



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN TEORIA E HISTORIA DEL ARTE

**Música y experiencia en la época del capitalismo tardío: Una lectura a la
estética musical de Theodor W. Adorno**

**Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, con mención en Teoría e
Historia del Arte**

Gonzalo Cáceres Mora
Licenciado en Artes
con mención en Interpretación Musical
Universidad de Chile

**Profesor Guía:
Dr. Sergio Rojas**

Santiago de Chile, Septiembre de 2017

Índice

Agradecimientos.....	5
Resumen.....	7
Nota del autor.....	10
Prólogo.....	12
Capítulo I:	
Introducción: Sobre el concepto de música y el contexto del capitalismo tardío	
I.1. Autorremisión, ritmo, relación.....	17
I.2. Sobre el concepto de música en Adorno.....	20
I.3 Música en el capitalismo tardío y la industria cultural como su correlato.....	24
Capítulo II:	
Fetichismo y escucha: la regresión de la experiencia musical	
II.1. Una vuelta a la cuestión de la experiencia en la discusión Benjamin-Adorno.....	29
II.2. El concepto de fetichismo.....	32
II.3. La regresión de la escucha.....	35
II.4. Las tipologías de la escucha.....	39

Capítulo III:

Disonancia y dispersión en el material musical

III.1. Nueva música: potencial crítico y envejecimiento en el serialismo integral.....45

III. 2. Boulez: el serialismo integral como dispersión.....52

Capítulo IV:

Obra de Arte y estremecimiento

IV.1. El distanciamiento.....57

IV.2. Crítica a la catarsis y estremecimiento.....59

V: Conclusiones.....65

Epílogo.....68

Bibliografía.....70

Agradecimientos

Esta tesis es impensable sin la ayuda de personas que en mayor o menor medida – quizás ignorando el aporte que pudieran ser para la configuración de este pequeño trabajo- trazaron la bitácora de esta investigación, que fue acompañada de la conversación entre las lecturas del autor al que tratan y las peripecias de la subsistencia en la sociedad que vivimos.

Quiero agradecer a Cristóbal Durán por darme los primeros atisbos de cómo construir esta investigación y proveerme de las fuentes bibliográficas a las que refieren estas páginas, cuando este proyecto solo se soportaba en intenciones. A Sergio Rojas, por siempre insistir en la pregunta por la pertinencia y la actualidad que pudieran tener estas reflexiones para seguir pensando el problema que me he impuesto. A compañeros y profesores con los que tuve la oportunidad de compartir en las instancias de seminarios y cursos –dentro y fuera de ellos- durante mi estancia en el magister. También ellos aportaron con su conocimiento y observaciones: Camilo Rossel, Carlos Pérez Villalobos, Isabel Jara, Daniela Leal, Hans Frex, Andrés Pérez y Jaime Andrés Ríos. A los amigos que escucharon interesadamente los pasos –a veces a ciegas- que seguían estas solitarias reflexiones y compartieron conmigo sus inquietudes, enriqueciendo este trabajo con sus perspectivas críticas: Giovanni Sandino, Juan Pablo Ciudad, Emilio Vargas, Pedro Gandolfo, Thomas Venegas, Joaquín Pérez y Sebastián Mendoza. En muchas ocasiones ellos se convirtieron en un refugio... Finalmente, debo agradecer especialmente a mi madre por su apoyo y paciencia, y a Cecilia, por su amor, cariño y compañía.

Resumen

Esta investigación es una tentativa de explicación a dos momentos de la estética musical de Theodor W. Adorno: el carácter fetichista de la música, su consecuente regresión de la escucha y el concepto de obra de arte autónoma como manifestación histórica y social, que en su escisión pierden de vista el hecho fundamental por el cual tienen ambos momentos sus condiciones de producción; a saber, la instancia epocal del capitalismo tardío y el relato –íntimamente imbricado- de la industria cultural. Partiendo de esta premisa, se indagarán en la obra de Adorno lugares donde encontrar esta aparente dicotomía que en términos conceptuales pasa por la contradicción fundamental del arte al interior de su existencia ideológica: la dialéctica y su potencialidad en la relación de identidad y diferencia.

Mediante los conceptos adornianos de *fetichismo*, *regresión* y *estremecimiento* (este último se presenta como un tercer momento de la estética de Adorno) desde la perspectiva de la producción musical y su efecto o correlación en la escucha, se sostendrá como hipótesis que tanto la degradación y la regresión del material en las mercancías musicales como en la obra de arte progresista pueden ser entendidas desde la noción de *dispersión*: la pérdida de relación en el individuo despolitizado tanto en la escucha regresiva como en la pura reflexión del material. En el momento que la regresión del material deviene mera sucesión de estímulos en las mercancías musicales fetichizadas, la reflexión de la tradición europea del material a mediados del siglo XX –el denominado serialismo integral- pierde el momento de relación en la ausencia de una construcción estética que se aboque a diferenciarse de una praxis institucional connivente con la rúbrica del capitalismo tardío: la naturalización desde el arte al despliegue de la catástrofe social -no como una manifestación crítica de esta-. La praxis artística pierde en la reflexión pura del material su momento crítico como también su posibilidad emancipadora. En este diagnóstico podemos leer, en la estética de Adorno, una posibilidad de diferencia en el comportamiento estético que el concepto de estremecimiento contiene para seguir pensando una posibilidad del arte.

*Una paz silenciosa es para nosotros la música
preferida; nuestra vida es difícil, y aunque
hemos intentado sacudirnos de encima
nuestras preocupaciones cotidianas, ya no
podemos elevarnos hasta cosas tan alejadas de
nuestra vida habitual como la música.*

*Franz Kafka. Josefina la cantora o El pueblo
de los ratones*

Nota del autor

Este trabajo no nace de alguna “distancia objetiva” a la propensión de un momento epocal que pasados más de 50 años desde la producción de la obra de Adorno –y casi medio siglo de su muerte- se ha hecho cada vez más radical y manifiesta. Ningún individuo puede restarse a su constitución social e histórica. La dispersión es un síntoma de una ideología que cada vez clausura la posibilidad de la diferencia y que abarca a la totalidad social (o bien manifiesta un estado de aquella). El caso de la “institución autónoma del arte” –una paradoja en sí misma- no es distinto. En él se componen los momentos que perpetúan el *Estado* social al no preguntarse por las condiciones reales en las cuales la producción artística puede proponer al interior de sus propios medios y relaciones sociales de producción una posibilidad crítica. Lo que se comprende como mercancías musicales fetichizadas orientadas a los estratos sociales bajos, la denominada *popular music* fundada en el seno del concepto de industria cultural, donde esta imposibilidad crítica está naturalizada, y desde la perspectiva de la “crítica cultural” se sabe como una instancia neutralizadora, no es más ni menos connivente en sus operaciones.

La pregunta por cuál es la esperanza que carga la música -intención originaria de este pequeño trabajo- en estos momentos es más pertinente que nunca, en una época donde cualquier crítica al mero gusto –facultad aconceptual por antonomasia- siempre es contestada por el receptor alienado con el mayor endurecimiento y ofuscación. En el avizoramiento de alguna distancia crítica o reflexiva, aparece en la materialidad sonora aconceptual de la música una ideología de una potencia superior y a veces insospechada por la apariencia de su ilusión de inmediatez, en la que el individuo se revuelca para poder ingresar a la cultura naturalizada del olvido. Esta especie de candidez por la que el individuo ingresa al consumo de mercancías musicales y la apariencia inofensiva que tiene la música en el estado social actual es la necesidad por la cual este trabajo se genera.

En las ocasiones en las cuales el presente estudio hace referencia a otros autores, o bien se desprende de una línea de lectura estricta de la obra de Adorno, no implica de ninguna manera una tentativa de corrección o superación al autor, sino la elaboración de una investigación que, aunque plantea otras referencias y en algunos momentos se aleja en

su construcción a otras perspectivas de los comentarios a Adorno y su obra misma, nace y se produce en la lectura del autor de la Teoría Crítica.

Prólogo

Si la pregunta por la condición de posibilidad de una experiencia, dicho de manera general como el encuentro de lo sensible en un sujeto afectado por un objeto, y este encuentro a su vez como la posibilidad de un sujeto de abrirse a lo otro, con aquello que permite en aquel una relación entre la realidad y la conciencia -sea esta dada a partir de una manifestación sensible que devendría cierta formulación experiencial-, la consideración de aquella posibilidad en los individuos a partir de la escucha musical sería una premisa pertinente en la situación alienante del mundo capitalizado. Así, la pregunta por la experiencia de la obra de arte musical a partir de la escucha, que es inseparable a la esfera de la producción, debería tomar en cuenta aquella posibilidad de ser afectado, y someterla a cuestionamiento.

La música propone en cierto sentido una paradoja con respecto a la experiencia: en el proceso de conformación reflexiva de sus materialidades se remitiría a sí misma en la relación de alturas, intensidades, duraciones y timbres¹, que en la producción sonora y su consecuente manifestación formarían núcleos diferenciales en la multiplicidad de relaciones que se pueden dar entre estos elementos. El escuchar música pondría en cuestión el problema de la experiencia como una reelaboración de lo vivencial; sería más bien una experiencia sintética en la cual el sujeto que escucha se remitiría al objeto de su experiencia. Es cierto que toda experiencia es susceptible de ser verbalizada, sin embargo, la problemática en la que se sitúa el problema propende a pensar la música y su experiencia en la particular relación con lo “indecible” que su autorremisión permite reflexionar.

El estado regresivo de la escucha musical, a partir de lo que podríamos denominar como una “cultura del consumo”, pondría en cuestionamiento la posibilidad de la experiencia musical en tanto que comprensión objetiva. Los estados de la escucha y los

¹ Las experimentaciones sonoras, a partir de las experiencias con la electrónica, la electroacústica, o la misma reflexión de la acústica en la idea de espacialidad con diversos sistemas técnicos de grabación, amplificación, etc., han sido de mucha expansión en la reflexión musical. De hecho, en el libro *Pensar la música hoy* (2009) de Pierre Boulez se puede encontrar un capítulo entero sobre la cuestión de la espacialidad, pero la presente investigación se ciñe en la acotación de los cuatro parámetros canónicos para su elaboración. Sin embargo, me gustaría señalar un comentario de Boulez a propósito de la pregunta por la dimensión espacial de la música: “Por supuesto [aludiendo a que tiene en mente la dimensión espacial], pero también la calidad sonora, y sobre todo el anonimato del difusor. Es cierto que un altavoz no puede estar en el mismo nivel que un instrumento como el violín, que posee una cualidad y un brillo acústico propio. Lo que más miedo me da en el caso de los altavoces es, de hecho, el anonimato, la reducción.” (Boulez 2003, 129)

comportamientos musicales en la industria cultural clausuran la relación de sujeto y objeto en la medida que ya no puede ser pensada tal relación desde la alienación cosificada producida por el consumo generado por la fetichización de las mercancías culturales. Sin embargo esta dualidad puede seguir pensándose a partir de las condiciones de posibilidad de la escucha y la crítica a la música como entretenimiento desde la obra de arte musical que aspira a dar cuenta de la totalidad social.

