

MÚSICA Y SOCIEDAD EN EL CAPITALISMO TARDÍO

Eric Moench¹

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen.- El presente trabajo profundiza en un período transicional de la música situada entre las décadas de 1920 y 1940. Pero no como fin en sí mismo, sino para sumergirnos en la filosofía musical de Theodor Adorno, autor que vivió inmerso en sociedades del capitalismo tardío, contexto sin el cual nada de su obra puede ser comprendida. La estética adorniana destaca que el arte debe tener finalidad propia y, a la vez, una finalidad del orden de la necesidad social, éste es su doble carácter que impide analizar la obra de arte sólo en su inmanencia. Desde esta perspectiva intentaremos responder los siguientes interrogantes: ¿qué relación existe entre música y sociedad?, ¿existen efectos políticos generados por la música? Y finalmente ¿cuáles son las potencialidades críticas que envuelven a la música?

Palabras Clave.- *Theodor W. Adorno; teoría estética; música; capitalismo tardío*

Abstract.- This paper studies a transitional period of music located between the 1920 and 1940. But not as an end in itself, but to dive into the musical philosophy of Theodor Adorno, the author who lived immersed in late capitalist societies, context without which none of his work can be understood. Adorno's aesthetics stresses that art should have its own purpose and, at a time, one aim of the social order of need, this is their dual nature which prevents analyzing the work of art only in its immanence. From this perspective, try to answer the following questions: ¿What is the relationship between music and society? ¿Are there political effects generated by the music? And finally ¿what are the critical potential that involve music?

Keywords.- *Theodor W. Adorno; aesthetic theory; music; late capitalism*

1. Las luchas en torno a la definición del arte

“Es verdadero el arte que (...) se encuentra escindido y no reconciliado, pero esta verdad le cae en suerte cuando hace la síntesis de lo escindido y le da contorno en su misma irreconciliabilidad” (Adorno)

La esfera del arte, desde que se ha secularizado de la teología ha podido producir una lógica autónoma de desarrollo que le ha permitido a la música tomar como contenidos nuevos elementos que ofrecieron nuevas posibilidades armónicas,

1 El autor actualmente forma parte del Programa del Área de Investigación en Trabajo y Empleo (PAITE) a cargo de la Dra. Marta Panaia, con sede en el Instituto Gino Germani, en Bs As. E-mail: moench.eric@gmail.com

rítmicas y melódicas. Las novedades y la multiplicación en cantidad de composiciones musicales realizadas luego de la liberación de las prohibiciones eclesiásticas² trajeron consigo la necesidad de analizar las mayores complejidades que traía un nuevo lenguaje musical, más rico y diverso. Este proceso de autonomía creciente tuvo uno de sus momentos centrales a comienzos del siglo XX cuando los compositores comenzaron a producir obras que se alejaban del sistema tonal: nuevas combinaciones musicales hicieron que se hablara de la nueva música.

El presente trabajo se sumerge en este período transicional de la música. Pero no como fin en sí mismo, sino más bien como forma de entender a un autor como Adorno, estudioso de diversas disciplinas (entre otras cosas fue compositor y crítico musical) que vivió inmerso en sociedades del capitalismo tardío, contexto sin el cual nada de su filosofía puede ser comprendida³.

Pero vayamos a desarrollar un breve repaso sobre diferentes posicionamientos estéticos de autores con los que Adorno debate -para enmarcar mejor su propia mirada estética- ya que el arte es objeto de disputas simbólicas por definir su sentido y sus funciones.

Kant sostiene que el arte revela la totalidad de lo real que aún no ha sido alcanzada por otras prácticas: así, el lugar que le asigna al arte es rupturista respecto de concepciones anteriores que lo desechaban como forma de conocimiento de lo real. En la arquitectura de la subjetividad kantiana lo bello o lo sublime representa la actitud estética que es lograda por un sujeto trascendental creador de representaciones artísticas: el artista libre o "genio" kantiano crea obras para la posteridad, que trascienden su momento histórico y están desligadas de la necesidad, de la finitud terrena.

Freud sostiene que la obra de arte habla del deseo del individuo: es la materialidad del deseo lo que expresa la obra. Así, ésta no va desde ella hacia la idea como en Kant, sino que la obra nos conecta desde ella con nuestro inconsciente. Los deseos inconscientes, reprimidos, salen a la luz en la sublimación que implica producir la obra.

Para Lukacs el arte en la modernidad es una forma de crear una totalidad en un mundo fragmentado: es una forma de resolución de la disonancia vital entre sujeto y objeto. Es decir, el arte reconcilia al hombre con lo fragmentario del mundo y en este sentido, el arte es antropomorfizador, devuelve la centralidad al hombre y trata de reflejar la realidad de modo fiel: como ésta está en movimiento, así el arte debe ser dialéctico para dar cuenta de aquella realidad.

² Por ejemplo el canto gregoriano desarrollaba obras compuestas para la liturgia cristiana y poseía algunas características destacadas: era puramente vocal (el cristianismo rechaza durante siglos el uso de instrumentos); era música homófona (aunque podían ser varios los que cantaban, hay sólo una línea melódica); finalmente era interpretada exclusivamente por hombres. Todo lo relacionado con esta música se desarrollaba en monasterios: músicos y teóricos musicales eran monjes.

³ El arte o cualquier esfera de la vida se despliega en una sociedad. En este sentido una herramienta imprescindible para estudiar el arte es dividirlo analíticamente en 3 momentos: el de la producción de la obra de arte, el de la circulación o difusión y el de la recepción de la obra, ya que servirán para mostrar todos los elementos que rodean -y hacen- al arte.

Por su parte, Adorno sostiene que Freud al conectar la obra con los impulsos más biológicos (con la materialidad del deseo individual) logra destruir al idealismo kantiano, ya que si hay satisfacción e interés como respuesta a algo pulsional entonces no hay belleza desinteresada en la obra. Pero Adorno critica a Freud desligar absolutamente la obra del problema de la verdad: la obra dice mucho más que sólo expresar la materialidad del deseo, hay un contenido de verdad en ella. La obra debe establecer una mediación entre ese deseo inconsciente (que es momento de la obra, pero un momento entre otros) y su expresión, es decir, debe autonomizarse de la lógica del puro interés, pero no para volver al desinterés kantiano: que la obra se de una ley distinta y propia no implica que pierda toda conexión con intereses materiales. Adorno sostiene que la obra es el movimiento que queda atrapado en la búsqueda de autonomía de la necesidad: es proceso que nunca queda del todo afirmado, pero no hay “más allá” artístico como asume la estética burguesa.

El arte debe tener finalidad propia y, a la vez, una finalidad del orden de la necesidad social, éste es su doble carácter que impide analizar la obra de arte sólo en su inmanencia. Esto va llevando hacia el posicionamiento estético adorniano y a las preguntas que guiarán este trabajo: la primera y más general ¿qué relación existe entre música y sociedad? Luego ¿cuáles son las potencialidades críticas que envuelven a la música? y además ¿existen efectos políticos generados por la música?. Para recortar estos interrogantes me interesa situarme en una época determinada: la del capitalismo tardío, fase capitalista que envuelve sociedades diversas como los Estados Unidos de los '20, '30 y '40 y la sociedad alemana de los '30 y '40, cuando el nazismo aglutinó la sociedad a partir de un Estado totalitario⁴ que hizo que millones murieran, y muchos marcharan al exilio, entre ellos Theodor Adorno⁵ y Arnold Shöenberg⁶, que continuarán con su trabajo en Estados Unidos⁷.

2. La Escuela de Frankfurt y el Estado totalitario

“La industrialización radical del arte, la acomodación completa a los estándares industriales ya conseguidos, entran en colisión con lo que en el arte se niega a cualquier integración” (Adorno)

⁴ Defino al Estado totalitario como aquel que busca “cerrar” el espacio social, es decir, crear una identidad única e infranqueable desde arriba, apelando a todos los recursos de fuerza que maneje, y que también busca consenso.

