistiría en dejar la percepción de lado para poder comprender el arte de estos tiempos. Creo que es esta posibilidad de generar espacios de reflexión a la que hace referencia Martha Nussbaum al afirmar que podemos comprender el aporte de las artes escénicas como actividad profesional a sus públicos, ya que permiten la creación de espacios seguros para el encuentro sano mediante la comunicación, ponerse en lugar del otro, el entender los puntos ciegos de nuestra cultura, etc. Ahora, respecto a los aportes que realiza Faccio a esta discusión y problemática en las primeras líneas de su texto menciona algo muy interesante: Su postura comienza cuestionando las funciones del concierto, que van más allá que las de ser un evento social, un espacio físico al cual asistir. Resulta, más bien, que el concierto es un espacio de encuentro entre los integrantes de la cadena comunicadora de la música: el compositor, el intérprete y el público. Si bien posteriormente indica que la importancia del concierto ha pasado a un segundo plano por las exigencias actuales y la existencia de otros tipos de comunicación que cambian el arte viva por la captura y reproducción; considero que este concepto de “concierto como espacio” puede resultar útil como forma de facilitar el acercamiento del público a lo que se muestre en escena. Se señala en el texto:

El concierto ha de ser abierto y flexible y, en el caso particular de la audición de música contemporánea, atractivo a un público poco acostumbrado a un repertorio de estas características. La elección de la sala, la puesta en escena y la interacción de las artes son parte de los materiales de trabajo del intérprete, siendo cierto que estos parámetros afectan de manera sustancial a la percepción de la obra (Faccio, 2013, pp.1-2).

Finalmente el texto menciona que la responsabilidad de hacer que la música sea entendida y recibida por el público no solo radica en sus compositores, sino en el rol del intérprete: “¿cómo llegará el público a entender y aceptar la música moderna, si los mismos intermediarios entre el compositor y la audiencia no son capaces de juzgar con rigor una obra y transmitirla posteriormente?” (Faccio, 2013, p.7). Si el intérprete de la pieza musical no comprende lo que toca, entonces la batalla se ha perdido desde el primer momento de la ejecución. Es así que al menos se nos da dos posibilidades para plantear un acercamiento al público de manera más amable, descubriendo dos puntos que podrían estar fallando en la cadena de comunicación musical actual. Ambas parten desde la figura del “canal” o “medio” ya sea colocando así al concierto o al intérprete de las piezas, ambos pueden ser motivo de dificultar o facilitar que el compositor y el público se entiendan en el contexto descrito por Benjamin.

III. CONCLUSIÓN

Al plantear la pregunta de *¿Qué consecuencias éticas tiene no reconocer ciertos productos sonoros como arte en el marco de la basta experimentación musical presente a partir del siglo XX?* Una de las primeras necesidades que surge es analizar en qué consiste el reconocimiento en el arte y si éste es realmente necesario para la obra o para su creador. Si bien se puede afirmar que el reconocimiento hacia el arte en general ha ido dando grandes pasos en los últimos años con su profesionalización, la discusión acerca del reconocimiento de la obra de arte es más compleja aún. Difícil será elegir como correcto un solo planteamiento de los expuestos, sea el de Danto o el de Bordieu. No obstante, algo si queda claro: la falta de reconocimiento afecta a los sujetos de manera bidireccional. El compositor no solo se ve impedido de alcanzar la realización de su profesión a partir de la ética, sino que su trabajo se ve despojado de valoración por parte de la sociedad; el público por otro lado pierde la oportunidad de disfrutar de valiosos productos artísticos y de recibir lo sentidos que este le ofrecen. En esta ruptura comunicativa es imposible pensar en la utópica visión de Martha Nussbaum que también hablará sobre cómo podemos comprender el aporte de las artes escénicas como actividad profesional a sus públicos, ya que permiten la creación de espacios seguros para el encuentro sano mediante la comunicación, ponerse en lugar del otro, el entender los puntos ciegos de nuestra cultura, etc. Sin embargo no todo está perdido, considero que en la actualidad, y en el contexto de nuestro país, es más importante que nunca buscar alternativas como las mencionadas por Faccio de procurar que el mensaje que traen estas músicas llegue de manera

amable al público receptor. Es este un tema importante, complejo, y que demanda seguir siendo pensado.



BIBLIOGRAFÍA

- ARENDET, Hannah. *La crisis en la cultura y su significado político*
- BERTINNETO, Alessandro. (2015) *Moral Concerns about Artistic Activity*. Roma: Università di Udine.
- BENJAMIN, Walter. (1989) *Discursos interrumpidos I*. España: Taurus editorial
- BORDIEU, Pierre. (2010) Consumo Cultural *El sentido social del gusto*. Argentina: Siglo XXI editores.
- CASTRO, Sixto. (2012) “Ética y Estética , una relación ineludible”. ISSN 1657-4702 / Volumen 12 / Número 1 / Edición 22 / Páginas 62-69. Consulta: 23 de noviembre de 2019. Recuperado de: rev.latinoam.bioet.
- FACCIO, Juan José. (2013) *Proyecto Delta : interrelación entre intérprete, obra y público en la música contemporánea*. Consulta: 27 de noviembre de 2019. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2072/215121>
- HORTAL, Augusto. (2002) *Ética general de las profesiones*. Bilbao: Descléz.
- HURTADO, Yolmer. (2016) *Análisis y preparación para la interpretación del Magníficat de John Rutter*.
- MILLIKEN, Harry, (1962) *La música electrónica. Enciclopedia Popular Ilustrada*. Barcelona: Ediciones G.P
- NOTARIO, Antonio.(2013) ¿Algo más que música? Reflexiones tras la modernidad. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*. La Rioja, vol. 37, pp. 225-246.
- NUSSBAUM, Martha. (2010) *Not for Profit*. New Jersey: Princeton University Press
- ORTA, David. (2004) Bordieu, P. (1988) La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. *Athenea digital*. Barcelona, n.6. Consulta: 23 de noviembre de 2019. Recuperado de: <http://atheneadigital.net/article/view/n6-orta/162-html-es>
- PACHECO, Manuel. (2016) *Influencia de géneros musicales con contenidos andinos en los componentes de la identidad nacional peruana*. Tesis correspondiente al título de Licenciado en Psicología Social. Lima: Pontificia Universidad Católica, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Consulta: 25 de noviembre de 2019. Recuperado de: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/6573>
- ROJAS, Luis maría. (2009) ¿Cómo definir el arte después del fin del arte? Su análisis desde Arthur C. Danto, CIFRA. Revista de la Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y de la Salud, UNSE. N° 4, Santiago del Estero, Argentina, ISSN: 0328-8862. Pág. 221- 239.
- SHINER, Larry. (2001) ¿Más allá del arte y de la artesanía?. *La invención del arte*. Barcelona: Paidós