Adorno visibiliza el problema con una exigencia insoslayable. A partir de su examen de la experiencia estética con la obra de arte –cierto tipo de obra, que se determina en la exigencia de sus materiales- como un *estremecer*, que se puede definir provisoriamente como el ingreso del objeto a la conciencia subjetiva, propone una relación crítica de la subjetividad con respecto a la falsedad del yo, y en este aspecto presenta una lectura desde la experiencia estética con la obra de arte como la apertura de una negatividad social –como aquella resistencia que a su vez dilucida la catástrofe de la sociedad en la existencia alienada que se puede enunciar en el concepto de capitalismo tardío. En su contraparte se encuentra la fetichización y la regresión de las mercancías culturales, que en su función obstructora imposibilitan al individuo de tener una experiencia estética donde ingrese el objeto en la subjetividad, que cierra al individuo a su propia aniquilación a partir del olvido, de su vaciamiento en el encierro de sí. La exposición de los conceptos de estremecimiento, fetichismo y regresión en su particular relación con la inmediatez –el momento sensible- como su función, desarrollados en el contexto de la escucha musical exige elaborar de qué manera emerge en Adorno una particular construcción sintética de la experiencia en el concepto de estremecimiento, que estaría posibilitada por la obra de arte en el estremecer, y que sacaría al individuo de la experiencia enajenante producto de la fetichización de las mercancías culturales, que opera como una cancelación de la relación subjetiva-objetiva. Es en este punto donde surge la hipótesis que contrasta el concepto de estremecimiento al estado de la obra de arte autónoma desde la perspectiva del serialismo integral –lo que Adorno define como racionalización integral²- donde la pura reflexión del material musical no encuentra relación entre sus elementos, cayendo en una dispersión, que es lo que sucede con la fetichización de las mercancías musicales y su regresión (regresión

² (Adorno 2009, 153)

asimismo de la escucha). Es este mismo punto el que permite pensar el concepto de estremecimiento en la obra de arte como un coeficiente del comportamiento estético para pensar una salida del yo de su falsa consciencia, y proponer teóricamente una pretensión del arte al derecho de su existencia.³

La acotación de los textos del autor de la escuela de Frankfurt que se sintetizan y comentan en los siguientes capítulos están ciertamente ceñidos por el tema en cuestión: la estética musical de Adorno en el contexto del capitalismo tardío y el correlato de la industria cultural. Todos los ensayos y fragmentos en los que se detiene esta tesis son señalados a su debido momento, y la bibliografía de referencia atiende a una serie de lecturas que colindan con aspectos del presente trabajo desde distintas perspectivas. Sin embargo, cabe señalar la especial atención que se le ha dado al volumen *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*⁴, donde se plantean –sobre todo en la compilación de ensayos *Disonancias. La música en el mundo administrado*- los dos momentos que dan pie a la construcción de estas páginas. Asimismo, es relevante señalar el ensayo *Fragmento sobre música y lenguaje*, que da una línea iluminadora del pensamiento de Adorno con respecto a la música que se encuentra desplegado en todas las disquisiciones sobre la música que produjo el autor. También al concepto de industria cultural debe esta investigación su construcción, que es sin duda la herencia más profusa y comentada de Adorno –concepto que es desarrollado en el capítulo del mismo nombre que está en el libro *Dialéctica de la Ilustración*,⁵ en colaboración conjunta con Max Horkheimer-, y por lo mismo imprescindible a la hora de contextualizar la crítica implacable que hace el filósofo a la cultura imperante del capitalismo tardío. Como último punto a resaltar está el concepto de estremecimiento, elaborado hacia el final de la obra póstuma *Teoría Estética*,⁶ que se expone precisamente para seguir pensando una posibilidad del arte en la reflexión dialéctica en la que se juega el pensamiento adorniano. Estos momentos parciales de la obra de Adorno –entre otros que se exponen en esta tesis- se proponen como una instancia para

³ (Cfr. Adorno 2004, 9)

⁴ (Adorno 2009) Volumen No. 14 de la obra completa traducida al español y editada por Editorial Akal, de la compilación original en veinte tomos hecha por la editorial Suhrkamp con la misma ordenación y numeración de volúmenes.

⁵ (Adorno y Horkheimer 1998)

⁶ (Adorno 2004) Obra publicada en 1970.

ingresar a la estética musical del autor, cuyas bifurcaciones son inagotables. En este sentido, el trabajo –como toda investigación- se construye a partir de todo aquello que deja afuera. En el caso de un trabajo sobre Adorno, esto es una paradoja: la extracción de elementos particulares para la articulación de una tesis atenta a la comprensión dialéctica del pensamiento del autor. La humilde cuestión a la que se remite esta tesis en este sentido paradójico es poder acceder particularmente a algunos de esos pliegues, mostrando la imagen de un pensamiento que está impulsado dialécticamente al continuo movimiento.

Siguiendo la línea que se propone este trabajo, en un primer capítulo introductorio se exponen las nociones de autorremisión, ritmo y relación de la música a partir de la explicación de su materialidad, para luego ingresar en la exigencia del concepto adorniano de música, en la producción de una estructura que tiene sentido en la relación de las partes con el todo, y también en su relación dicotómica con su relación al lenguaje y el concepto – en el contrapunto con su carácter aconceptual. Como segunda cuestión elemental de este capítulo se expondrán los conceptos de capitalismo tardío y de industria cultural, para luego establecer una interpretación de la ideología en Adorno a propósito del insoslayable ámbito ideológico en que la obra de arte se origina. El segundo capítulo se enmarca expresamente en los postulados que expone en el ensayo *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* (que como es sabido, es una respuesta a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁷ de Walter Benjamin) para así poder comprender desde esta perspectiva una experiencia que transita hacia su regresión –o como expondrá Benjamin en otro texto, hacia su pobreza-, y que se puede explicar como una forma particular donde la experiencia toma la forma de la ilusión de inmediatez que se vuelve sobre sí, sin poder salir de su indecible y circulando en su silencio. A partir de la exposición de los conceptos de fetichismo –de la música- y regresión de la escucha, pasando por las tipologías de la escucha que elabora Adorno y que juegan un papel preponderante en el entendimiento del autor de los comportamientos en la sociedad que se cimienta en la noción de industria cultural, empezaremos a dar ciertos atisbos del problema que nos concierne; la íntima relación entre obra de arte autónoma y mercancías culturales dentro de la idea de capitalismo tardío. El tercer capítulo trata directamente del

⁷ (Benjamin 1989, 15-57)

desgaste del material musical y su inevitable decaimiento en pura reflexión del material. A partir de la reflexión de lo que Adorno concibe como el envejecimiento de la nueva música, se elabora una tentativa de respuesta a la nulidad del coeficiente crítico de la música desde el paradigma del serialismo integral, específicamente en un momento del primer libro de la obra *Estructuras para dos pianos* de Pierre Boulez –concentrándose particularmente en la sección *Ia-*, haciendo un contrapunto con aspectos de la mirada teórica del compositor expuesta en algunos de sus escritos. Como cuarto capítulo se expone el concepto de estremecimiento desde la concepción de obra de arte moderna, desde la crítica adorniana al concepto de catarsis aristotélica, para poder exponer esa posibilidad crítica y política que el arte aún es capaz de portar. Las conclusiones finales engarzan los capítulos precedentes para poder llegar a las comprobaciones que se imponen a partir de la hipótesis central. Así, la exposición de conceptos que se desprende del desarrollo propuesto cumple una función de posibilidad de desarrollo posterior al análisis de las mercancías musicales y de las condiciones de producción de la obra de arte desde las categorías que se realizan en la producción de este trabajo.

Capítulo I. Introducción: Sobre el concepto de música y el contexto del capitalismo

tardío

La existencia en el capitalismo tardío es un rito de permanente iniciación

Theodor Adorno⁸

I.1. Autorremisión, ritmo, relación

A la pregunta sobre la potencialidad reflexiva en la experiencia estética con el objeto musical, entendido este en su dimensión pura, “absoluta”, se hace latente el cómo se rodea con la palabra lo que no deja abrirse a ella; el fenómeno musical mismo, un lenguaje que se determina en la relación de sus elementos internos en las categorías de altura, duración, timbre e intensidad como elementos básicos de la materialidad y forma del lenguaje musical. Así, la música solo puede ser “leída” desde su propio lenguaje, y el auditor en el ejercicio de seguir el discurso musical le otorga un sentido. El lenguaje musical –aceptando provisoriamente la música como lenguaje⁹ en el sentido de sistema articulado- se remite a sí mismo, y “dice” algo diciendo “nada”¹⁰. Lo que quiere decir el objeto musical, lo dice siempre y cuando diga “nada”. “Nada” en el sentido de la palabra, del signo lingüístico propio del lenguaje hablado y de su escritura. Dentro de esta lógica ¿De qué se habla cuando se habla de música? Se habla sobre música, pero no se accede a la experiencia musical en tanto que escucha que se remite a su propio ser sensible: su autorremisión.

El ritmo en música abarcaría su acontecer. Los recursos en música desde las clásicas definiciones de sus elementos internos consideran un ritmo en cuanto su diferencialidad y contraste. Así, reconocemos un ritmo, en sentido general, en los recursos musicales, en la relación de elementos heterogéneos que consideran cualitativamente su referente de

⁸ (Adorno y Horkheimer 1998, 198)

⁹ En la reflexión adorniana es más bien una semejanza con el lenguaje, que se abordará en el subcapítulo siguiente.

¹⁰ Esta idea del objeto musical está tomada en cierta medida de lo expuesto por Clément Rosset en su libro *El Objeto singular* (2007, 72-84).

definición. Una altura se contrasta o bien se diferencia de otra y *constituyen un ritmo en su relación*. Asimismo la complejidad armónica cumple con este mismo criterio; relaciones de acordes –no remitiéndose solamente a las relaciones de terceras o tríadas, sino a una idea de verticalidad y simultaneidad de sonidos- son sometidos en su entrelazamiento a una diferencia en distintas posibilidades verticales de intervalos. El caso de la polifonía también puede darse a ejemplo; multiplicidad melódica en su relación de verticalidad y también de horizontalidad con respecto a la identidad de un tema o temas que se entrelazan. Todos estos elementos –por nombrar sucintamente algunos ejemplos de forma general- consideran planes en la estrategia de abordar la construcción de un ritmo. De esta manera, los materiales suponen en la composición “choques de fuerzas”¹¹ entre sus elementos, dados por un marco de orden y caos. Orden y caos producen núcleos que mueven fuerzas entre materiales. Dos duraciones cualitativamente distintas dentro de un pulso determinado generan un núcleo móvil, donde ambas producen un ritmo. La música va más allá de esto. Dos duraciones no hacen necesariamente una música. Una obra musical contiene –desde una perspectiva de reflexión del material- una multiplicidad de complejos temáticos, relaciones de materiales que contrastan con otras relaciones de materiales; un plan, una estructura múltiple que se compone de atravesamientos entre verticalidades, horizontalidades, simultaneidad, sucesión. La producción de un sonido o ruido ya implica una sensación, relación o ritmo. Se puede ejemplificar con la pulsación de una cuerda. El ataque a la cuerda provoca la altura acompañada de sus armónicos, que están en función de la altura concreta producida. Así, por ejemplo, el do central contendrá en su resonancia una serie de notas (recordemos que los seis primeros armónicos que se producen corresponden a la tríada mayor de la altura producida, y el séptimo armónico daría el intervalo de séptima menor con respecto a la altura discernible en la pulsación).