⁵ Adorno nació el 11 de septiembre de 1903 en Frankfurt (Alemania) y murió en Viena (Suiza) el 6 de agosto de 1969. Se destacó en sus escritos sobre filosofía, sociología y musicología.

⁶ Schöenberg nació el 13 de septiembre de 1874 en Viena (Austria) y murió el 13 de julio de 1951 en Los Ángeles (Estados Unidos). Compositor musical y autor de varios escritos musicales.

⁷ En 1933 Adorno se incorporó al Instituto para la Investigación Social, de inspiración marxista. Pero en 1934, huyendo del nazismo, marcha a Oxford (Inglaterra) y, cuatro años más tarde se estableció finalmente en Nueva York (Estados Unidos). Por su parte, en 1933 Schöenberg escapa también de la Alemania nazi y va a París (Francia) para luego en 1934 emigrar a Estados Unidos donde residió en Boston y al año siguiente se trasladó finalmente a Los Ángeles.

La Escuela de Frankfurt es especialmente conocida por la Teoría Crítica: Horkheimer⁸ y Adorno (teóricos fundantes de esta escuela) observan que el capitalismo se viene transformando y quieren dar cuenta de estos cambios: en la *Dialéctica de la Ilustración* los autores critican los excesos del racionalismo a ultranza que han acabado conduciendo a un endiosamiento o fetichización de la razón instrumental, de una razón que se aplica a los medios (la tecnología, el entramado industrial, la sociedad administrada por la gran burocracia estatal). Pero dicha civilización técnica, surgida del espíritu de la ilustración y de su concepto de razón, representa un dominio racional sobre la naturaleza, que implica paralelamente un dominio irracional sobre el hombre, como lo demuestran explícitamente tanto el fascismo como el nazismo. Estos regímenes conforman - con sus diferencias y matices- un capitalismo monopolista de Estado donde se observa la centralización del capital, al igual que lo muestra el crecimiento de trusts empresariales que conforman mercados monopólicos en países como Estados Unidos. Pero este diagnóstico se completa con otro: hay una cooptación de masas desde arriba y ellas están siendo altamente funcionales al capitalismo. Este análisis tiene enormes implicancias teóricas, ya que el viejo sujeto revolucionario del marxismo clásico (el proletariado) es cuestionado como sujeto transformador y como antagónico del capital: se entiende entonces como una teoría crítica tiene que oponerse a la teoría tradicional, ya que ésta última ya no reflejaría la praxis emancipatoria de las sociedades. Nuevas realidades objetivas implican reformulaciones teóricas profundas y en este sentido al proyecto frankfurtiano algunos lo definen como marxismo interdisciplinario (se entrecruzan en sus escritos la filosofía, economía, sociología, psicología, estudios culturales) que desarrollan un pensamiento crítico y reflexivo. Crítico no como negación directa de la realidad, sino como renuncia a una aceptación irreflexiva de lo social tal como se nos presenta: con la convicción que existen alternativas sociales el fin emancipatorio heredado del marxismo continúa vigente en los frankfurtianos.

La teoría crítica frankfurtiana se constituye alrededor de la cultura de masas desplegada en el capitalismo tardío: en sociedades donde la mercantilización de las relaciones sociales se expanden notablemente⁹ la esfera del arte no es ajena a este movimiento. Adorno y Horkheimer dirán que se ha conformado una industria cultural¹⁰ que transforma al arte en mera reproducción, estandarizada a la manera de los procesos productivos fordistas. Si antes el arte respondía a una representación (aunque fuera de carácter burgués), ahora pasa a ser un medio invadido por la racionalidad instrumental que lo cosifica: hay un intento deliberado de la industria cultural de evitar el momento arcaico en el arte, reemplazando procesos artesanales por procesos de pura racionalidad instrumental que convertirían al arte en mera mercancía. Si existiese una total mercantilización de

⁸ Autor, junto a Adorno, de "Dialéctica de la ilustración" (1944-1947)

⁹ Lukacs (integrante de la Escuela de Frankfurt) hablará incluso de cosificación de la conciencia: los hombres se transforman en medios (para obtener algo: mercancías) y nunca son fin en sí mismo.

¹⁰ Una de las imágenes que mejor ilustran este concepto es el de la industria de cine hollywoodense.

este tipo, el arte se negaría en cuanto arte y acabaría negando tanto al artista como a su público, ya que ambos serían simplemente intermediarios que permitirían a la mercancía realizarse como tal. La nueva cultura busca integrar a la emergente sociedad de masas de una manera acrítica y totalitaria, donde lo distinto, original y complejo debe ceder su lugar a lo simple, monótono y de probado éxito. La Escuela de Frankfurt busca combatir este nuevo escenario demostrando que existen alternativas societales: esta idea es central para comprender los ataques del nazismo a esta escuela¹¹ ya que si hay otras posibilidades de orden social y existen individuos que desarrollan este pensamiento, podría resquebrajarse el único e indiviso Orden (así con mayúscula) que busca implantar ese Estado totalitario¹². Es en esta disputa donde el arte fue uno de los refugios privilegiados¹³ buscados por Adorno desde donde combatir aquellas prácticas y discursos totalizantes que habían calado hondo en la gran mayoría de la población. Desde esta perspectiva pueden comprenderse mejor las opciones estéticas de Adorno: busca salvar la autonomía del arte, pero como autonomía que ejerza resistencia frente a aquellas sociedades del capitalismo tardío. Arnold Schönberg –en este contexto- representaba desde la música una traba para la cooptación de masas y artistas insertos en una cultura transformada en industria cultural. Pero ¿cómo la música de Shöenberg combatía aquella industria? Este interrogante llevará primero a desarrollar más profundamente cómo opera esta nueva industria que Adorno critica, para luego observar cómo su posición estética se involucra con la “emancipación de la disonancia” shöenbergiana.

3. Las armas de la industria cultural: el caso del Jazz

“...cualquier producción que se adapta a la industria o se porta al menos como si se adaptase, queda inerte por su misma estructura y va arrastrándose penosamente tras las fuerzas de producción artísticas y musicales” (Adorno)

En este apartado me interesa mostrar la relación entre la industria cultural y un género musical ampliamente divulgado por aquellos años: el jazz. Esta relación me interesa por un doble motivo: en primer lugar para comenzar a observar las fundamentaciones teóricas del pensamiento adorniano conjugadas con la ejecución del jazz y así observar –aunque sea por la negativa, es decir como lo que es opuesto al arte verdaderamente auténtico- algunos aspectos de su teoría. Por otra parte, el estudio del jazz de aquella época explicará mejor lo que

¹¹ Casi todos los “frankfurtianos” –no así Benjamín- emigran antes del comienzo de la 2da Guerra Mundial

¹² Bien dice Adorno: Goebbels convierte a la publicidad (del régimen nazi) en el arte por excelencia.

¹³ A lo largo de todo el trabajo intentaré desplegar el porqué de esta noción del arte como refugio privilegiado, lo que llevará a sus singularidades específicas.

desarrollaré en el siguiente punto y que refiere a la revolución musical shöenbergiana: cual es el alcance de la ruptura de Shöenberg se ilustra mejor poniendo como “contrapunto” el caso del jazz.

Examinemos el pensamiento de Adorno sobre el arte:

“Los antagonismos de la sociedad real se conservan intactos en el arte (...) Pero, por más que estén las obras de arte como absorbidas por la existencia, el papel de la fantasía es más bien trasladarlas a un contexto en que se convierten en lo otro respecto de la existencia, aunque sólo sea por su negación concreta (...) El arte trasciende hacia lo no existente sólo a través de lo existente”¹⁴

Antes mostraba que Adorno escribía en un contexto en que el arte, en sus circuitos constitutivos, (producción-circulación-recepción) está hegemonizado por el discurso y prácticas de lo masivo integrado totalitariamente. Como bien dice Adorno:

“...lo nuevo está en que los elementos irreconciliables de la cultura, arte y diversión, son reducidos, mediante su subordinación a un único falso denominador: a la totalidad de la industria cultural. Esta consiste en repetición (...) Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada”¹⁵

El jazz en aquella época es masivo. Varios autores coinciden en un diagnóstico común: el jazz fue el primer género musical en ser difundido a gran escala por los avances tecnológicos de comienzos del siglo XX¹⁶ y su evolución como género fue inseparable de los instrumentos capaces de posibilitar modalidades de consumo antes desconocidas. En los años ´20 el jazz parecía andar por todas partes (Pujol, 2004: 18) y en los años ´30 todo estaba teñido de swing¹⁷: todo lo que quisiera ser vendido iba acompañado por ese término (Fisherman, 2004: 50). Los discos más vendidos en los ´30 en Estados Unidos son los de jazz: “las *big bands*¹⁸ tocaban la música al compás de la cual el país bailaba, cantaba, se enamoraba y, finalmente, fue a la guerra” (Tesser, 2000: 54).

