



# Riesgo y la creación artística

---

Hermes Luaces

**RIESGO Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA:**

El riesgo es algo que acompaña por principio a la actividad artística. El arte requiere de la inversión de una considerable cantidad de tiempo y energía que el artista puede sentir desperdiciada si no se cumplen sus expectativas. Sin embargo, cuando actualmente escuchamos este término, u otros parecidos, en boca de algunos críticos, músicos o aficionados intuimos que para muchas de esas personas se da por hecho que existe una forma segura de hacer arte y otra que no lo es en absoluto. Según este punto de vista, el artista sólo tiene que evaluar los gustos del público al que se dirige (suponiendo que agradar a ese público sea su única pretensión) y después seguir la receta del éxito que, al parecer, cualquiera puede inferir sin esfuerzo a partir de esas observaciones.

Pero, obviamente, la cosa no es tan sencilla. El éxito en una sociedad como la nuestra, basada en la competencia, es, por definición, minoritario y difícil puesto que conlleva distinguirse y superar a los demás en algún aspecto. En cualquier caso, satisfacer las expectativas del prójimo es siempre hartó complicado, independientemente de cual sea el nivel de sofisticación de las mismas. La evolución parece haber predispuesto al ser humano a ser muy selectivo con lo que le gusta, aunque no necesariamente con su calidad estética. Así que, por fortuna, no existen fórmulas mágicas que garanticen a un artista que su obra será aplaudida de forma entusiasta, vendida al por mayor o incluida en los libros de texto de historia del arte.

No obstante, pese a la ausencia de fórmulas mágicas, cualquier creador toma conciencia rápidamente de que existen ciertos márgenes dentro de los cuales conseguirá sino el éxito, al menos, cierto grado de aprobación por parte del entorno en el que pretende dar a conocer su obra. Es aquí donde cobra sentido el concepto de riesgo que nos proponemos analizar en estas páginas.

Un error frecuente al tratar esta cuestión es pensar que una actitud estéticamente arriesgada sólo se produce cuando el artista introduce innovaciones técnicas que contradicen una cierta tradición establecida. Ahora bien, los movimientos estéticos no pueden ser entendidos como algo estático sino como fenómenos en constante evolución. Esta evolución transcurre por diferentes fases que, en analogía con los seres vivos, podríamos enumerar como nacimiento, consolidación, crecimiento y metamorfosis. De esta manera, dependiendo de la fase en la que se encuentre el curso estético dentro de un grupo social, lo que se espera de los artistas y, por tanto, lo que puede resultar en alguna medida arriesgado cambia notablemente.

Lo revolucionario e innovador puede ser aceptado con complacencia en una estética en consolidación que incluya estos términos en su ideario, como el romanticismo por ejemplo - recordemos como Liszt manifestaba su total desinterés por toda obra que no contuviera al menos un acorde nuevo - y, por el contrario, la fidelidad a unos postulados estéticos tradicionales puede ser vista como un acto de rebeldía si los mismos se encuentran en fase de metamorfosis - sirva como ejemplo las críticas que los hijos de Bach hacían a su padre por su escasa adaptación a las innovaciones del estilo galante- ¿Quién fue, por tanto, más arriesgado Liszt o Bach? Y lo que es más relevante ¿A alguien le importa realmente eso hoy en día?

Todo esto, evidencia que lo arriesgado de una obra no puede constituirse en un valor estético y, por tanto, no debe ser tomado como tema para la crítica puesto que no nos dice nada de la obra en sí, sólo de un cierto aspecto de la relación del artista con su contexto histórico. Y es que, en realidad, a nadie se le escapa que el tipo de juicios de los que nos estamos ocupando nunca han pretendido valorar la calidad artística de una obra, sino algo de una naturaleza totalmente distinta: la catadura moral de su autor. En nuestra opinión, esta visión moralista del arte, gestada dentro del romanticismo y convertida en dogma por la vanguardia europea de la posguerra, resulta especialmente dañina y necesita de una urgente revisión.

El arte, como cualquier actividad humana, tiene una dimensión social y, por consiguiente, ciertas implicaciones morales. El problema del enfoque de la vanguardia es que abordó esta cuestión de forma excesivamente simplista tomando como referencia, en no pocos casos, una burda reducción de las teorías marxistas muy en boga durante el pasado siglo según la cual, la sociedad se dividía en dos clases claramente diferenciadas y homogéneas enfrentadas entre sí: una, minoritaria, progresista y heroica, y otra, mayoritaria, conservadora y recalcitrante. El enfrentamiento entre estas dos clases se consideraba el verdadero motor de la historia. Una historia que tenía un objetivo muy claro: la derrota de la mayoría reaccionaria y el consecuente advenimiento de una utopía de libertad, igualdad y fraternidad.