En esta presentación coloquial del sonido se puede considerar al ataque y la resonancia del sonido con una determinada característica de los elementos musicales brutos que ya se han señalado en su función rítmica y su relación. Un sonido como sensación porta una multiplicidad de componentes que lo caracterizan cualitativamente. En este aspecto la sensación como material sonoro es un compuesto diferenciado tanto en su

¹¹ El lector se dará cuenta de la referencia de este pasaje, y en lo que sigue de este subcapítulo, a lo desarrollado por Gilles Deleuze a este respecto. Se puede revisar el pequeño texto sobre esta cuestión, *Hacer audibles fuerzas que en sí misma no lo son*. En *Dos regímenes de locos*. Valencia: Pre-textos (2007).

aspecto físico, psicológico y musical. Evidentemente de esto no construimos una obra musical (la obra musical considera estos elementos en la relación estructural, que se remite al todo de su contexto, como se expondrá más adelante). La relación en música produce compuestos heterogéneos que tienen un ritmo como atravesamiento; relaciones atravesadas por ritmos en la fuerza diferencial que la sensación porta y conecta en el entrelazamiento rítmico con otra sensación. De esta manera, el cuerpo sonoro al que llamamos sensación genera una pugna de fuerzas que se acoplan y repelen rítmicamente. Es este el aspecto que da cuenta de la construcción o composición musical en tanto que producción de relaciones en las posibilidades que sus elementos portan entre sus atravesamientos y yuxtaposiciones.

Estos elementos se configuran en relación directa al estado social por los cuales se orienta la organización del material. Dicho de otra manera, se generan relaciones sociales de producción a partir de la composición del material en la producción como en la recepción, que necesariamente le está subordinada. En la perspectiva de este trabajo, la indagación tendrá una fuerte conexión con el contexto que impone la industria cultural como imaginario que implica una influencia decidora para las fuerzas productivas musicales.

I.2. Sobre el concepto de música en Adorno¹²

El todo y las partes en la relación de sentido y estructura

La naturaleza de la música hace indivisible su proceso de autorremisión fuera de sus elementos conformantes. No podemos pensar algo así como una semiología de la música en términos de una distinción entre significante y significado: su forma es su contenido.¹³ Su lógica proviene de la inmanencia.

Adorno en varios de sus textos sobre música determina la obra musical como una unidad que en la organicidad de sus elementos conformantes pretende formular la totalidad.¹⁴ Así, su determinación haría conectar su presente en función de su pasado y su futuro en cada momento en ese soporte que es su unidad: su cierre sobre sí en cuanto a su modo de configurarse, que asimismo es una dilucidación de su aspecto social. Un fragmento dilucidador sintetiza la relación entre el todo y las partes y su íntima imbricación con la relación entre el sentido de la música dada por su estructura concreta:

Para distinguir entre la música y la mera sucesión de estímulos sensibles, ha dado nombre a un contexto de sentido y estructura. En la medida en que en ella no hay nada aislado, en que sólo en el contacto corporal con lo más próximo y en lo espiritual con lo lejano, en el recuerdo y en la espera, se convierte todo en lo que es, puede aceptarse esa palabra. (...) El todo se realiza contra las intenciones, las integra por la negación de cada una de ellas, [como negación] individual, no fijable.¹⁵

¹² Este subcapítulo comenta y extrae elementos que se desprenden de la exposición que hace Adorno en el ensayo *Fragmento sobre música y lenguaje* (Adorno 2006, 255-260).

¹³ Marc Jimenez resume la relación entre forma y contenido en la estética de Adorno de una manera enfática: “Adorno no utiliza adrede, y no sin razón, el ejemplo de la música [en el contexto de la reflexión sobre la obra de arte], en la cual la diferencia entre forma y contenido carece absolutamente de sentido (...)” (2001, 111).

¹⁴ En el mismo registro, pero enfocándose en el concepto de obra de arte de Adorno, Eagleton señala: “Toda obra de arte pretende ser la totalidad que nunca puede llegar a ser.” (2006, 433). Es importante puntualizar que en este punto los comentarios a la obra de Adorno coinciden en ver una imbricación entre el concepto de obra de arte y música.

¹⁵ (Adorno 2006, 258)

La insistencia a la conformación de sentido y estructura es notable en el pensamiento adorniano con respecto a la música, tanto en la escucha como en la obra en sí. El aislamiento de sus elementos constitutivos derrumbaría la unidad. Pero en este pasaje aparecen tintes de otra tonalidad; su relación entre cuerpo y espíritu. Evitando caer en una teología, se podrá ver que la música se conforma a partir de la unidad de la relación entre las partes y el todo; el anudamiento entre la lejanía del espíritu y la cercanía del cuerpo. En esta unidad conformada que es cuerpo y espíritu es donde la obra de arte posibilitaría la relación subjetiva-objetiva para la conciencia abierta.

Se debe pensar como determinación para el entendimiento del concepto de música que la relación del todo y de las partes está dada parcialmente por la estructura que da sentido al decurso musical como función organizadora de los momentos particulares en el todo de la obra, y da asimismo el sentido a partir de la disposición de la serie de materiales dispersos en la configuración de un discurso que se da en la composición que tensiona los materiales para su relación. Es en este aspecto donde reside la exigencia de la música como concepto que no es meramente una sucesión de estímulos sensibles, sino que se abre en su unidad al conocimiento de la totalidad como verdad. Una totalidad que siempre es social, a la vez atravesada por la conformación de lo colectivo en lo individual.

Música y lenguaje (doble pliegue de su relación con el concepto)

La relación entre música y lenguaje es compleja en Adorno, en el sentido de que para elaborar conceptualmente a la música hay que entender que no es lenguaje literalmente, y su semejanza con el lenguaje denotativo “marca el camino hacia lo interior, pero también hacia lo vago”¹⁶. Es en esta dialéctica entre su condición lingüística y constructiva-estructural que se enlaza oscuramente en su semejanza con el lenguaje, estableciendo así otro tipo de lenguaje: “La música aspira a un lenguaje sin intención. Pero no se escinde rotundamente del denotativo como un reino del otro. Se produce una dialéctica”.¹⁷ Es de esta manera por la cual haciendo la diferenciación entre el lenguaje

¹⁶ (Adorno 2006, 255)

¹⁷ (Adorno 2006, 256)

denotativo y la música, se distingue su particularidad en contraste al lenguaje, que a la vez permite pensar su diferencia; pero esta diferencia siempre implica su relación dialéctica.

La comprensión de la semejanza de la música con el lenguaje radica en que aunque su materialidad y discurso es aconceptual –en esto radica su diferenciación–, la forma temática de relacionar sus elementos conformantes se asemeja a los “conceptos primitivos” del lenguaje denotativo. Si no conceptos, podrían parecerse al uso de vocablos¹⁸. Es aquí donde la producción enmarcada en la tonalidad y la armonía clásica-romántica hacen del uso de estos “vocablos” funciones reiterativas que cumplen una misma función dentro del contexto en que se aplican en el discurso musical:

(...) acordes que una y otra vez aparecen con idéntica función, también enlaces rutinarios como los de los grados cadenciales, muchas veces incluso muletillas melódicas parafrasean la armonía. Tales abreviaturas universales nunca podían entrar en un contexto. Dejaban margen para la especificación musical lo mismo que el concepto para lo individual, y al mismo tiempo, análogamente al lenguaje, eran curadas gracias al contexto. *Sólo que la identidad de estos conceptos musicales residía en su disposición, no en algo designado por ellos.*¹⁹

La conexión entre los momentos particulares que no son mero estímulo realzan una crítica a este uso de funciones reiterativas que recaen falsamente en lenguaje, y, como consecuencia, en ideología. Y es en esta falsa semejanza en donde el sujeto receptor es sedimentado en un tipo de escucha que no le permite salir de estas fórmulas rutinarias que le son fácilmente reconocidas. Es este enfrascamiento en la armonía clásica romántica utilizada como forma de identidad del individuo liquidado en la regresión de la escucha lo que no le permite a la conciencia “abandonar la tonalidad”.²⁰ La respuesta de la denominada nueva música es en la interpretación de Adorno una necesaria salida en clave negativa de la desgastada tonalidad que recae en fórmula de cambio. Es en este sentido que

¹⁸ (Adorno 2006, 255-256)

¹⁹ (Adorno 2006, 256) La cursiva es mía.

²⁰ (Adorno 2006, 256) La regresión de la escucha se desarrollará en el segundo capítulo del trabajo, que está especialmente dedicado a la relación de intercambio que determina la industria cultural entre la mercancía y el consumidor.

la ideología vaciada de las relaciones de intercambio expresadas en las mercancías musicales instan a la música seria a instalar su proceso de producción en un material emancipado de estas formas de producción.²¹ La naturalización de la tonalidad, su apariencia de segunda naturaleza es lo que la nueva música y la reflexión del material musical ponen en cuestión, desde el hecho mismo de que el progreso del material ha sido una cuestión inevitable en la productividad autónoma del arte, y asimismo su apariencia de segunda naturaleza -entendida desde la sedimentación de la tonalidad clásica- solo obedece al culto a las fórmulas fáciles y que sustituyen el esfuerzo de la producción y de la recepción a los designios de la industria cultural como falsa totalidad. Si la música está delimitada en sus condiciones de producción a una reacción y un progreso, se debe instalar la base cultural que determina esta pugna.

²¹ Esta relación entre tonalidad y desgastamiento tratada en función de una comprensión de la reflexión del material en el denominado serialismo integral es lo que se propone dilucidar y desarrollar el tercer capítulo de la tesis.

I.3 Música en el capitalismo tardío y la industria cultural como su correlato

El concepto de industria cultural (*Kulturindustrie*) determina el imaginario de las relaciones de intercambio de las mercancías culturales en el contexto de una sociedad capitalizada. Evidentemente, y tal como señala el autor de la Teoría Crítica, esta se define como una función social que no se despliega en un “lugar” físico domiciliado (asimilarla a una industria-medio de producción sería absurdo), como podría ser un edificio impenetrable de la literatura kafkiana, sino en la proliferación de la propaganda y la emergente publicidad, que enmarca la relación del capitalismo tardío (*Spätkapitalismus*) con los “administrados” por la conciencia dominante: la totalidad de sujetos expuestos a la forma del consumo. La figura de la dominación de la subjetividad donde se preforma una ideología es la rúbrica de la industria cultural y es en este juego en el que aparece: está en ninguna conciencia a la vez que lo está en todas donde sedimenta la falsa totalidad que porta. Es en este sentido en el cual la base económica dada por el capitalismo tardío enmarca metafísica e ideológicamente lo que se entenderá por industria cultural. El concepto, entonces, es omniabarcante, y, por tanto, ubicuo de las relaciones de producción de subjetividad en las que están dispuestas las fuerzas productivas musicales –en su divergencia entre su ámbito ligero y serio- y el modo en el cual se coopta la condición de posibilidad de la escucha²² -de una experiencia con la obra de arte musical.

Como bien lo señala Fredric Jameson, la denominación que hace Adorno de capitalismo tardío –que también denomina como mundo administrado (*die verwaltete Welt*)- es una forma que en sí misma define un sistema como demarcación que considera las relaciones económicas como su forma de interconexión.²³ Es esta consideración de una base material económica que se despliega al nivel de la superestructura la que define a la

²² En el capítulo siguiente se abarcará el problema de la escucha desde el concepto de fetichismo y regresión de la escucha, y asimismo se hará una lectura de las tipologías de la escucha en Adorno y de las cualidades que se pueden resaltar en la construcción de los tipos de oyente. Cabe señalar que los conceptos y categorías que se definen en el segundo capítulo son una continuación y profundización de las categorías que están implantadas desde la idea de industria cultural, y en general por lo que se entiende como sociedad de masas y los comportamientos que se desprenden de esta.