Este género musical se relaciona con lo social de manera que aparece como el producto paradigmático de lo que Adorno combate, esto es, el arte simplificado. En efecto, el jazz era un género que imitaba, simplificaba y a su vez divertía y relajaba masivamente: muchas veces los motivos del jazz son tomados de la música clásica, pero altamente reducidos en complejidad¹⁹, donde lo melódico,

¹⁴ Adorno, Theodor, “Teoría Estética”, pag. 228-229

¹⁵ Adorno, Theodor, “Dialéctica de la Ilustración”, pag. 180-182

¹⁶ Especialmente difundido por la pianola, los discos, la radio y el cine.

¹⁷ La característica central de esta corriente es un flujo rítmico que acentúa los tiempos débiles de los compases y sincopa las notas, además de la improvisación individual que respeta esas normas rítmicas.

¹⁸ El término refiere a grandes bandas de jazz (conformadas por entre 10, 20 y quizás más músicos) que se popularizan en los ´30 y que combinan la formación de una orquesta (con arreglos escritos en partitura) con la inmediatez del jazz improvisado (Tesser, 2000: 42).

¹⁹ Un ejemplo típico es el tema de jazz *Let’s Dance* popularizado por Benny Goodman, emblema de “La Era del Swing” en Estados Unidos (período del jazz que comienza alrededor de la

rítmico y armónico se simplifica y donde la diversidad pierde lugar ante lo idéntico, lo similar, lo indiferenciado. Así, la estandarización y producción en serie sacrifican aquello por lo cual la lógica propia de la composición musical se diferenciaba de la lógica del sistema social. A través del jazz puede observarse una relación posible entre el arte y los individuos de la sociedad que Adorno combate:

“...en la música ligera [así se denominaba al jazz y a otros géneros “menores”] el oído ya preparado puede adivinar, desde los primeros compases del motivo²⁰, la continuación de éste y sentirse feliz cuando sucede así efectivamente” [y más adelante] “Cada uno (en el capitalismo tardío) debe demostrar que se identifica sin reservas con el poder que le golpea. Ello está en el principio de la síncopa del jazz, que se burla de los traspies y al mismo tiempo los eleva a norma (...) El individuo es tolerado sólo en cuanto su identidad incondicionada con lo universal se halla fuera de toda duda. La pseudo individualidad domina por doquier desde la improvisación regulada del jazz...”²¹

Los nuevos elementos que combina el jazz provienen de lo popular²² pero son reconfigurados por una industria cultural que impone una estructura musical rígida y homogénea. Así se desarrolla una recepción del jazz que podríamos calificar como directa, -sin las mediaciones que traía lo artístico auténtico- y así entre la música y quien la escucha no hay “misterios”, ya que se sabe perfectamente adonde se dirigirá la melodía casi sin prestar una mínima atención: lo sorprendente, la posibilidad del camino alternativo en la composición musical cede su lugar a lo ya probado como exitoso en términos de masividad. El jazz no exigía demasiada atención, sólo pedía “dejarse llevar” por el compás (Pujol, 2004: 117): el público de masas es manipulado y homogeneizado, degradándose atributos subjetivos como su propia identidad real y su capacidad de pensar. Pero Adorno amplía el debate que libra mediante su filosofía de la música y siguiendo sus palabras se puede comprender mejor los paralelismos que se pueden trazar entre la evolución de las sociedades capitalistas y el arte, mediante una doble crítica o doble negatividad:

“Víctimas de la ideología caen justamente aquellos que ocultan la contradicción, como Beethoven. Este reprodujo, en su creación musical, la cólera por el dinero perdido y dijo: ‘¡Así debe ser!’ que trata de superar estéticamente la necesidad objetiva del curso del mundo, de la reclamación del salario mensual (...) El principio de la estética idealista ‘finalidad sin fin’, es la inversión del esquema al que obedece socialmente el arte burgués: inutilidad para los fines establecidos por el mercado. Finalmente, en la exigencia de distracción y relajación el fin ha devorado el reino de la inutilidad”²³

En esta frase creo que se condensa bastante del posicionamiento estético adorniano: por una parte crítica a Beethoven –no a sus composiciones, sino a su

Depresión del ‘29) que fue adaptado de una melodía clásica de 110 años de antigüedad: *La invitación a la danza* del compositor alemán Carl Maria von Weber (Tesser, 2000: 48)

²⁰ Los motivos marcan el comienzo de un fragmento musical: son su elemento primario.

²¹ Ambos fragmentos son tomados de Adorno, Theodor “Dialéctica de la Ilustración”, pag. 198-199

²² El jazz es “una música nacida en plazas, mercados y reuniones populares” (Fisherman, 2004: 43)

²³ Adorno, Theodor “Dialéctica de la Ilustración” pag. 202 (el subrayado es mío)

discurso- ya que éste es incapaz desde su idealismo burgués de entender al arte como ligado indisolublemente a la sociedad. Beethoven se acerca a la idea de lo sublime kantiano, donde el arte “flotaría” en una esfera supraterrrenal: la finalidad sin fin mostraría su carácter trascendente estando totalmente por fuera de lo mundano. Pero por otro lado, y esto es lo que más interesa a los fines de este trabajo, Adorno refleja una nueva fase o momento del capitalismo burgués, momento que lo invade a todo y a todos y donde la diversión –que distrae y relaja- deja de lado la complejidad de cualquier argumentación sólida. En este sentido, el jazz como ejemplo musical de la “amnesia” social colectiva que lo escucha y de la pereza intelectual de quienes lo producen (más que artistas son intermediarios de la industria) puede ser un instrumento valioso para los capitalismos existentes, que se encargan de difundirlo en toda la sociedad. Con este contexto, Adorno y su búsqueda de resistencia estética en esta época de colectivismo represivo que ha convertido a la compacta mayoría en criterio de la cosa y de su verdad social (Adorno, 1970: 302) encontrarán en Shöenberg a un compositor no invadido por la euforia de la industria cultural.

4. La emancipación de la disonancia

“En la liberación de la forma, tal como la desea todo arte nuevo que sea genuino, se esconde cifrada la liberación de la sociedad, pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social” (Adorno)

Si bien la oposición explícita que expresa Adorno con respecto al jazz como género musical es innegable, lo que me interesa en este apartado es mostrar cuáles son los alcances mayores que subyacen a aquella oposición –qué es lo central en el pensamiento adorniano que se desprende de aquella crítica- y relacionar esto con la música de Shöenberg. En definitiva, podremos comprender mejor su posición estética y observar –a través de las estructuras musicales- sus alcances como teoría que busca emancipar a lo social.