De esta forma, la vanguardia colocó al arte en una posición beligerante frente a la sociedad de su tiempo y sus valores estéticos dominantes. Todos aquellos que no adoptaron esta postura se convirtieron automáticamente en enemigos del arte y la libertad, seres débiles incapaces de sustraerse a las lisonjas del público y de abandonar el seguro refugio de lo ya conocido. Pese a sus buenas intenciones iniciales, el gran error de este movimiento fue que su intransigencia acabó convirtiendo el arte en algo aún más opresivo que aquello de lo que intentaba liberarse. La razón probablemente fue que, en su propósito de renovación, dejó

atrás todo lo que tenía que ver con la tradición romántica menos lo más pernicioso, la creencia en el vínculo inefable entre arte y verdad.

No nos cabe duda de las inmensas posibilidades del arte para transformar a las personas e incluso a una sociedad. Ahora bien, si existe una lección que deberíamos aprender a este respecto de lo sucedido durante el siglo XX es que, la dirección en la que se produzcan estas transformaciones y el grado de influencia que en ellas pueda tener el arte son factores completamente impredecibles. Los errores en este sentido pueden ser, no hace falta insistir, mayúsculos y el dogmatismo, aún el mejor intencionado -o mejor dicho, especialmente ese- muy peligroso.

El artista no está en posesión por naturaleza de ninguna verdad y, si así fuera, el arte, en su intrínseca ambigüedad, no sería el mejor medio para transmitirla. No es la función del arte contestar a las grandes preguntas del ser humano, antes bien el arte las formula y, en el mejor de los casos, las disuelve. Si el arte tiene una función social es la de hacernos sensibles, a través de sus diferentes manifestaciones individuales, a la diversidad de la realidad y protegernos así del avance del pensamiento único, que es el mayor peligro que ha acechado siempre al ser humano. Es obvio que desempeñará tanto mejor esta labor no cuanto más se recluya en sí mismo, sino cuanto mayor sea su grado de conexión con la sociedad que lo produce.

Por esta razón, y una vez liberados del puritanismo que ha acompañado a la búsqueda de nuevas fronteras artísticas en el pasado siglo, intentaremos proponer una ruta para salir del atolladero en el que se encuentra el arte actual. Para ello, comenzaremos por cuestionar la idea sobre la cual la vanguardia fundamentó su particular visión de la aventura estética. Idea que constituye, todavía hoy, el lugar común por excelencia en la creación artística y que es, por tanto, el primer mito que debemos derribar si queremos superar los prejuicios heredados. Nos referimos al concepto de límite.

Como es bien sabido, las nuevas estéticas de la posguerra empujaron al arte hacia sus propios límites. El límite de lo complejo, de lo simple, de lo extenso, de lo diminuto, el límite de nuestra memoria, de nuestra capacidad de concentración, de nuestra inteligencia, el límite de los instrumentos musicales, del sonido, el límite de lo que consideramos música, el límite de lo que consideramos arte... Ahora bien, el principal atractivo de estos límites era que se presentaban frente al artista como un territorio ignoto y despoblado. Después de más de sesenta años de vanguardia, este territorio se ha convertido en algo más parecido a un exótico y atestado paraíso tras una salvaje colonización. En consecuencia, para los artistas actuales

comulgar con los postulados de la vanguardia no sólo ha dejado de ser un riesgo -el riesgo hoy está probablemente en no hacerlo- sino, lo más importante, un estímulo.

Llegados a este punto la pregunta es obvia: si las antiguas fronteras del arte son ahora el lugar común (al menos para los creadores) ¿hacia donde podemos volver la mirada? Analicemos por un momento cuál es el camino seguido por nuestros antecesores. Probablemente, como nos enseña la historia, encontremos la respuesta justo en la dirección opuesta.

La huida del arte hacia la marginalidad fue, en gran medida, una reacción al impulso centrípeto que sufrió el mundo de la cultura después de la segunda guerra mundial producto de la aparición de los medios de comunicación de masas. Durante décadas, esta relación crítica de la vanguardia con la cultura impulsada por estos medios, sustentó la idea del límite como único refugio para la rebeldía y la insumisión a la alienación capitalista. Sin embargo, la vanguardia cometió el error de infravalorar a su enemigo y menospreciar su capacidad de evolución al considerar todo lo que estaba fuera de su propio radio de acción, como una masa homogénea en la que se incluían fenómenos y artistas que apenas gozaban de algún rasgo en común.

Esta visión miope de la realidad musical ha dado como resultado que los artistas de vanguardia no se han percatado de que -desde hace mucho tiempo- no poseen el monopolio del espíritu innovador y del pensamiento crítico, y de que sus señas de identidad se han desdibujado a gran velocidad. La cultura auspiciada por los medios de comunicación de masas y la propia estructura de estos medios han demostrado tener un poder de regeneración insospechado por la “alta” cultura musical cuya postura, sin embargo, se ha ido anquilosando con el paso del tiempo. Este hecho, constatado ya por muchos, ha producido un acercamiento de ambos mundos que parece conducir a una disolución de las fronteras de las categorías artísticas vigentes durante el pasado siglo, lo que es visto con no poco recelo por los nostálgicos de la vanguardia. Su temor consiste en que la salida del arte de la burbuja en la que ha vivido en los últimos tiempos conlleve su vulgarización e incluso su irremisible desaparición.