²³ “(...) el término filosófico “sistema” se ajusta al concepto de totalidad fundamentalmente social o socioeconómico (algo que Adorno denomina con frecuencia, en la terminología sociológica e incluso weberiana, sociedad burocrática o “administrada” [die verwaltete Welt] (...))” (véase Jameson 2010, 55-58). Asimismo, en la revisión del texto de Jameson se verá una lectura de la noción de totalidad desde la dialéctica entre lo general y lo particular que puede aclarar el pensamiento adorniano en su complejidad y exigencia.

industria cultural como una manifestación de la lógica de intercambio en el consumo de las mercancías culturales. Sin embargo, la relación de la idea misma de capitalismo tardío es crítica en Adorno y por lo tanto sujeta a una instancia transformadora, a contrario de la consideración de una situación insuperable o una perpetuidad.²⁴

La idea o noción de totalidad es fundamental a la hora de interiorizarse en la forma en la cual está inmersa la producción musical y a la vez la cristalización social e histórica que podría portar potencialmente la obra de arte. En la industria cultural la totalidad es falsa en tanto negación del ámbito de representación de una figura del pensamiento o idea que propende a pensar el todo desde una conciencia individual que se proyecta a lo otro. Este otro es lo colectivo y social que sólo se puede experimentar desde la individualidad en el pensamiento de Adorno. La falsedad es lo que se implanta como sucedáneo cultural en la aniquilación del individuo –la imposibilidad de ser individuo–, convirtiendo a la música –y a la esfera del arte en general– en propaganda y a su recaída ulterior en ideología. Podemos ver expuesto en dos sentidos a la música degradarse o ser degradada a mera ideología: como función de los poderes políticos e instancias administrativas para la propagación de una finalidad dominadora, y, asimismo, en la configuración de una producción que se somete a la cosificación de los momentos espirituales de la música por una propagación de los efectos emocionales, a los que se presta la producción musical, y explota para terminar en la degeneración del consumo fácil y cómodo.²⁵

Se puede agregar en la interpretación al pensamiento de Adorno que es precisamente una escucha que es movilizada por la industria cultural al consumo de estímulos aislados, con la posterior dispersión que determina esa relación de consumo, la que define una particular lógica de experimentación de la ideología en el ritual del consumo en el capitalismo tardío, y se presenta como una vivencia imposibilitadora de la distancia tanto crítica como de la formulación de una experiencia, que implica esta distancia para llegar a ser. La forma de la recepción de las mercancías musicales está

²⁴ Tomo de Jameson esta interpretación que hace del pensamiento de Adorno, que se puede entender en base a lo que su misma producción describe y critica como la “lógica cultural del capitalismo tardío”: “(...) podríamos admitir que su filosofía orientada hacia el futuro –que profetiza catástrofes y proclama la salvación– no tiene relación con ese perpetuo presente que es la vida cotidiana en el posmodernismo y el capitalismo tardío.” (Jameson 2010, 342)

²⁵ (Cfr. Adorno 2006, 10-12)

pensada para aniquilar la distancia crítica y que en su radical cercanía deje al sujeto alienado en su ámbito psicológico. En consecuencia, la imposición de estímulos que se juegan en la imposibilidad de una relación subjetiva-objetiva que domina esta pseudo-experiencia degradada a la producción de efectos psicológicos da como resultado la autorremisión del sujeto a su propia alienación. La industria cultural promete llenar el vacío de sus consumidores, y es ahí donde da su jugada magistral; cuando el consumo ya no llena nada, lo único a lo que se puede acceder es al fetichismo para seguir llenando ilusoriamente el vacío con el vacío: “cuanto menos tiene la industria cultural que prometer, cuanto menos es capaz de mostrar la vida como llena de sentido, tanto más vacía se vuelve necesariamente la ideología que ella difunde”.²⁶

Es al interior de esta ideología que difunde la industria cultural donde se determina la dialéctica de la obra de arte: debe plantearse negativamente con respecto a la totalidad falsa en la cual existe y forma parte por su innegable carácter de mercancía. La obra de arte “pura” solo se puede deshacer de su condición de mercancía asumiendo la vergüenza de su autoconservación en la sociedad en la que le toca vivir.²⁷ Pero en la estética de Adorno esta relación de la obra de arte con su carácter social no es sino su propia condición de posibilidad. La obra de arte debe reconocer la reacción proveniente de la conciencia dominante a la que ataca y donde surgirá su potencial emancipador a partir de un progresismo -si se le puede llamar de esta manera- que se aboque a la experiencia estética de un futuro de la humanidad reconciliada en la imposibilidad de fundamentarse en el estado de la totalidad. La participación culpable de la esfera de producción musical en la industria cultural remite a su posibilidad transformadora:

La industria cultural acaba por aprestarse a hacerse cargo de la música en su conjunto. Incluso la que es diferente perdura económica y por tanto socialmente sólo bajo el amparo de la industria cultural a la que se opone: una de las contradicciones más flagrantes en la situación social de la música.²⁸

²⁶ (Adorno 1998, 191)

²⁷ (Cfr. Adorno 1998, 202)

²⁸ (Adorno 2006, 22)

Es en ese ámbito de la industria cultural en la que la producción musical tanto seria como ligera se podría determinar negativamente a la falsa totalidad para generar al interior de sus relaciones sociales de producción un contenido de verdad que se condiga con su potencial emancipador. El espíritu es lejano²⁹ en la música –como obra de arte- en el momento que quiere elaborar “una imagen anticipatoria” de la reconciliación como la conciencia incorrecta que aún es y que espera autocorregirse al interior de la falsa totalidad:

(...) la contradicción hasta hoy inseparable de toda gran música entre lo universal y lo particular (...) no es otra cosa que el hecho de que el interés particular y la humanidad apuntan en direcciones realmente divergentes. La música trasciende a la sociedad al contribuir por su propia configuración a dar voz a esto y al mismo tiempo reconciliar lo irreconciliable en una imagen anticipatoria.³⁰

La relación de los elementos conformantes de la música en conjunto al contexto de su unidad dada por su estructura, a la vez que se propone a un sentido en la relación con el todo de su contexto, considera la instancia del capitalismo tardío como la esfera histórica en la cual se pueden dar estas producciones, en una configuración social que se presenta en el cielo de la historia como la consecución del estado inamovible de la proliferación de la totalidad falsa. Esta totalidad, que tiene formas de engarzarse en la escucha musical a través de la recepción, consta de mecanismos que pueden ser develados. En el atravesamiento que hace la obra de arte por su condición de existencia, determinándose como la expresión del sufrimiento, a la vez que puede permitir, en tanto que imagen de una posible reconciliación en la figura de la conciencia falsa que quiere corregir, es donde el carácter trágico se vuelve esperanzador: se proyecta a la pregunta inmanente por una conciencia correcta que aun no existe.

²⁹ Revisar lo expuesto en el subcapítulo anterior sobre la relación entre espíritu y cuerpo en la música (ver nota 14 y comentario).

³⁰ (Adorno 2006, 18-19)

Capítulo II: Fetichismo y escucha: la regresión de la experiencia musical

(...) porque según ella, canta ante oídos sordos; el entusiasmo y los aplausos no escasean, pero a una comprensión real, tal como ella la entiende, ha renunciado hace ya tiempo.

Franz Kafka

II.1. Una vuelta a la cuestión de la experiencia en la discusión Benjamin-Adorno³¹

La cuestión de la experiencia en la sociedad a partir de la transformación técnica-industrial fue un tema abarcado por Benjamin de manera insoslayable en cuanto a la pobreza de la misma.³² La *tabula rasa*, que se puede comprender en el autor como una posibilidad de desaturación de la experiencia burguesa de la vida y del arte desde la reproductibilidad técnica comprometen posiciones disímiles con lo que se pudiera entender en Adorno al respecto en el marco de la reflexión de la música y la experiencia musical (como se abarca en este trabajo). La penosa experiencia traumática de la guerra que Benjamin ve como testificación de la pequeñez del cuerpo humano al interior de la debacle técnica desplegada en la guerra, y que el individuo experimenta sin posibilidad de elaboración verbal –como también el filósofo Giorgio Agamben hace ver en el cotidiano de la gran ciudad-³³ es lo que seduce al autor hacia una posibilidad de una experiencia nueva que movilice a la emancipación en el horizonte del materialismo histórico. El gran problema que se da en la *tabula rasa* es la coopción que se determina al interior de las instancias administrativas que territorializan esta posibilidad en la alienación del individuo

³¹ Esta discusión se acota a los textos *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* (Adorno 2009), publicado por primera vez en 1938 por la *Zeitschrift für Sozialforschung*, y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin 1989), publicada en 1936 por la misma revista. Una elaboración más profunda de la discusión Benjamin-Adorno tendría que ser objeto de un trabajo en profundidad que excede los límites del presente estudio.

³² Se alude al trabajo de Benjamin *Experiencia y Pobreza*, publicado el año 1933 en Praga, en *Die Welt im Wort* (véase Benjamin 1989, 165-173).

³³ “(...) hoy sabemos que para efectuar la destrucción de la experiencia no se necesita en absoluto de una catástrofe y para ello basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad.” (Agamben 2007, 8)

generada a través de las mercancías culturales -como lo han sido la música, a través del mecanismo de la radiodifusión en la primera mitad del siglo XX, y el cine- destinadas a las masas.³⁴ No debe extrañar a nadie que las dimensiones de los trabajos de Benjamin en el cine y Adorno en la música hablen desde una perspectiva de reacción y progreso de fenómenos que han sido utilizados como manipuladores de las masas durante todo el siglo XX hasta la actualidad.

La notable tesis de Benjamin sobre la politización del arte en los nuevos dispositivos técnicos de reproducción –la fotografía y particularmente el cine- que hacían salir de la esfera cultural a la obra de arte para emanciparse al carácter exhibitivo de esta, como respuesta que debe dar el comunismo a la estetización de la política efectuada por el fascismo, da cuenta, ya en la época de producción del texto sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, del potencial que los aparatos masivos de reproductibilidad prestaban al fascismo. Un nuevo concepto de arte fuera de la esfera autónoma que hacía recaer en la reflexión pura de los materiales al arte en una teología negativa³⁵ y que estaba potenciada por el progresismo que podía tener el espectador con respecto a un Chaplin en contraposición a un Picasso³⁶ y la posibilidad que da el dispositivo de *dispersarse* de una manera totalmente nueva,³⁷ es lo que Adorno -en una directa relación a lo señalado en la temática de la regresión de la experiencia en cuanto a que “cuando ya nadie sabe hablar de verdad, ciertamente nadie sabe escuchar”,³⁸- intenta responder en el fetichismo de la música y la regresión de la escucha. El fetichismo musical, que se define por la relación de intercambio en la esfera de la circulación, donde el valor de consumo es sustituido por el valor de cambio, y en su polo opuesto la regresión, que propone como bastión primordial del escuchar el culto al estímulo, condicionando la relación del consumidor al interior de las relaciones sociales de producción en la dispersión que se concatena entre el reconocimiento y el olvido del oyente, son las formas de reflexión que utiliza Adorno para

³⁴ “La referencia de Benjamin a la percepción del cine en su función de distracciones igualmente válida para la música ligera.” (Adorno 2009, 37)

³⁵ (Cfr. Benjamin 1989, 26) Esta reflexión benjaminiana expuesta en el texto que se alude tendrá rendimientos con respecto a la escisión de la esfera autónoma del arte con la sociedad en el tercer capítulo, que trata efectivamente de esta división entre arte y sociedad, pero desde otro prisma –que se revelará en su debido momento.