Podemos decir que Adorno “odiaba” al jazz, pero no lo hacía desde una visión de lo absoluto, trascendente y eterno, sino poniendo en relación aquel género con anteriores géneros musicales y además poniéndolo en relación con una determinada sociedad donde el jazz se expande. ¿Qué quiero decir con esto? Existe un “odio relacional” en Adorno: esta categoría se puede entender mejor en una mirada retrospectiva. Quienes vivimos en el siglo XXI y nos gusta el jazz podemos constatar las enormes transformaciones y complejidades que hoy en día son predominantes en el universo de la producción jazzera, así como las menores ofertas de circulación y la escasa masividad de público que hoy convoca un espectáculo de este tipo²⁴. Por tanto, y conforme a que el jazz ya no es “imitador,

²⁴ Creo que la tendencia de influencia decreciente del jazz se da a nivel mundial y en Argentina esto se hace bastante evidente: más allá de nuevos y “modernos” músicos e innovadores

simplificador y repetitivo”, no debemos pensar en términos absolutos el odio adorniano: en otra sociedad y con otras formas musicales que le anteceden quizás la misma estructura musical interna del jazz que Adorno tanto criticaba, le hubiera parecido revolucionaria²⁵. Dice Adorno:

“Un músico de jazz que tiene que tocar un trozo de música seria, el más simple minueto de Beethoven, lo sincopa involuntariamente y sólo accede, con una sonrisa de superioridad, a tocar las notas preliminares”²⁶

Con lo dicho y citado anteriormente, me interesa subrayar el carácter relacional de la música, para comprender mejor la dimensión rupturista de la música de Shöenberg, que tanto agradaba a Adorno: su emancipación de la disonancia crea una nueva relación dialéctica entre formas y contenidos musicales, transforma estructuras previas, innova rítmica, melódica y armónicamente, muestra alternativas posibles, revoluciona el romanticismo alemán que con Wagner había comenzado a agotar sus potencialidades. Por tanto me interesa la obra de Shöenberg como portadora de composiciones musicales que modifican las anteriores y que deja abierto posibilidades de cara al futuro. Siempre siguiendo el pensamiento de Adorno -en donde el arte pierde potencia cuando es panfletario- el arte es un lugar estratégico de crítica a un estado de cosas totalizador, mediante sus propias y específicas potencialidades, esto es mediante la exploración de las potencias estéticas del lenguaje musical en una época determinada.

Ahora bien, la pasividad artística en la producción de jazz fue notable, pero la diversión para todos estaba asegurada y eso era lo que se buscaba, un arte no crítico, no pensado, que integre la diversidad de las masas a favor de un capitalismo centralizado. Este proyecto se invierte con Shöenberg, nada mejor que recurrir a sus propias palabras:

“Si es arte, no es para todos, y si es para todos, no es arte”²⁷

El carácter aparentemente elitista de esta frase debe ser contextualizada. Se marcan en ella aspectos de una época: había que salvar la dimensión autónoma del arte, que el capitalismo tardío buscaba transformar en pura mercancía, esto es, homogeneizar el arte, producirlo en serie. La cooptación de las masas por medio del pseudo-arte implicaba degradación en el lenguaje musical, y Schöenberg combatía esta simplificación.

El compositor alemán introduce cambios decisivos en las estructuras musicales: ¿cuál fue el aspecto rupturista? La dimensión revolucionaria implica más que un alejarse del sistema armónico dominante, sus esquirlas rupturistas desatan un nuevo conjunto de suposiciones respecto de la melodía, lo rítmico y las

festivales, en relación con otros géneros musicales es evidente el retroceso de la difusión y masificación del jazz.

²⁵ Si bien es una hipótesis de imposible resolución, lo que me interesa es extremar las posiciones sólo para enfocar la argumentación expuesta: cada composición debe ser analizada tanto por su carácter social como por su carácter autónomo.

²⁶ Adorno, Theodor “Dialéctica de la Ilustración” pag. 173

²⁷ Frase de Schöenberg en Machlis, Joseph “Introducción a la música contemporánea”, Ed. Marymar, pag 325

expresividades anteriores. La vieja tonalidad encontraba en el juego consonancia-disonancia su modo central de operar: una nota o acorde disonante es cualquier sonido que debe ser resuelto, mientras que un sonido consonante no requiere resolución (es el estilo musical que prevalece el que determina, en cada sociedad histórica, que sonidos serán considerados consonancias). Tonalidad, en un sentido amplio, es la organización de la música alrededor de una determinada nota, llamada tónica, que sirve como centro para organizar las alturas de todas las demás notas de una escala, que funcionan en relación con dicha tónica: así se conformaba un sistema tonal que jerarquizaba notas, dándole a algunas funciones de tensión, a otras de relajación y a otras llevándolas a un papel secundario. Este sistema había hegemonizado fuertemente el período clasicista, pero comenzó a ser socavado durante el romanticismo, y culminó por ser transformada totalmente por Shöenberg. Wagner ya había llevado al extremo el sistema tonal mediante un cromatismo que lo había penetrado todo: la modulación²⁸ y el empleo de las 12 notas musicales hacían perder las funciones de cada nota²⁹, pero fue Shöenberg quien superó decidida y conscientemente aquel sistema:

“Hacia 1908 Schöenberg exigía no solamente la plena complejidad cromática, sino mucho más que eso, lo que planteaba era el abandono de la concepción armónica básica de movimiento hacia la descarga de tensión (...) De este rechazo de la resolución proviene la capacidad del estilo de Shöenberg de 1908 para expresar lo angustioso y lo macabro”³⁰

Esta nueva estructura musical es la que muchos llamaron *atonalismo*³¹, donde se prescinde de toda relación de los tonos de una obra con un tono fundamental y que transforma la manera en que se relacionan los elementos musicales. Las viejas estructuras jerárquicas del tonalismo daban paso a un sistema donde las doce notas musicales tenían autonomía y poder en sí mismas. El principio básico del atonalismo consiste en que ningún sonido ejerza atracción sobre cualquier otro sonido que se encuentre en sus cercanías. Por eso el oyente no puede predecir ni siquiera una nota antes si está al final de una frase musical porque no ha existido ningún centro tonal. En un Estado totalitario, donde la jerarquía vertical buscaba invadir todas las esferas de la vida, y donde los deseos imperialistas buscaban extender fronteras, podía aceptarse –como se hizo– la música de Wagner³²: dramas musicales compuestos por monumentales formas³³ y cromatismos

²⁸ La modulación refiere a un cambio momentáneo de tonalidad dentro de la misma pieza musical.

²⁹ De hecho Wagner le asigna a la melodía igual importancia que a los otros parámetros musicales (timbre, intensidad, entre otros). En “Tristán e Isolda” (1859) realiza un empleo tan amplio del cromatismo que en algunos momentos la tonalidad parecía perderse por completo y en muchas partes de la composición la tensión musical que produce no la resuelve de forma melódica, sino que utiliza otros recursos como acotar el rango tonal y disminuir la intensidad.

³⁰ Rosen, Charles en “Shöenberg” pag. 38, Antoni Bosch Editor

³¹ Schöenberg prefería el término “pantonalismo”, que indica la síntesis de todas las tonalidades y no su ausencia.

³² Hitler era un gran admirador de la obra de Wagner

³³ Entiendo por forma musical la evolución temporal de una composición. No una evolución en el sentido “esto es mejor que lo anterior”, sino evolución como idea de cambio o desarrollo. Estos cambios no se perciben inmediatamente, sino después de un determinado tiempo: así, podemos definir la forma musical como los cambios que vamos percibiendo en el propio devenir de una

extendidos, pero que no rompían con el sistema tonal como centro jerárquico organizador, sino que se apropiaban de él para llevarlo a su máxima expresión. Shöenberg, en contraposición, con su atonalismo propiciaba una destrucción de las grandes formas musicales con centro en la tonalidad. Para que existieran formas musicales claras algo debía repetirse, algo debía retener su identidad a lo largo de las transformaciones: pero Shöenberg al resquebrajar el viejo edificio tonal destruye con ello las simetrías en gran escala que constituían dichas grandes formas (Rosen: 68). Los cambios de formas musicales en el sistema tonal eran muy marcados y principalmente se daban por recursos melódicos y armónicos, mientras que en el atonalismo los cambios de forma (al destruir esta estructura las jerarquías de las notas) pasan a establecerse mediante otros parámetros (intensidad, timbre, ritmo, entre otros). Es entonces que con Shöenberg comienzan a abundar las formas musicales pequeñas, las composiciones más cortas, la "igualdad de derechos" de las notas, muchas veces no existe el tema³⁴, y se mantiene el concepto de mayor tensión durante toda la composición (por oposición al juego tensión-relajación del tonalismo), etc. Lo angustioso del "estilo" shöengberiano proviene en gran medida de esta negación a resolver las tensiones. Parecían ser las composiciones cortas la expresión que más se ajustaba a este nuevo juego musical: en las primeras composiciones atonales de Shöenberg las obras duran poco tiempo, se desarrolla un proceso experimental con lo aún no estructurado. A propósito decía Webern³⁵:

"Tenía la sensación de que una vez oídas las 12 notas la pieza estaba terminada" (Rosen: 74)

Shöenberg logra radicalizar las potencialidades que objetivamente se ocultan en los materiales musicales existentes: emanciparse del viejo sistema tonal significó componer nuevas articulaciones entre los materiales y desarrollar nuevas formas de expansión del lenguaje musical. Quizás lo que le atrae a Adorno de las composiciones shöengberianas es eso que bien describe Rosen:

"Se puede decir que la tonalidad contenía dentro de sí misma los elementos de su propia destrucción (...) Fue Shöenberg el que reconoció casi inconscientemente que el principal medio de la expresión musical había sido desposeído por una nueva fuerza, hasta entonces subordinada y coadyuvante"³⁶

Es esta etapa de transición musical desde lo tonal a lo atonal, de modificaciones profundas en las formas de hacer música, la que Adorno rescata como el arte auténtico de la época: lo oprimido y subordinado se ha dado a la luz y se ha puesto en forma, desafiando a la totalidad de viejo sistema tonal.

composición musical a partir de regularidades en la armonía, y/o la melodía y/o el ritmo y/o la expresividad, etc. No se debe confundir las formas musicales por el concepto de forma (a secas) usado en el pensamiento adorniano.

³⁴ El tema es un fragmento musical que no tiene ninguna cadencia que lo corte: su condición más importante es la de estar sujeto a desarrollos y repeticiones.

³⁵ Discípulo de Shöenberg que, junto a Alban Berg, conformaron lo que se conoce como la Segunda Escuela de Viena (citado en Rosen, Charles "Shöenberg" pag. 74)

³⁶ Rosen, Charles *Ibid* (los subrayados son míos)

5. La Dialéctica Negativa: entre la filosofía y la música

“Cambiar esta dirección de lo conceptual, volverlo hacia lo indiferente en sí mismo: ahí está el gozne de la dialéctica negativa” (Adorno)

Shöenberg también buscó crear algo que de orden a este nuevo paradigma: fue construyendo gradualmente un método de composición que incluya los doce tonos cromáticos de la octava sin que esto implique relaciones tonales entre dichos tonos, de tal manera que todos ellos eran igualmente importantes. Este método, que alcanzó en la década del '20 su realización más acabada es conocido como dodecafonismo y se trata de un intento de desarrollar composiciones que den cuenta de un nuevo centro pero que implique múltiples combinaciones posibles: podríamos afirmar que Shöenberg en este período compone generando una suerte de relación –que se acerca y aleja de cada polo- entre obras pequeñas y la búsqueda de expandirlas. Entre las primeras obras atonales que Shöenberg había desplegado en sus composiciones³⁷ y el dodecafonismo³⁸ se marcaba un cambio principal: la sistematización y organización del atonalismo libre. Luego de una primer etapa netamente experimental se da un proceso donde se van alargando temporalmente las obras y van cristalizando reglas compositivas que culminarán más adelante en el serialismo³⁹. Este desarrollo de Shöenberg hacia modos más sistematizados de composición no será tan bien acogido por Adorno como sí lo había sido su primera etapa atonal.

En los dos compases siguientes de una composición de Shöenberg se observa cómo se compone dodecafónicamente, así como las indicaciones básicas para ordenar las notas en determinado lugar: todas las notas deben ser incluidas en el compás sin repetirse (aunque Schöenberg en muchas composiciones no respetaba totalmente esta premisa):

³⁷ La obra “Pierrot Lunaire” de 1912 es quizá la más conocida

³⁸ Tres de las obras más conocidas son el “Cuarteto de Cuerdas n° 3” en 1927, el “Concierto para violín” en 1934-’36 y el “Concierto para piano” en 1942.

³⁹ El serialismo lo que hace es utilizar el método dodecafónico (incluir las doce notas en la composición) pero también reglamentar el uso “no jerárquico” de los otros parámetros musicales (intensidad, densidad, timbre, etc). Los impulsores del sistema serial (que cada vez tornaría más rígidas sus reglas) fueron, más que Shöenberg, sus discípulos Webern y Berg.

Aquí debo volver a Adorno: otra de sus obras fundamentales es *Dialéctica negativa* (1966) obra filosófica que se propone como dialéctica opuesta a reducir toda identidad a un sistema de pensamiento: desarrolla un método dialéctico de la no identidad, de respetar la negación, las contradicciones, lo diferente, lo heterogéneo, en suma, darle preeminencia al objeto que es contradicción, diferencia, multiplicidad, etc. Este aspecto de admisión de que no todo puede subsumirse en sistemas de pensamiento le lleva a valorar el arte y la música atonal de Schönberg, porque supone una independencia total respecto de lo que representa la razón instrumental y, al mismo tiempo, una ruptura con el sistema tonal dominante. Para Adorno los objetos son más que su concepto (Adorno, 1966: 13), por tanto adentrarse en el objeto implica llegar a lo que la filosofía sistemática no puede dar cuenta: se comprende así porqué la utopía del conocimiento dominante (que absolutiza el concepto) sería penetrar con conceptos lo que no es conceptual sin acomodar esto último a aquellos (Adorno, 1966: 18). En síntesis, existe el concepto, pero en la dialéctica negativa de Adorno este concepto es un elemento como cualquier otro, no se impone jerárquicamente, y aún más, lo irracional lo constituye. Adorno se aleja definitivamente de la razón del progreso irrestricto: en la música atonal de Shöenberg encontrará un lugar en donde apartarse de lo idéntico y sistemático.

Pero ¿qué sucederá cuándo aquella música experimental de comienzos del siglo XX comience a cristalizar en reglas de composición cada vez más estrictas? Adorno desconfía de las categorías prefabricadas, y aunque Shöenberg no compone con dichas categorías, a aquel le gustan más las obras del período atonal de Schönberg, las que se sitúan entre sus primeras obras tonales y la creación del dodecafonismo: para Adorno esta música tiene la fantasía de la búsqueda, que al no haber encontrado todavía (y felizmente) un sistema, ha de idear continuamente soluciones originales sin lograr, al mismo tiempo, desembarazarse del todo del pasado. Esta es la transición que fascina a Adorno, cuando la composición musical muestra lo sorprendente junto resabios del pasado tonal que intenta constantemente superar: se suceden repeticiones motivicas o rítmicas (que podrían ser parte del sistema tonal) con cambios y sorpresas, inesperadas densidades y colores orquestales, combinaciones tímbricas constantes en obras que duraban poco tiempo. Pero hay algo más que las hace interesantes: estas particulares innovaciones van en búsqueda de la unidad, pero sin embargo no logran sistematizarse en reglas estrictas. Son nuevas síntesis con concepto, pero sin unidad. Frente al sistema Adorno dirá que la filosofía lo que tiene que guardar de sistemática es el sistematismo con que se le enfrenta lo que le es heterogéneo, (Adorno, 1966: 28) hay que derrumbar al pensamiento que lo contiene todo sin dejar nada por fuera. Pero, ¿cómo debe construirse una filosofía no sistemática? Debe ser una filosofía fragmentaria, sin escalas jerárquicas: justamente en la escritura de Adorno se observan fragmentos muchas veces sueltos, que no siempre dan sentido al final, pero que tienen valor por sí solos. Pero esto fragmentario, es lo particular que se inscribe en un horizonte universal: las frases de la filosofía son para Adorno como bombas de tiempo que no estallan inmediatamente, pero que al momento de explotar las esquirlas de la explosión tienen que llegar a todos lados y conectarse con todos los problemas. Las

composiciones atonales shöengberianas con su carácter fragmentario y de permanente tensión refleja mejor las contradicciones de la realidad que un sistema tonal que no deja nada fuera de sí. Ilustra mejor Adorno las analogías entre filosofía y música:

“En la filosofía se confirma una experiencia ya advertida por Shöengberg en la teoría tradicional de la música: lo único que enseña es a empezar y acabar una frase, nada sobre ella misma, sobre su desarrollo. De un modo análogo la filosofía, en vez de reducirse a categorías, tendría en cierto modo que comenzar componiéndose”⁴⁰

Hay que evadirse de la seguridad del concepto, de las categorías predeterminadas y sumergirse en el objeto, en los materiales que nos brinda la música, pintura, etc. para poder lograr una composición que muestre lo horroroso de una realidad que lleva al hombre a los campos de concentración nazi. Adentrarse en el objeto implica distinguir en él lo diferente y heterogéneo, lo que lo hace cualitativamente único: Adorno busca devolverle a la individualidad cercenada en los capitalismo tardíos un lugar que escape al pensamiento racional-occidental que lo oprime mediante omnipotencia de la racionalidad técnico-instrumental.