Sin embargo, pensemos en una situación histórica que, en nuestra opinión, guarda cierto paralelo con la actual: la transición entre el polarizado mundo musical de la Alta Edad Media y el más plural y diversificado de la Baja Edad Media y el Renacimiento. En este período se pasó de un modelo artístico dividido en dos, en el que cada ámbito -la música culta (religiosa) y la popular (profana)- estaba separado del otro por un abismo casi insalvable, a un modelo que permitía una transición sin traumas -lo que no quiere decir fácil- desde las formas

musicales más sencillas a las más sofisticadas. La consecuencia de que el mundo de la música culta se expandiera no fue en detrimento de su calidad artística sino que, por el contrario, abrió un abanico de posibilidades desconocido hasta entonces. Este giro copernicano se produjo gracias a una nueva mirada de los músicos cultos hacia la música popular, lo que implicaba un tipo de relación distinta con la realidad circundante mucho más abierta y desprejuiciada.

Es evidente que las circunstancias sociales que propiciaron el paso al Renacimiento no son las actuales. Quizá la diferencia más importante es que ahora no existe una clase social adinerada que demande un nuevo tipo de arte y que anime y financie a los creadores para que dirijan sus esfuerzos en esa dirección. En el presente, un cambio de esas características sólo puede nacer de un compromiso de los propios artistas dirigido a recuperar el tipo de relación simbiótica con el público (sea éste el que sea, poco o mucho) que prevaleció hasta la segunda guerra mundial.

El mayor obstáculo que impide, aún en nuestros días, que se establezca este tipo de relación más viva y enriquecedora de la música culta con el público (insistimos: su público, es decir aquel que, sin menospreciar necesariamente a otras músicas, se interesa por la gran tradición musical occidental que se remonta a la antigua Grecia) es, aparte del miedo al ostracismo que suele acarrear el pensamiento divergente, el fondo misantrópico que sobrevive en buena parte de las estéticas contemporáneas, especialmente en las europeas.

Si realmente queremos cambiar nuestra situación de aislamiento como artistas necesitamos afianzarnos en una nueva confianza en el ser humano y las posibilidades del arte, tomar conciencia de que, como decía Antonio Machado en boca de su Juan de Mairena, *“la masa no existe, cada persona tiene un padre y una madre para ellos solos”*. Transitar, en definitiva, del modelo artista-oráculo cuyo lenguaje encriptado, para evitar ser degenerado por las multitudes, debe ser desentrañado e interpretado con sumo esfuerzo por la gente que se acerca a él en busca de alguna verdad, hacia un modelo artista-demiurgo que expresándose en el lenguaje propio de su comunidad consigue trascenderlo y transportar a sus congéneres hacia esas regiones de la mente a las que sólo se llega a través del arte.

No se trata tanto de emplear unos u otros recursos artísticos, de denostar determinadas técnicas en favor de otras (el mundo actual es capaz de asumir un grado de diversidad sin precedentes), sino de creer que la comunicación es posible y convencernos de que si esta falla por alguna circunstancia debemos asumir algún tipo de responsabilidad como creadores. Esto requiere por supuesto un tipo de actitud distinta a la habitual por parte del

artista, más humilde, por una parte, dado que exige que piense en algo más que sí mismo, su expresión y su lenguaje y se preocupe por cosas tan abstractas y difíciles de definir como los pensamientos o sentimientos ajenos. Pero por otra parte, le hará falta una fe, aún más sólida si cabe, en que lo que tiene que decir merece ser dicho, en que la forma de arte que defiende no es un lujo del que la sociedad pueda prescindir sin pagar un alto precio por ello.

En resumen, se trata de dejar de remar contra el viento de una vez por todas y virar el rumbo ciento ochenta grados. Pero no para dejarse llevar plácidamente, sino para tomar el timón y navegar impulsados por una corriente que ya no ha de ser vista como un obstáculo, sino como una fuente de energía y creatividad. Esta es, en nuestra opinión, la aventura más apasionante que puede emprender el artista en la actualidad. Esta es la tierra de nadie que tenemos ante nosotros. Bajo estas nuevas premisas seguiremos enfrentándonos al mayor de los riesgos, al mismo al que se ha enfrentado siempre cualquier persona, el de ser nosotros mismos.



HERMES LUACES es un compositor nacido en Madrid en 1975. Realiza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se gradúa con el premio fin de carrera en composición, y en la Universidad Autónoma, donde se licencia en Ciencias Físicas. Su obra ha sido interpretada en numerosos países y recibido diversos galardones nacionales e internacionales entre los que destaca el Premio Internacional Reina Sofía (2011). Ha trabajado con numerosas formaciones musicales: la orquesta de la RTVE, la orquesta sinfónica del Principado de Asturias, la Joven Orquesta de Andalucía, la Orquesta Filarmónica de Bacau (Rumanía); ensembles:

Courtircuit, Recherche, Proyecto Guerrero, Taller Sonoro, Grupo Instrumental de Valencia, Vortex y solistas: Alberto Rosado, Ignacio Torner, Mario Prisuelos, Eloy Lurueña, Manuel Guillén...

En la actualidad trabaja en un concierto para percusión, coro y orquesta, encargo de la orquesta y coro de la Comunidad de Madrid.