³⁶ (Cfr. Benjamin 1989, 44-46)

³⁷ (Cfr. Benjamin 1989, 53)

³⁸ (Adorno 2009, 16)

construir otro entendimiento de lo que le sucede a la experiencia en base a la reproducción técnica de mercancías culturales en el contexto de la sociedad de masas. Y como se verá, no cierra la puerta a una posibilidad emancipatoria de la música ligera, sino que propone el modelo de la música seria como propensión al ideal de lo elevado en un arte que todavía podría estar en el contorno de la noción de humanidad. Solo que esta visión de humanidad debe estar dada desde la autonomía de la obra de arte y su relación dialéctica con la sociedad, en la cual siempre está inmersa.

II.2. El concepto de fetichismo

Hacer una exposición del concepto de fetichismo (*Fetischismus*) para luego relacionarlo al concepto de estremecimiento³⁹ a partir de la noción de inmediatez encuentra su sentido desde la relación que se configura entre el sujeto y el objeto, en la insistente determinación del fetichismo a en el momento en que se convierte en ilusión de inmediatez para la supresión del *logos*, explotando la necesidad del individuo de una utilización de los productos culturales como entretención y consumo. El *pathos* de los productos de la industria cultural en la sociedad mercantilizada es diluido en su fetichización, y en su disolución el concepto mismo de afección deviene eliminación del gusto, de la elección, de las cualidades de la mercancía cultural que sustentan la afección degradada a falsa conciencia a partir del consumo -señales inequívocas del individuo alienado-, siendo la afección situada en el lugar del efecto psicológico. En la aniquilación del individuo, en su pseudoindividuación para constituir de la masa el fermento homogéneo para la manipulación de la sociedad, surge el cuestionamiento del momento de afección en el placer del consumo. En contraposición al fetichismo –y la regresión de la escucha-, se presentaría negativamente el estremecimiento (adelantando la relación que propone la tesis), que puede dar un entendimiento de la aprehensión de la obra de arte en tanto que contenido afectivo, donde se hace latente el momento de ingreso de la objetividad de la obra en la subjetividad, de la disolución de una conciencia cosificada y determinada por consecuencia de una cultura que hace pensar al individuo de forma positiva con respecto a su relación con lo social en su individuación, y que finalmente lo llevaría a la conciencia del olvido de sí mismo en el momento del estremecimiento. Así, en la medida que se dilucide la experiencia con el objeto musical a partir de los conceptos de fetichismo y estremecimiento, podremos repensar el problema de la escucha como condición de posibilidad en relación a su objeto.

³⁹ Esta relación, que ya se propone en el prólogo de la tesis, es expuesta en las conclusiones finales, luego de la correspondiente exposición del concepto de estremecimiento en el capítulo IV del presente trabajo.

La crítica al instante de placer –momento ilusorio de inmediatez a partir del fetichismo- en la relación del sujeto consumidor con el producto fetichizado se ejerce en primer término en la imposibilidad de pensar el todo, la unidad sintética:

El placer del instante y de la fachada policroma se transforma en el pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico escuchar; y el oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en un comprador que todo lo acepta. Los momentos parciales no operan más de una manera crítica con respecto al todo preconcebido, sino que suspenden la crítica que la totalidad estética congruente ejerce sobre los aspectos quebradizos de la sociedad.⁴⁰

Más adelante señala que “en sí tales momentos no son malos, pero sí en lo que respecta a su función obstructora”.⁴¹ Del instante de placer se puede entender, propuesto de esta manera, el problema del condicionamiento, de una forma de escucha prefabricada en los oídos rendidos de los consumidores. A la vez hay en la funcionalidad obstructiva una dificultad para pensar una crítica social en una actividad que es posterior al instante; en el consumo inmediato se obstruye el acceso al distanciamiento crítico; en la medida que se está más alejado del objeto, la ilusión de inmediatez clausura en su cercanía la distancia crítica. Es en este aspecto que comienza a sedimentarse la imposibilidad de experimentar el objeto.

En el momento de definir el concepto de fetichismo musical, Adorno se aproxima a la noción de afección y al concepto de inmediatez en cuanto apariencia. Al aclarar el sentido del concepto dice: “el concepto de fetichismo musical no ha de deducirse psicológicamente. Que se consuman <<valores>> y que éstos porten consigo afectos, sin que sus cualidades específicas sean alcanzadas por la conciencia del consumidor, es una expresión ulterior de su carácter de mercancía”.⁴² Se puede ver aquí una imbricación del concepto de fetichismo musical con la carga de afectos que se presentarían con posterioridad a este, pero que consideran una falsa aparición de la mercancía vivenciada en su valor de cambio, despojando a la conciencia de la experimentación de una exterioridad

⁴⁰ (Adorno 2009, 19)

⁴¹ (Adorno 2009, 19)

⁴² (Adorno 2009, 24)

que permita el contacto con la cosa. Más adelante, señala que “la música, con todos los atributos de lo Estético y de lo Sublime que le son otorgados generosamente, está en América esencialmente al servicio de los anuncios de las mercancías que han de adquirirse para poder oír música”.⁴³ La música en su canal privilegiado para una forma de escucha centrada en la afección –lo que vulgarmente se entendería como “choque emocional”- puede ser utilizada como mercancía en una reformulación de la estética de lo sublime adaptada al consumo inmediato, y éste es en sí ilusión de inmediatez. En el momento de su aparición en la percepción del sujeto

(...) la apariencia de inmediatez se apodera de lo mediato, del propio valor de cambio. Si la mercancía se compone siempre de valor de cambio y valor de consumo, entonces se sustituye el puro valor de consumo, cuya ilusión deben preservar los bienes culturales en la sociedad absolutamente capitalizada, por el puro valor de cambio, que precisamente como valor de cambio asume falazmente la función de valor de consumo.⁴⁴

En esta reciprocidad entre apariencia de inmediatez y valor de cambio hay una imbricación en la que “se constituye el carácter fetichista específico de la música: los afectos, que se asocian al valor de cambio, generan la apariencia de lo inmediato, mientras que la falta de referencia al objeto desmiente de inmediato esta apariencia”.⁴⁵ Aquí hay un punto que cabe destacar especialmente: la falta de referencia al objeto, su disolución en el valor de cambio es clave para entrar en el problema en juego. La pérdida de la aprehensión objetiva en el sujeto es un indicador manifiesto de la aniquilación del individuo, y el contenido afectivo desprendido de la obra, utilizado en función de la proyección de una emocionalidad reprimida del sujeto, sustentarían la crítica a la apariencia de inmediatez.

⁴³ (Adorno 2009, 24-25)

⁴⁴ (Adorno 2009, 26)

⁴⁵ (Adorno 2009, 26)

II.3. La regresión de la escucha

Como contrapunto –o como dice Adorno, “en el polo opuesto”-, desde una perspectiva unitaria de la producción y la recepción,⁴⁶ e íntimamente ligada al carácter fetichista de la música (*Fetischkarakter in der Musik*) se encuentra la regresión de la escucha (*Regression des Hörens*). Como ya se ha señalado someramente, en un primer término Adorno señala que no es la infantilización de la escucha propiamente tal desde una cierta “historia comparada de la escucha”, que pudiera ser asimilada con respecto a una época pasada, o bien el entendimiento de la adecuación correcta a un ideal de escucha ejemplar, sino que es el escuchar mismo el que recae a un estadio infantil en el capitalismo tardío. La escucha estructural adecuada del músico u oyente experto siempre ha sido algo muy extraño en la escucha de las masas o bien de los estratos bajos de la sociedad –casi una necesaria exclusividad de la esfera burguesa del arte-, pero lo que hace la regresión de la escucha es censurar y aniquilar esa posibilidad por consecuencia de la reacción del oyente ante una producción que exija la concentración o que se plantee desde una reflexión del material que contemple la diferencia; la ofuscación del oyente regresivo ante lo distinto y a la exigencia de la atención son intransables con respecto a las mercancías musicales fácilmente reconocibles y que puede consumir en la desconcentración.⁴⁷ Es este un segundo elemento que se determina a través del culto al estímulo como forma de consumo: la *dispersión*, que mantiene el mecanismo psicológico de la desconcentración y también señala la atomización de los materiales, es la determinación de un estado de negación de la conciencia en el que el mecanismo de funcionamiento transita entre el reconocimiento y el olvido.⁴⁸

Esta problemática generación de consumidores-oyentes regresivos hace transitar su propio comportamiento de consumo en base a la reacción y adecuación, en la lógica de la identidad y el rechazo:

⁴⁶ Sin embargo, hay que atender a la supremacía de la producción en la relación del arte con la sociedad, no primeramente en la esfera de la recepción (Cfr. Adorno 2004, 301).

⁴⁷ (Cfr. Adorno 2009, 34-35)

⁴⁸ (Cfr. Adorno 2009, 37)

Ponen de manifiesto, siempre que se les permite, el odio forzado hacia aquello que verdaderamente presiente lo otro, pero que lo quita de en medio para poder vivir en paz, y hacia aquel que desearía por encima de todo erradicar la posibilidad de exhortación. Se trata (...) de la posibilidad de una música distinta y opositora ante la cual retrocede. Pero es también regresivo el papel que desempeña la música de masas de hoy en el hogar psicológico de sus víctimas.⁴⁹

Así como el oyente reacciona ofuscado y endurecido ante la diferencia o la producción que pudiera expresar de alguna manera la resistencia al estadio alienante que la industria cultural sedimenta, es la producción misma, que reside en las mismas condiciones de producción atomizadas, la que perfila el mecanismo psicológico de la desconcentración. Dicho de otra forma, la escucha regresiva es amoldada por la producción regresiva, que es manifiestamente explotada en la figura por antonomasia de la regresión: la canción de moda, que es la producción más reproducida por el mecanismo de radiodifusión (algo que también se puede aseverar en la actualidad desde la radio hasta los nuevos dispositivos digitales). Es así como la forma de la subjetividad toma la forma de la producción, en los efectos miméticos que se suceden en esta “dialéctica del olvido” entre consumidor y producto:

Cuando los productos normalizados y desesperadamente semejantes entre sí, con excepción de partículas especialmente llamativas y empleadas a manera de titulares, no permiten la escucha concentrada sin hacerse insoportable para los oyentes, entonces éstos no son ya en absoluto capaces por su parte, de una escucha concentrada. No pueden hacer frente al esfuerzo de una aguda atención y se integran acto seguido y resignados en lo que sobre ellos recae y con lo cual traban amistad cuando no lo escuchan con precisión.⁵⁰

⁴⁹ (Adorno 2009, 35)

⁵⁰ (Adorno 2009, 37)

De esta manera, la escucha regresiva perpetúa un *Estado* de connivencia de los consumidores donde la posibilidad emancipatoria está atravesada y enredada en la producción. La tesis sobre la industria cultural como totalidad que opera en las esferas divergentes de la música como una base superestructural aquí manifiesta un enunciado que engarza la reflexión del material hacia la dispersión y el culto al estímulo. Adelantando ya la indiferencia como el segundo polo de la tesis expuesta en este trabajo, el texto temprano de Adorno avizora el escenario:

Si en la música elevada la escucha atomista conlleva una progresiva descomposición, en el caso de la música inferior no hay nada que descomponer; las formas de las canciones de moda están normadas de manera tan estricta, hasta en el tipo de compás y la duración exacta, que en cada pieza individual no se manifiesta absolutamente ninguna forma específica. La emancipación de las partes con respecto a la trabazón del todo y a todos los momentos que trascienden su inmediato presente inaugura el desplazamiento del interés musical al estímulo sensual particular.⁵¹

La tesis tomará otra resolución con respecto a la forma en la cual se da el culto al estímulo como indiferencia en la reflexión pura del material en la racionalización integral, pero sigue la operación desde la coherencia que se impone en la base económica del capitalismo tardío y el imaginario totalitario de la industria cultural. Por lo que ahora respecta se puede vislumbrar que los momentos de la música seria y ligera se pueden perfilar en la perspectiva del horizonte de la industria cultural.