6. Las potencialidades de la música

“La narración homérica de Penélope destejendo de noche lo que había tejido de día es una inconsciente alegoría del arte” (Adorno)

Sumergirse en la dialéctica interna de las obras de arte implica poder mostrar las contradicciones de la lógica propia de dichas obras. El arte auténtico da cuenta de estas contradicciones, y no sólo eso: logra articular una tensión interna en donde los polos del objeto extienden sus potencialidades radicalizando una lucha que sin embargo no se resuelve. La dialéctica forma/contenido da cuenta de una obra auténtica nunca del todo autonomizada, pero que sin embargo va en búsqueda de esa autonomía. Existe un proceso dialéctico de forma-contenido que conforma la composición musical. Una aproximación a esta dialéctica se ilustra con las palabras de Valls:

“Cuando hoy en un concierto escuchamos la Sinfonía Júpiter, de Mozart, ¿nos detenemos a considerar que el minueto (tercer tiempo), ahora pura forma orquestal incorporada al régimen sinfónico, procede de un número de la antigua suite y que ésta constaba de una serie de danzas destinadas a servir de texto musical a los recreos y distracciones de la corte?”⁴¹

Adorno dirá que en la música -que parece ser el arte que más escapa a los contenidos del mundo- es susceptible de ser datada cada forma musical hasta llevarla a la danza, que es lo que más se acerca a la naturaleza. Todos estos

⁴⁰ Adorno, Theodor “Dialéctica Negativa” pag. 41

⁴¹ Valls Gorina, Manuel “Para entender la música” pag. 30

comentarios dan cuenta de una contradicción originaria: son los contenidos de la vida los que brindan la posibilidad de formaciones estéticas que se harán visibles en una materialidad que en sí le es indiferente. Nunca el lenguaje musical logra escapar del todo a su primitivismo como ruido de la naturaleza. La obra de arte debe dejar expresar la racionalidad de lo no idéntico, debe expresar la racionalidad de todos los deseos incumplidos que existen en la naturaleza y que no se pudieron realizar por las relaciones de dominio históricos, pero quedaron como rastros objetivos que el arte va a expresar.

Pero ¿cuáles son los elementos a analizar dentro de las composiciones musicales? La dialéctica más general puede encontrarse en los polos universal/particular: Adorno resalta la irreconciliabilidad entre ellos, entre el concepto formal de la composición y los múltiples contenidos a los que les da cabida. En efecto, no hay sistema a priori posible que contenga todos los desafíos que nos presenta la experiencia: el artista va hilando notas expresivamente y en este devenir del encadenamiento va dotando complementariamente de melodía y armonía a la composición. Las formas musicales no deben ser despreciadas, pero tampoco deben ser absolutizadas. Por su parte, la expresividad, la intensidad deben relacionarse con las formas musicales de manera que éstas potencien su significado.

La categoría de intensidad permite analizar otra dialéctica desatada al interior de una composición, como bien señala Adorno:

“...esos detalles [*refiere a partes fragmentarias de la composición*] sólo adquieren su luminosidad por el todo”⁴²

Los matices, los diferentes tiempos, las complejidades melódicas de cada compás sólo adquieren su real significación en la estructuración total de la composición, pero cada motivo o tema debe ser trabajado para que transmita significado por sí mismo. Siguiendo en algún punto a Simmel⁴³ también se puede afirmar que lo original de la producción artística se encuentra en rebasar los límites, que siempre se están (re) haciendo al mismo tiempo que se superan. Con esta imagen última busco sostener que los universales, límites, o formas musicales, no son categorías abstractas y en sí, sino que están hechas por los detalles o notas y en relación a éstos, por tanto la fuerza de la completitud de la obra proviene de lo fragmentario, pero las particularidades compositivas adquieren cada vez mayor sentido en el constante devenir de la composición.

Otro caso en que el análisis debe demostrar la dialéctica de la obra es en referencia a la técnica. Adorno utiliza este término para referirse a lo “mecanizado”, producto de la práctica constante. En cuanto a la esfera musical, parece referirse especialmente a ciertos usos armónicos acostumbrados: da un ejemplo de un profesor que enseña que en una composición musical no se deben

⁴² Adorno, Theodor “Teoría Estética” pag. 247 (las cursivas son mías)

⁴³ Georg Simmel nació en Alemania en 1858 y murió en Francia en 1918. Las formas de socialización son para Simmel el objeto propio e inconfundible de la sociología. Tiene entre sus alumnos a Lukacs, Kracauer, Bloch, etc., y ejerce influencia sobre Benjamin y Adorno, entre muchos otros.

utilizar melodías paralelas de intervalos de 5tas. Pero justamente, nos dice Adorno, estas paralelas son las que construyen un efecto sonoro legítimo en Debussy⁴⁴, por tanto la prohibición de su uso no tiene sentido fuera del sistema tonal (Adorno, 1970: 281). El ejemplo muestra acertadamente que la técnica elevada a culto, convertida en fetiche musical, sólo sirve para sostener falsas pedagogías, que generan falsas obras. Lo que plenamente logran mostrar las obras auténticas es que existe una dialéctica entre técnica y composición: ningún modelo rígido predeterminado debe absolutizarse hasta convertirlo en norma. La preeminencia del objeto nos indica que debemos adaptarnos a lo que exige la composición. Justamente por esto no debe desecharse el estudio metódico, pero auténticamente pedagógico: el artista que busca dar forma a un material estético debe involucrarse con las leyes propias de dicho material y esto impone una extensa práctica y conocimiento de su potencial, en otras palabras, implica el oficio que Shöenberg tanto predicaba⁴⁵: sólo así puede lograr el sujeto dar forma a lo aún informe.

En suma, la dialéctica interna de la composición musical se nutre de múltiples elementos (aquí sólo analicé unos pocos) que nunca dejan resolver las tensiones que generan: la identidad imposible entre unidad y pluralidad es un momento del arte y de su propia unidad (Adorno, 1970: 246). La obra de arte auténtica es tanto pluralidad como singularidad, tanto procedimientos universales como particulares y en el devenir de la composición musical se irán iluminando los momentos que se acercan más o menos a cada uno de los polos dialécticos, sin inclinarse nunca enteramente hacia uno de ellos, pero extremando sus potencialidades.

La extensa referencia a la obra de Shöenberg me sirve para intentar iluminar un aspecto central de este trabajo: ¿cuáles son las potencialidades del arte como instrumento crítico de una formación societal determinada? ¿dónde buscar estas potencialidades? En el devenir del arte se realiza una dialéctica entre forma-contenido sobre la que reflexiona Adorno: la racionalidad adorniana no es una totalidad, ya que la obra muestra que no se puede producir con lo dado una totalidad de sentido. El arte nunca es enteramente forma o enteramente contenido. Pero sí hay racionalidad en lo no idéntico a lo que se le da forma, racionalidad que no es simbólica ni esquematizadora: esa racionalidad es el materialismo dialéctico, ya que la propia materia es dialéctica. Así el arte presenta una singularidad que lo hace intrínsecamente crítico, propiedad que en sociedades de capitalismo monopolistas adquiere ribetes revolucionarios, y esto es lo que entiendo que propone Adorno cuando sostiene:

“Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo socialmente provechoso, está criticando la sociedad por su mera existencia. Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está denunciando (mudamente) el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de

⁴⁴ Claude Debussy (1862-1918) nació y murió en Francia. Compositor caracterizado como impresionista, que algunos autores consideran como pionero de la música de Shöenberg.