Retomando la discusión Adorno-Benjamin, en los textos en los que se acota el presente estudio, deberán plantearse las nuevas posibilidades de la escucha regresiva en la reflexión de Adorno. Tal como Benjamin piensa la dispersión, en donde se propone el dispositivo cine en la óptica de la experiencia estética que permite la desaturación del arte de su tradición burguesa, que podría ser entendida desde la arquitectura como la experiencia del arte en la comunidad, donde no hay escisión entre arte y vida, en la regresión de la escucha Adorno propone una postura pesimista fundada en una crítica

⁵¹ (Adorno 2009, 37-38)

radical a las posibilidades del nuevo escuchar. Insistiendo en la producción subjetiva que se implanta con la música de masas propone una respuesta que tiene asidero tanto en las características de la producción que necesariamente conlleva a este escuchar regresivo:

Uno podría intentar salvarlo, como si se tratase de una escucha en la cual el carácter de <<aura>> de la obra de arte, los elementos de su apariencia, retrocediesen a favor de los aspectos lúdicos. Como ocurre siempre con el cine, la actual música de masas muestra poco de dicho proceso de desencantamiento.⁵²

No se puede hipostasiar la figura de la emancipación social en un dispositivo que deja un lugar vacío en la conciencia del receptor disperso y que no es reflexionado por las fuerzas productivas del arte a partir de las relaciones compositivas de las obras desde su inmanencia técnica y material en una propuesta autónoma-progresista. Si la música ligera tomara esta exigencia como programa emancipador, se volvería elevada.⁵³ Es, a diferencia de la propuesta benjaminiana, la reflexión de los materiales en su coeficiente histórico y emancipador en la obra de arte,⁵⁴ donde opera la superación de Adorno a la reflexión de Benjamin.

⁵² (Adorno 2009, 47)

⁵³ (Cfr. Adorno 2009, 47)

⁵⁴ Como bien lo señala Marc Jimenez desde otros ecos del problema, “Benjamin no resuelve este problema: averiguar el modo en que la maduración técnica del material es mediada por el sujeto, reflexionada por él y exteriorizada en la obra.” (Jimenez 2001, 86)

II.4. Las tipologías de la escucha

Siguiendo la construcción de las condiciones del escuchar en el capitalismo tardío, la pregunta por las tipologías de la escucha es pertinente por el hecho de que se pueden encontrar empíricamente distintos tipos de comportamientos musicales en la sociedad capitalizada. La condición de posibilidad de la escucha estaría siempre mediada dentro de la gama de productos culturales que están dispuestos al consumo. La gran dicotomía propuesta por Adorno en términos de escucha es por un lado la estructural, que en su atención puede dilucidar en la unidad conformada sus distintos elementos, una escucha que es consciente de todos los procedimientos técnicos en función de lo presente, pasado y futuro de la obra en su temporalidad, y una escucha atravesada por el consumo cultural –a su vez atravesada por la fetichización provocada por el alzamiento de la obra como producto valorado en su carácter de mercancía, funcional a los procedimientos del olvido, o siendo justo con la jerga adorniana, en la que se anuncia la aniquilación del individuo-, donde los comportamientos devendrían en el culto al estímulo, a la entretención, a la emocionalidad perdida por los sufrimientos del trabajo.⁵⁵

La actualidad de las tipologías desarrolladas en el texto *Tipos de comportamiento musical*⁵⁶ sigue siendo –sin tratar de llevarlas a ser un modelador del “hoy” a partir de la actualidad que tenían a mediados del siglo XX- un registro de una instancia epocal que en la era de la digitalización y del mundo globalizado no ha sido superada, teniendo en cuenta el problema del consumo y su consecuente alienación como la rúbrica de las sociedades capitalizadas (es, más bien, la continua y radical explotación del consumo de estímulos en los nuevos dispositivos, que permiten formas más sofisticadas y efectivas de alienación). Hacer una lectura que se enfoque en los polos de la escucha estructural y la escucha entretenida –directamente relacionada a la escucha como consumo- tendrá un mayor rendimiento para establecer –desde la crítica adorniana- aquella polaridad en una disposición hacia la obra de arte autónoma y el producto cultural fetichizado en cuanto adecuación e inadecuación de lo escuchado a partir de “la cosa en sí, es decir, de la música

⁵⁵ Esta dicotomía que se vería en el primer caso en las tipologías del oyente experto y el buen oyente, y en el segundo en las del consumidor cultural, el oyente emocional, el oyente estático musical, el fanático del jazz, el oyente entretenido, y el tipo indiferente, no musical o antimusical, señalarían los diversos tipos de comportamientos estratificados en una sociedad capitalizada según el texto de Adorno al cual se alude.

⁵⁶ (Adorno 2009, 177-199)

misma”.⁵⁷ En el caso del presente trabajo se enfocaría en el problema de la escucha como estructura de sentido y consumo. Las tipologías que se han elegido sirven para establecer los ejes problemáticos de la escucha estructural, el contenido afectivo de la obra y el consumo de estímulos.⁵⁸

La escucha estructural propia del experto funcionaría a partir de una relación plena de sentido con la obra desde una particular lógica-técnica que hace comprender en todo momento el material musical objetivo:

A la vez que sigue espontáneamente el curso de una música complicada, escucha sus momentos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido. Incluso las complicaciones de lo simultáneo, es decir, la armonía compleja y la polifonía a varias voces, las percibe distintamente.⁵⁹

Luego se enfatiza en el factor lógico-técnico que opera en esta condición:

El lugar de esta lógica es la técnica; a quien piensa junto con su oído, los elementos aislados de lo escuchado se le hacen casi inmediatamente presentes como elementos técnicos y en categorías técnicas se revela esencialmente el entramado de sentido.⁶⁰

Esta particular comprensión del entramado de sentido en la exigencia técnica, plantea a la vez el proceso de escucha como una autorremisión a la obra musical en una operación de discernimiento de las relaciones que están puestas en juego en la técnica musical. Así,

⁵⁷ (Adorno 2009, 179)

⁵⁸ Se debe señalar en este punto el examen hecho por Peter Szendy de las tipologías de la escucha de Adorno (Szendy 2003, 126-131), para extraer las categorías del escuchar estructural –la escucha absoluta- y la escucha entretenida, que estarían en el marco de la posibilidad fragmentaria del escuchar. En el caso específico de Szendy, su interés tiene que ver con dilucidar y exponer los regímenes de la construcción de una escucha musical moderna, para luego elaborar una noción de plasticidad en la escucha. En este caso el trabajo se enfocaría en el problema de la escucha como estructura de sentido y consumo desde la perspectiva crítica adorniana.

⁵⁹ (Adorno 2009, 181)

⁶⁰ (Adorno 2009, 181)

podríamos pensar que la escucha del experto encuentra en la técnica musical la exigencia del sentido. Pero en sí esta escucha es una operación estrictamente especializada, y no se hace cargo del problema del sentido de la obra de arte desde su concepción moderna. Lo que está construyendo Adorno es un tipo de escucha, no una relación reflexiva con la obra de arte; “Una conciencia musical adecuada no implica, ni siquiera de manera inmediata, una conciencia artística adecuada por excelencia.”⁶¹

Un segundo punto problemático que podemos visibilizar es a partir del tipo de oyente emocional, y este se referiría al contenido afectivo de la música. Este tipo presentaría una omisión del objeto en el accionamiento de un mecanismo de represión:

Su relación con la música es menos rígida e indirecta que la del consumidor cultural, aunque, desde otra perspectiva, se halla más lejos de lo percibido: esto se convierte para él en algo esencial, indispensable para el accionamiento de emociones instintivas usualmente reprimidas o dominadas mediante normas civilizadoras, como una múltiple fuente de irracionalidad que aún les permite sentir cualquier cosa a los incrustados inexorablemente en el sistema de autoconservación racional. A menudo no tiene que ver apenas con lo escuchado: la función predominante es la del accionamiento.⁶²

Esta supresión de lo objetivo de la música por la necesidad de sentir lo que es reprimido en el individuo mismo, no el contenido afectivo de la obra, profiere un canal de comprensión de la alienación de la conciencia de los individuos; de una ruptura entre el sujeto y el objeto; de la imposibilidad del ingreso del objeto en la subjetividad (tema clave en la elaboración de la hipótesis). Aquello que acontece es una falsa relación del sujeto con la obra; no acontece la obra en el individuo, sino es su propia emocionalidad reprimida que se vuelve –como proyección- sobre sí para conformar la cosificación de la conciencia.

Haciendo un encadenamiento con una escucha adecuada a partir del contenido afectivo de la música en contraposición con la escucha del oyente emocional, se debe

⁶¹ (Adorno 2009, 196)

⁶² (Adorno 2009, 184)

señalar la imposibilidad de una escucha musical adecuada sin un contenido afectivo: “la escucha adecuada es también impensable sin un contenido afectivo. Sólo que, en este caso, el contenido es la cosa misma y la energía psíquica es absorbida en la concentración sobre ella, mientras que para el oyente emocional la música es un medio al servicio de los fines de su propia economía instintiva.”⁶³ El problema de la experiencia verdadera en la escucha musical se muestra a la luz de una síntesis que aprehenda el contenido afectivo a partir de la cosa misma.

El tercer eje problemático sería el consumo de estímulos a partir de la tipología del oyente entretenido, directamente relacionado con el consumidor cultural, que se verían finalmente diferenciados por la mercancía que consumen; en un caso la música ligera –o *popular music*- propiamente tal y en el segundo la música sería reducida a la forma del consumo alienado: “El tipo entretenido está preparado en el del consumidor cultural en virtud de la carencia de una relación específica con el objeto; la música no es para él un entramado de sentido, sino una fuente de estímulos.”⁶⁴ En estos tipos de escucha es donde Adorno hace emerger con mayor complejidad la relación ideológica que atraviesa la escucha entretenida con respecto a la industria cultural. Aquí la forma del consumo tomaría la forma de la ideología de manera indisociable en el estado de la producción:

El tipo del oyente entretenido es aquel por el que se gradúa la industria cultural, ya sea porque ésta, por su propia ideología, se adecue a él, o porque la industria lo genere y saque a luz. Quizá esté erróneamente planteada la pregunta por la prioridad: ambos son una función de la situación de una sociedad en la cual producción y consumo están entrelazados.⁶⁵

El consumo como proceso de escucha que no se desprende de su carácter ideológico –a la vez invisibilizado por la relación entre producción y consumo- es el sucedáneo experiencial de lo no experimentado. El escuchar entretenido cierra al individuo en su proceso de vaciamiento desde su propia conciencia que no puede acceder a lo objetivo. Es

⁶³ (Adorno 2009, 186).

⁶⁴ (Adorno 2009, 192).

⁶⁵ (Adorno 2009, 191).

particularmente lúcida la comparación que hace Adorno entre adicciones socialmente permitidas –el alcohol y el cigarrillo- y consumo de música de entretenimiento, e incluso se puede determinar el consumo –en toda su amplitud en los procesos de producción- como una particular forma de adicción que atraviesa la totalidad social.

Puede mostrarse la condición de posibilidad de la escucha como configuración de un dispositivo cultural estratificado. *La industria cultural determina la relación del individuo con el mundo, más allá de las categorías de música ligera o música seria.* El consumo cultural como insaciable adicción por el estímulo imposibilita el ingreso de la obra en la subjetividad. En esta lógica, consumir el último producto musical mercantilizado se iguala a la *Novena sinfonía* de Beethoven en la configuración de una escucha alienada (Adorno señala esta igualación en varias ocasiones).

Sintetizando los elementos que se ponen en juego en la escucha en sus distintos niveles y tipos, entre la escucha estructural y la de consumo hay un nudo de conexión en el elemento afectivo: en la escucha estructural podría conllevar al ingreso de la objetividad de la obra en la subjetividad a través del contenido afectivo de la obra (insertando en esta relación la necesidad de la distancia para experimentar la obra de arte), y en el consumo a la cerrazón del sujeto psicológico en el continuo retorno a su economía instintiva como círculo vicioso.

Capítulo III: Disonancia y dispersión en el material musical

*Su indiferencia era tal, que apenas si se dio
cuenta nunca de lo que ocurría en torno suyo,
de la sociedad en que se encontraba (...)*

Thomas Mann. *Doktor Faustus*

III.1. Nueva música: potencial crítico y envejecimiento en la racionalización integral

Si hubiera que señalar el potencial crítico de la música de tradición escrita, se debería señalar en primer término que este se encuentra en la reflexividad de sus datos sonoros brutos: duración, timbre, altura e intensidad (que se han señalado majaderamente al comienzo de la tesis). La música, desde esta perspectiva “pura”, tiene un manifiesto progreso histórico en el lugar de la modernidad. Se puede dar cuenta de este hecho desde uno de los paradigmas del artista moderno; Beethoven. La impronta que no se puede dejar de celebrar en su obra es la voluntad de progreso y la búsqueda de libertad productiva en la autonomía. Es este mismo proceso de composición el que determina la complejidad de su obra tardía (refiriendo a sus últimos cuartetos de cuerdas y sonatas para piano), otorgándole una primacía a la reflexión del material en su propio terreno, lo que podríamos denominar como una reflexión musical absoluta. Es esta condición del estado de la producción con respecto a los valores autónomos en la reflexión del material los que fundan la modernidad en la tradición musical occidental de un orden heterónimo a un régimen autónomo. El progreso del material lleva a la naturalización de la tonalidad – apariencia de segunda naturaleza- a su agotamiento en el recurso al cromatismo. Asimismo, como la tonalidad fue forjada desde el ámbito de la producción técnica en un ámbito histórico determinado, su agotamiento en la complejidad progresiva del material fue inevitable. La reflexión autónoma desencadenó en la búsqueda de la relación del material en la disonancia a partir del cromatismo (donde, por cierto, se encontró con la reacción desde la conciencia regresiva internada en la tonalidad). Es en este aspecto donde surge otro rendimiento crítico en la obra desplegada por la segunda escuela de Viena. La música atonal puede ser entendida como la puesta en obra del arruinamiento del arte en el

momento en que el arte pretende dejar el hechizo ideológico desde la perspectiva del disfrute artístico –como forma de identificación-, donde la obra disonante responde con la *tensión máxima*.

Como es señalado por Adorno en varios de sus textos, está típica concepción de una historia del progreso del material musical⁶⁶ desde el carácter autónomo de Beethoven hasta las innovaciones técnicas de Wagner, tuvieron como resultado dos corrientes que se establecen bastante delimitadas y que fueron denominadas por él como nueva música. Esto ya se expone en el corazón mismo de la *Filosofía de la nueva música*, y los dos polos de la reflexión se encuentran en los paradigmas de lo que se denomina surrealismo en música, de la mano de la obra de Stravinsky, donde las innovaciones técnicas de su producción no determinan la pugna entre música y su semejanza con el lenguaje, en una postura que se podría denominar como conformista, que no emprende una verdadera emancipación del material con respecto a la sedimentación de la tonalidad como una apariencia de segunda naturaleza que ha sido territorializada por la ideología del mundo administrado. La segunda vertiente, y que es sabido es la que Adorno postula como la posibilidad de ser la portadora de la emancipación crítica del material musical en el interior del mundo administrado, es la tomada por Schönberg y la Segunda Escuela de Viena. Es la continuación heredada de esta corriente y su radicalización en lo que podría ser entendido a través de la racionalización del material a partir de la construcción serial la que se expone en un registro crítico de la racionalidad científica inmersa en esta pretensión estructuralista.⁶⁷

⁶⁶ Sin dejar de comprender que en Adorno en sentido alguno la historia del arte se conforma de manera lineal e idealista, sino a partir de una superación de las obras particulares, que son fragmentarias y monadológicas: “La historia del arte puede considerarse solo por referencia a la tendencia social general, por oposición a las manifestaciones de la obra particular. La concepción idealista yerra porque se representa la historia del arte en la forma de una serie continua de obras de arte, cada una de las cuales expresaría un progreso respecto de la otra. Adorno la reemplaza entonces por el progreso interno del material, por su dominio y procedimiento técnico, vinculado con el estado de las fuerzas productivas.” (Jimenez 2001, 76-77)

⁶⁷ Cabe señalar que una profundización de una “historia del material musical” en Adorno es de una extensión que supera con creces los presupuestos de esta tesis. La producción de Beethoven o Wagner, podrían ser problemas en sí mismos, tanto como la relación entre Stravinsky y Schönberg es producto de un libro de la envergadura de *Filosofía de la nueva música* (2003). La exposición ínfima que presento contextualiza el problema en que está ceñido el presente trabajo.

Una revisión del ensayo *El envejecimiento de la nueva música*⁶⁸ permite ingresar al problema de la praxis musical académica posterior al dodecafonismo de Schönberg, Berg y Webern, específicamente –para los fines de esta investigación- en ciertos aspectos de la obra de Pierre Boulez, que permite darle soporte al problema de la *tensión* y la *dispersión* contenido en la disonancia como relación. Establecer dicha relación permite enunciar, en el paso de la tensión del material a su dispersión, la escisión entre arte y sociedad, donde la reflexión musical ya no encuentra un lugar en el mundo como instancia crítica; abandona su coeficiente de negatividad. Cuando la obra musical se dispone en la tensión –pensando en la música atonal y serial producida desde los inicios del siglo XX hasta el denominado serialismo integral-, da cuenta de la catástrofe de la sociedad capitalizada para luego replegarse sobre la pura reflexión del material, dejando de lado su momento crítico.

La postura crítica de Adorno hacia la música de la década de 1950 reside en primer término en la determinación de un serialismo que no se sitúa en los problemas que el sistema dodecafónico proponía solucionar formalmente en su génesis. La técnica serial debía dar unidad a la dispersión que provocaría la atonalidad. El recurso a la serie como un mero artificio “desorganizador” perdería su principio; aunar las fuerzas en una unidad que la arquitectura musical necesita para establecer una reflexión entre el todo y los momentos particulares. Asimismo, y paradójicamente, la atonalidad era un fenómeno que había surgido en la composición de la segunda escuela vienesa con anterioridad a la serialización dodecafónica, y esta ya había alcanzado sus máximos logros sin la utilización de la serie dodecafónica como método de reglas concretas de reelaboración y ordenación de los doce semitonos en la partición de la octava. La crítica de Adorno a la racionalización imperante del academicismo de los 50’s tendrá su principal argumento en la desmedida confianza en el sistema para la organización del material musical. De esta manera, al poner en el centro al material, haría caer a la obra en la carencia de sentido y la incoherencia, perdiendo en consideración que es en primer lugar la subjetividad la que se despliega en la composición, y en consecuencia, en la objetividad de la obra: “toda objetividad estética está mediada por la fuerza del sujeto, la cual se apodera por completo de una cosa”.⁶⁹ La relación de las

⁶⁸ (Adorno 2009, 143-166)

⁶⁹ (Adorno 2009, 164)

partes, al estar dispersadas en un material que no sostiene la unidad de la obra, produciría la atomización del material. Adorno dice sobre el procedimiento dodecafónico:

Este procedimiento posee sin excepción su derecho a la existencia únicamente en la plasmación de contenidos musicales complejos que de otro modo no se dejan domeñar. Si se desvincula de ello, degenera en un sistema enloquecido. El que la nueva música y sobre todo la obra de Schönberg aparezca esencialmente bajo el lema de la técnica dodecafónica y que con esta etiqueta se la clasifique ágilmente, cuando una parte muy considerable de su producción, y quizá la decisiva cualitativamente hablando sea anterior a esta técnica o independiente de ella, debería suscitar nuestras sospechas.⁷⁰

El problema de la vacuidad en la utilización de la serie se juega en la comprensión del sistema como articulador –por decirlo de alguna manera- de contenidos musicales. Adorno ve este tipo de actitud en cierto sentido “vaciada de contenido” en la generación de una producción musical academicista que somete su praxis a un ejercicio que no cumple con la funcionalidad que debía tener el sistema dodecafónico. El ejemplo utilizado por Adorno concretiza la idea de lo que pierde de vista el racionalismo integral y, asimismo, lo que estaba en juego en la disonancia:

Recuérdese, por ejemplo, los *Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas, op. 5*, de Anton von Webern, tan actuales hoy como el primer día y técnicamente todavía no superados. Estos movimientos, cuya creación se remonta ahora a cuarenta y cinco años atrás⁷¹ rompieron ya con la tonalidad; como se suele decir, sólo conocen disonancias; pero no son dodecafónicos. En cada una de dichas disonancias subyace un *estremecimiento*⁷² [concepto que para la

⁷⁰ (Adorno 2009, 148)

⁷¹ La data de este ensayo es de abril de 1954, y fue en su origen una conferencia dictada en la Süddeutschen Rundfunk “en ocasión de un festival dedicado a la nueva música”. (Adorno 2009, 12)

⁷² La cursiva es mía.

hipótesis de este trabajo es determinante]. Se sienten como algo formidable y terrible y el autor sólo las introdujo con temor y temblor”.⁷³

De este fragmento, teniendo en cuenta el notable ejemplo del *Op. 5* de Webern sobre el estremecer que debiera generar estéticamente la obra musical, se puede considerar a la disonancia como elemento principal a destacar en la conformación de una obra que se abre a una escucha (“sólo conocen disonancias”). Es susceptible de señalar en la interpretación de Adorno a la disonancia como un ritmo que se concreta en la relación, que a su vez es de antítesis. (Hay que recordar que la disonancia es una tensión –intervalos de segundas, séptimas y tritono- que en sí ya es ritmo o relación; no necesita una distensión para serlo, como se piensa en la armonía clásico-romántica.)