⁴⁵ Adorno cita un artículo “Problemas de la enseñanza artística” escrito por Shöenberg, donde éste último fomenta el oficio del músico y ataca la fe ciega y fetichista puesta en la técnica.

una total sociedad de intercambios, en lo que todo es para otra cosa (...) Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social”⁴⁶

Para Adorno la obra de arte puede reflejar lo no idéntico, y sobre eso se puede reflexionar: sobre zonas que el sistema social totalitario nos oculta. En esto hace hincapié Adorno, ahí sitúa la potencia del arte: así se comprende mejor también su apego por las nuevas composiciones de matriz shöengberiana. Profundizando esta temática dice Adorno:

“La eficacia de las obras es esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia, y no aquella otra que la praxis manifiesta sugiere a la praxis latente (...) Al enfrentarse las obras con las necesidades dominantes, al modificar la iluminación de las cosas acostumbradas, consiguen responder a la necesidad objetiva de un cambio de conciencia que termina en un cambio de realidad”⁴⁷.

Shöenberg ilumina zonas no acostumbradas, remueve estructuras caducas, muestra alternativas aún no exploradas. De ahí surge su carácter de artista auténtico que le reconoce Adorno, y no de su genialidad subjetiva como exaltaría Kant para las creaciones artísticas sublimes y formas monumentales, sino auténtico en cuanto lograr expresar mediante la composición musical una necesidad objetiva de transformación de un estado de cosas: es la propia estructura tonal lo que lleva en sí lo que engendra su superación y Shöenberg pudo llevar a la práctica esa condición objetiva de superar un momento histórico musical por otro y organizar los materiales de diferente manera. En efecto, es un sujeto quien realiza la composición musical, pero lo que hay es una objetividad en las sombras, latente, que fue puesta en escena: se debe derribar el viejo concepto burgués del “genio”⁴⁸ o creador –que Kant puso en el lugar de fetiche- y oponerle el de artista auténtico. Las composiciones auténticas no son hallazgos arbitrarios, sino nuevas estructuraciones que muestran potencias intrínsecas del objeto: el material “estaba ahí, listo para ser compuesto, escrito, pintado, etc.” En suma, el pensador romántico supone que el espíritu de las obras de arte es sin más el espíritu de su autor, pero la obra también está conformada principalmente por la resistencia de los materiales artísticos, sus leyes propias, los modelos y las técnicas históricas que las influyen. Así, hay un “espíritu objetivo” en la obra, pero también un momento subjetivo no escindido: la obra que no repita lo ya existente, mostrará lo revolucionario del arte como aquello alternativo, emancipado del simple reproducir cotidiano. Se necesita de un sujeto expandido que busque adentrarse en las profundidades del objeto, en sus necesidades internas: en esta dialéctica no sirven justos medios sino extensión hacia los extremos disonantes. El sujeto debe actualizar toda la potencia que encierra el lenguaje musical, y como éste es producto de relaciones sociales escindidas e irreconciliadas entonces la obra de arte tendrá carácter de irreconcilable, aunque tendrá en su horizonte la

⁴⁶ Adorno, “Teoría Estética” pag. 296 y 311 (los subrayados son míos).

⁴⁷ Adorno, “Teoría Estética” pag. 317-318 (los subrayados son míos)

⁴⁸ Categoría identificada con el romanticismo, que opone la superioridad de lo subjetivo-expresivo a lo objetivo-formal.

reconciliación simplemente por lograr mostrar, en su propia lógica interna, aquello social escindido. El carácter crítico del arte es mostrar lo heterogéneo de los contenidos y poder darles forma. Lo diverso, lo diferente, en suma, lo no idéntico, de lo que Shöenberg es portavoz con su arte, se asume con una enorme potencia revolucionaria en sociedades en donde lo mercantilizado busca homogeneizar todas las esferas de la vida.

7. Las carencias de la música

“...los artistas sintieron menos alegría por el nuevo reino de libertad que habían conquistado y más deseo de hallar un orden pasajero en el que no podían hallar fundamento suficiente” (Adorno)

Muchos autores coinciden en el agotamiento del sistema tonal y en fijar la fecha de su defunción: con “Tristán e Isolda” las posibilidades tonales son expresadas al máximo mediante el cromatismo expresivo de Wagner, y la centralidad tonal entrará en su fase final (Valls, 1984: 115).

Hay autores, críticos musicales, músicos, que protestaban contra lo “caótico” que, afirmaban, se había vuelto la música desde entonces: los reaccionarios del romanticismo temían la huida del sistema tonal, ya que “no hay sistemas que lo reemplacen, no hay estilos reconocibles, todo lo que se experimenta no cristaliza en algo conceptuable”, decían. Pero justamente para Adorno esto expresa una música auténtica: libre del sistema puede encontrar su potencia en la diversidad compositiva.

Esta suerte de apocalipsis musical que tanto miedo había generado en aquellos autores es solamente –siguiendo a Adorno– incapacidad de seguir la lógica específica de los procesos: en efecto, la experimentación desarrollada desde 1910 se adentró audazmente por los mares de lo que nunca se había sospechado (Adorno, 1970: 9). Pero Adorno no alienta una música que destruya el sentido, el para-qué estético. Un ejemplo de música sin el para-qué estético podría ser el caso de la música “totalmente predeterminada”. Este es un método de composición tal, que cada elemento del sonido musical, frecuencia, duración, intensidad, timbre, se determina según unas series preseleccionadas, así las combinaciones posibles dan resultados tan complejos que el compositor debe servirse de operaciones y modelos matemáticos para componer y se encuentra rígidamente condenado a ahogarse en su propio sistema. Adorno se expresa con fuerza contra este tipo de experiencias: la música implica el devenir dialéctico de la composición que no logra escaparse nunca de la necesidad (al menos en sociedades desiguales como las capitalistas) sino que es el camino hacia la libertad no realizada, y con aquellas experimentaciones este devenir es predeterminado integralmente. La música no debe perder el carácter irracional que la constituye tanto como su carácter racional.

La masacre y horror racionalmente planificados de Auschwitz trajo consigo una aversión de Adorno a todo tipo de razón instrumental, pero también el combate a una razón objetiva que corría el peligro de solidificarse o de convertirse en pura metafísica. Lo que algunos llaman escepticismo, irracionalismo o pesimismo cultural son etiquetas mal puestas para un pensamiento que busca desplegarse entre aquellos dos polos. Irónicamente, también alrededor de la Segunda Guerra Mundial el jazz pega un gran salto de calidad cuando Adorno se aleja de las nuevas experimentaciones musicales. El jazz va transformándose poco a poco en “género culto”: el nuevo estilo se edificó en sus comienzos con el jazz bebop donde se desarrollaron improvisaciones que empezaron a usar y valorar las notas más alejadas de la armonía, las más disonantes y tensas con respecto al acorde que estaba sonando, se desarrollaron ritmos más fragmentarios, hubo una subdivisión rítmica menos estereotipada, progresiva independencia del papel del contrabajo y la batería y bandas más pequeñas (Fisherman, 2004: 51). En síntesis, el jazz sumó complejidad y experimentación a sus estructuras musicales. Pero estas transformaciones no se reducían a la producción jazzera, sino que modificaban la recepción y circulación del género: si en los '20 y '30 el jazz era el baile social por excelencia, esto comienza a cambiar a mediados de los '40. Con los años, a medida que la convocatoria de las *big bands* fue decreciendo, el jazz pareció reclamar una escucha más atenta y ya no seducía multitudes por lo que también perdió en difusión (Pujol, 2004: 117-118). La ironía a la que hacía referencia se encuentra en que la emancipación del juego consonancia-disonancia, que cifró alentadoras esperanzas en Adorno, degeneró en algunos compositores en sistemas cerradísimos, mientras el jazz se volvía cada vez más libre y experimental. Los compositores posteriores a la Segunda Guerra Mundial recogieron la obra de la Escuela de Viena, así como la libertad de altura y ritmo ofrecida por la atonalidad, llegando a una reconsideración de los sonidos individuales en sí mismos y dando paso al serialismo: pero este sistema resultó ser demasiado restrictivo, aunque dejó también un legado de un enorme repertorio de sonidos y materiales, y abrió aún más las puertas a diferentes maneras de organizar el material, entre otros los diseños de nuevas experimentaciones electrónicas de Stockhausen⁴⁹.

Pero nada de esto deslegitima la teoría adorniana: por el contrario, su teoría da cuenta del arte como hecho histórico, conformado por su doble carácter autónomico y social. Para Adorno las nuevas libertades ganadas en la música chocaron contra sociedades más inhumanas y totalitarias: los músicos buscan un nuevo orden al estar inmersos en totalidades sociales restrictivas.

En el devenir temporal de la historia se transforman tanto las sociedades como las estructuras musicales y esto Adorno lo sabía mejor que nadie. Hubo nuevas posibilidades para lo humano reservadas en la experiencia de tratar con nuevos lenguajes musicales que produjeron los ensayos más experimentales. Las libertades y mayor expansión de la autonomía musical obtenida desde 1910 en

⁴⁹ Adorno elogia a este compositor por su concepción de un arte de grandes exigencias, que sin embargo estaría dispuesto a verse desechado (Adorno, 1970: 234).

adelante, aún con sus desaciertos posteriores, igualmente implicó acontecimientos estéticos de los que la música posterior debe dar cuenta.

8. Música y Sociedad: alcances y límites del devenir artístico

“...si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente” (Adorno)

Luego del camino recorrido vuelvo a la pregunta del comienzo: ¿qué relación existe entre la música y una sociedad determinada? Lo primero que se debe repetir es que la música es tanto autonomía como hecho social: eso es lo que intenté mostrar en la elección de los temas a desarrollar en este trabajo. Por tanto, hay que moverse entre aquellos dos polos y no tentarse en analizar la música como directamente determinada por la sociedad. Este diagnóstico tiene consecuencias: al existir mediaciones, la música no provoca efectos políticos inmediatos en el sentido de generar identidades colectivas que materialicen el cambio social. La música no tendrá sentido cuando pretenda ser la portadora de mensajes inmediatos: composiciones musicales auténticas deben invitar a pensar, y la nueva tarea de los artistas es tener conciencia del tiempo en que se vive, plasmarlo y expresarlo en sus propios materiales. El carácter panfletario de una obra no hace más que alienar aún más las conciencias: la obra debe potencializar sus elementos propios para mostrar nuevas organizaciones sociales posibles. Dice Adorno:

“Las obras de arte tienen su eficacia práctica en una modificación de la conciencia apenas concretable y no en que se pongan a arengar”⁵⁰

Decía antes que este nuevo paradigma shöengberiano había escapado a lo ya probado como exitoso por la industria cultural: tanto para el capitalismo consumista estadounidense como para el capitalismo nazi-fascista alemán, la cultura transformada en pura industria mercantilizada debe cooptar acríticamente a las masas mediante un arte divertido no pensado, donde uno puede adivinar como seguirá la melodía sin prestar atención. Así, se realiza el esquematismo kantiano, pero irónicamente es un esquematismo sin sujeto, es decir, con un sujeto degradado. Esto viene a atacar Schönberg con sus composiciones, que en su “seriedad” describen mucho más profundamente lo social que la improvisación colectiva del jazz, que falsamente reconcilia el arte con la sociedad: el artista puede lograr un arte que quizá no sea un arma que desestabilice el sistema dominante, pero que podrá mostrar lo que se esconde bajo la apariencia de estabilidad. En esta línea, la nueva música debe ser una obra fragmentaria lejana a toda confianza y tradición.

Para Adorno la música auténtica debe producir tanto una crítica social como una descripción estética de la sociedad que la ha producido (Randel, 1997). La música

⁵⁰ Adorno, “Teoría Estética” pag. 317

auténtica está conformada tanto por la racionalidad como por la irracionalidad, tanto por el concepto como por lo que no lo es, y desde este lugar puede decirse que se separa del pensamiento occidental sistemático. Adorno ataca desde ese lugar estratégico del arte la racionalidad moderna que fetichiza la razón ilustrada.

En su búsqueda de combatir a la teoría estética burguesa, Adorno intenta desligarse de la categoría kantiana de lo bello, del puro placer estético. Se debe analizar esta categoría como producto histórico, no como algo naturalmente dado: no existe un *a priori* "bello", sino que se conforma como aquello que pone a lo "feo" como lo otro que se supera. Pero ¿cómo se supera? Se supera por las técnicas que despliega el hombre en todas las esferas de la vida: las técnicas son formas para superar lo feo, informe, que nos presenta la naturaleza. En este sentido las composiciones musicales superan lo feo. Pero la técnica está en un constante "hacerse", no anula nunca el temor que provoca la naturaleza, no anula nunca lo feo. Así, la materia bruta musical no estructurada también provoca temor: los procedimientos que desarrollamos para componer esa materia también contienen lo feo, lo primitivo, pero nos sirven para darle forma. Las obras de arte producidas contienen eso arcaico, primitivo, aún no estructurado expresado en una nueva forma, pero dicha forma evoca a lo que antes no se le podía dar forma (lo feo). El artista que da primacía al objeto por sobre lo subjetivo/simbólico, y atiende lo que dicho objeto contiene en sí mismo logra generar la dialéctica, que obedece a que lo bello surge de esta dialéctica histórica con lo feo. En esta nueva imagen del concepto de lo bello, ahora no fetichizado, se expresan las ansias de combatir al racionalismo burgués, oponiéndole un materialismo dialéctico: la obra tiene que revelarnos que está trabajando con materia arcaica y debe mostrar cuál fue la materia puesta en forma, pero también debe transformarla siguiendo las leyes de su autonomía.

Así, en el devenir del arte lo oprimido debe salir a la luz y una posible realidad alternativa debe ser mostrada en su lenguaje: para Adorno la música tanto como la sociedad se comportan frente a su ser otro como el imán con las limaduras de hierro, es decir que tanto el uno como el otro son capaces de organizar y transformar elementos de la naturaleza, dar forma a materialidades del lenguaje (social, musical) y así poner elementos en movimiento, formando una síntesis que sin embargo no tiene unidad. De esta manera, la música consigue que quienes la escuchan adquieran una nueva relación con la cosa: nuevas formas de organización social -que escapen al dominio expresado por la razón occidentalizada- están cifradas en composiciones musicales auténticas.

Bibliografía

Libros:

- a) (1947) Adorno, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Sudamericana, Bs. As.
- b) (1966) _____, *Dialéctica Negativa*, Taurus Ediciones, Madrid
- c) (1970) _____, *Teoría Estética*, Ediciones Orbis, Barcelona
- d) (1991) Elías, Norberto, *Mozart: sociología de un genio*, Ediciones Península, Barcelona
- e) (2004) Fisherman, Diego, *Efecto Beethoven*, Editorial Paidós, Bs. As.
- f) (1975) Machlis, Joseph, *Introducción a la música contemporánea*, Ed. Marymar, Bs. As.
- g) (1989) Pahlen, Kurt, *Nueva síntesis del saber musical*, Emecé Editores, Bs. As.
- h) (2004) Pujol, Sergio, *Jazz al sur*, Emecé Editores, Bs. As.
- i) (1997) Randel, Don, *Diccionario Harvard de la Música*, Alianza Editorial, Madrid
- j) (1996) Rosen, Charles, *Arnold Shöenberg*, Antoni Bosch Editor, Barcelona
- k) (2003) Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Ed. Gorla, Bs. As
- l) (2000) Tesser, Neil, *Guía Playboy de Jazz*, Emecé Editores, Bs. As.
- m) (1978) Valls Gorina, Manuel, *Para entender la música*, Alianza Editorial, Madrid