Otro elemento que se puede señalar en la crítica de Adorno es su visión de la racionalización del material como un constructo errado a la objetividad, ya que no toma en cuenta su propia subjetividad, su sentido. La extrema confianza a un sistema de elaboración estructuralista que pueda sostenerse sobre su propia regla, a la vez que deja a la subjetividad como una posterioridad que no ingresaría al sentido de la obra, despoja a la obra de su lugar de génesis: la subjetividad que se pone en juego en la experiencia –en la composición y en la escucha-, no la disposición del material disperso; como si fuera el material el lugar donde se juega en última instancia la obra y el ejercicio de componer. Se expondrá un fragmento que sintetiza el problema que ve Adorno en el serialismo integral por la obsesión o creencia de poder sustraer a la subjetividad del material:

Pero lo que hoy ocurre en nombre de la música puntual y de la racionalización integral está demasiado emparentado con la música de timbres⁷⁴ y con todo lo demás: la chifladura por el material junto a la ceguera frente a aquello que se construye a partir del mismo, todo ello resultado de la ficción de creer que el material habla por sí mismo y de un embrutecido simbolismo. En realidad el material sólo habla en las constelaciones en las que se ubica la obra de arte:

⁷³ (Adorno 2009, 148)

⁷⁴ Adorno aquí se refiere a los fenómenos del arte industrial concreto y electrónico.

esta capacidad, y no la mera invención de sonidos aislados, es lo que ha distinguido la grandeza de Schönberg desde el primer día. La sobrevalorada idea del material, tenazmente viva aun, induce a sacrificar dicha capacidad allá donde surja y a creer que el acondicionamiento de materiales originarios y la música son una misma cosa. En el seno de la racionalización se oculta algo maliciosamente irracional, la confianza en el pleno sentido del material abstracto por el cual el sujeto desconoce que él es quien primero extrae del material su sentido. Está cegado por la esperanza de que los materiales podrán sacarlo del círculo hechizante de su propia subjetividad.⁷⁵

Esta crítica se puede hacer extensiva a la música concreta y electrónica de principios y mediados del siglo pasado. Es en este sentido que se puede entender la disolución de la relación de los materiales en la música: los materiales al no articularse, al excluirse entre ellos, no permitirían una disposición para la concatenación de un ritmo, que en su relación disonante generarían una experiencia objetiva de tensión. Al poner al centro de todo al material, deja despojada a la obra de contenido, ya que en el caso de la racionalización integral del material no se encuentra una definición que configure al momento particular en el contexto del todo. En el caso de Adorno la relación está en función de la estructura como de la disonancia que hace emerger en la tensión la catástrofe en clave negativa. La crítica al discurso cientificista de las artes tiene asidero en su ingenuidad, al creer que en su proclamación de objetividad se adhiere a la técnica científica triunfante, y olvida que la implicancia inmanente de la producción es la fuerza productiva del sujeto que está inserta en la objetividad de la obra.

La relación del arte con la ciencia, desde la comprensión del desarrollo técnico que impulsa también a su producción, no se puede entender simplemente como una imagen conjunta del progreso, sino como la contradicción que envuelve al arte en el concepto de progreso científico para herir su literalidad y volver en la oscuridad a la existencia social misma del arte: “la producción artística no es científica, ni siquiera la de un constructivismo integral. Todos los hallazgos científicos pierden el carácter de literalidad: esto se conoce en

⁷⁵ (Adorno 2009, 153-154)

la modificación de las leyes óptico-perspectívas en la pintura, de las relaciones tonales naturales en la música. (...) El arte no es un complemento cultural más de la ciencia, sino que es crítico con ella.”⁷⁶

⁷⁶ (Adorno 2004, 305-306)

III.2. Boulez: el serialismo integral como dispersión

El compositor Pierre Boulez verá en Webern⁷⁷ las condiciones para llevar la técnica dodecafónica a un serialismo radical⁷⁸. Boulez considera a Schönberg en cierto sentido incapaz de efectuar la anulación total de la tradición tonal, para postular verdaderamente una música despojada del encantamiento afectivo clásico-romántico⁷⁹. El procedimiento integral consistiría en serializar todos los parámetros constitutivos de las posibilidades físicas del sonido. Las ya mencionadas categorías de articulación sonora que no había tomado en cuenta el procedimiento serial de Schönberg –las intensidades, duraciones y timbres- (habrá que recordar que el denominado dodecafonismo, en cuanto a Schönberg respecta, trata la serie de doce alturas en una disposición que da base a la composición, no así todas las categorías de la música que se denominan más adelante datos sonoros brutos, siguiendo la definición de Boulez) serán igualmente serializadas en base a una misma lógica compositiva, aunque es importante señalar que son los complejos de alturas y duraciones las que se pueden sistematizar de manera más estricta, ya que en el caso del timbre y la intensidad la indeterminación es una característica inherente a estos parámetros.⁸⁰ Más allá de esto, se tratará de visibilizar, para los fines del caso, el procedimiento del serialismo integral en Boulez como un momento en el cual el sistema estructural puesto en obra en la composición anula su índice crítico para volverse *dispersión*, y en este sentido comprender la aparente escisión entre arte y sociedad en la pura reflexión del material, que no da cuenta del mundo como clausura y catástrofe.⁸¹ Para

⁷⁷ Este trabajo se centra en la herencia de Webern al serialismo integral de Boulez. Sin embargo no se puede dejar de mencionar que el autor tiende a rescatar también la obra de Debussy y Stravinsky en su trabajo teórico, que intenta esbozar asimismo una historia de la música desde las innovaciones técnicas en la composición.

⁷⁸ Boulez da cuenta de esta fijación por el puntillismo en una entrevista -muy posterior al trabajo al que se alude- hecha por Cécile Gilly: “Lo que nos sorprendía por aquel entonces eran cuestiones de orden estructural, la renovación radical del lenguaje. Y en ocasiones, esta visión también radical que teníamos de esas obras eclipsaba todos los momentos tradicionales de la música. El gesto musical es mucho más emotivo de lo que parecía entonces.” (Boulez 2003, 84).

⁷⁹ Esta crítica se despliega en el texto *Schönberg ha muerto*, escrito por Boulez, y se puede encontrar en el libro *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Avila (1990).

⁸⁰ “La dinámica y el timbre, funciones de *coordinación*, no pueden aspirar al mismo rigor en su morfología, sobre todo en la música que surge de cuerpos sonoros naturales.” (Boulez 2009, 91)

⁸¹ No se puede dejar de señalar el profundo respeto que Adorno tenía por la actividad compositiva de Boulez. En varias ocasiones expresa que, junto a Stockhausen, sin duda son los compositores más avanzados de la escuela de Darmstadt (Cfr. Adorno 2009, págs. 12, 151). En el registro que se mueve esta crítica, es en la

hacer tangible el problema propuesto, se debe ingresar al sistema serial elaborado por Boulez, y así entender de qué manera se produce desde la estructura la dispersión del material; la pérdida de la *tensión* necesaria para la experiencia de un estremecimiento (para desarrollarlo más adelante y retornar al problema de la posibilidad del arte desde la experiencia estética en el concepto de estremecimiento).

El sistema serial desarrollado por Boulez en *Pensar la música hoy*⁸² está lejos de ser considerado por él como científico: “la teoría de las permutaciones que la música serial utiliza no es una materia científica muy compleja (...) nuestros cálculos y sistemas se limitan a especulaciones bien modestas –su ambición se halla limitada a un objeto preciso–”⁸³ (esto, más que resolver el problema entre arte y ciencia planteado por Adorno, lo toca superficialmente). El plan del compositor buscará sistematizar una gama de elaboraciones seriales dispersas en la música de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, para delimitar un sistema que permita de manera concreta generar complejos de los datos sonoros brutos. Estos, asimismo, se pueden complejizar en pares altura/duración, altura/timbre, etc. Lejos de desplegar los ejemplos que muestra el compositor del sistema estructural,⁸⁴ el trabajo se enfocará en ciertos postulados que lanza para entender su pensamiento “estructural-musical”, para así ingresar a ciertas consideraciones que se pueden hacer sobre la relación –en tanto que tensión disonante- y la *dispersión* en el primer libro⁸⁵ de sus *Estructuras para dos pianos*, específicamente en la sección *Ia*, en términos sucintos.

Como se ha señalado anteriormente, lo que busca Boulez con el sistema es desarrollar nuevas relaciones, que consideren la coordinación y la integración de los materiales sonoros mismos en términos estructurales; lo sistematizable de nuestro pensamiento en cuanto estructura. El pensamiento humano no es sustancial, sino

comprobación de una obra serial que se determina según procedimientos técnico-teóricos que hacen efectiva la construcción del recaimiento de la reflexión pura del material en dispersión.

⁸² En este punto me remito en todo momento a las *Consideraciones generales* y el comienzo del capítulo *Técnica musical*.

⁸³ (Boulez 2009, 42)

⁸⁴ Se puede revisar una serie de tablas que Boulez confecciona a propósito de la composición de las *Estructuras para dos pianos* en el libro *Puntos de referencia*, donde están publicadas (1996).

⁸⁵ Boulez, Pierre. *Structures. Premier livre*. Partitura editada en 1955 por Universal Edition (London). La sección *Ia* corresponde a las páginas 1-19 de la partitura.

estructural, y en esa medida puede ser conocido el mundo.⁸⁶ Es esta la importancia de un soporte estructural en la música del autor, que materializará una nueva conformación sonora, que a su vez no es separable de su contenido. La idea en Boulez de contenido es inseparable a la forma en el análisis, y se sustenta en la estructura como realidad. Estas relaciones de coordinación e integración preponderantes, no están delimitadas por criterios *afectivos*. Así, la cuestión en música desde esta perspectiva no se dilucida a partir de un criterio afectivo, sino por las nuevas relaciones que se generarán a partir de los engendramientos dados por la lógica del sistema: “uno debe encontrar un “sistema” que engendre necesariamente estas “provocaciones”, estos *estimula*, y en absoluto escribir “provocaciones” y *estimula* según una cierta “ordenación” en la cual una lógica de fachada no sabría, en cualquier caso, asumir las funciones de engendramiento, por tanto *organizar* la acción”.⁸⁷ El sistema estructural es el soporte para la construcción de los *estímulos*, las reacciones que producirá a partir de las relaciones entre complejos en la obra; el efecto como consecuencia de la construcción teórica. En este sentido se debe hacer emerger el carácter *experimental* primario del proceso compositivo y, en consecuencia, los efectos de las relaciones rítmicas son producto de la experimentación estructuralista del material sonoro. Es en este marco estructural jerárquico en el cual las consideraciones *afectivas* pasan a un segundo plano, o bien una posterioridad en el procedimiento serial expuesto.

Para establecer una diferencia entre la tensión del material —el caso que ejemplifica Adorno con el *Op. 5* de Webern y que sintetiza los avances técnicos logrados por la escuela vienesa anterior al sistema dodecafónico- y su dispersión, se puede ingresar someramente al primer libro de las *Estructuras* de Boulez (a la sección *Ia*). Al acudir a la partitura vemos expuesto el sistema integral en forma concreta; los complejos sonoros están desarrollados a partir del procedimiento integral. Pero al considerar una escucha encontramos el sistema diluido en una dispersión radical. No es que se establezca una aberración desorganizada, sino que el material en sí puesto en relación está pensado como desafección, y en este sentido su aspecto afectivo es de segundo orden; la dispersión se hace presente en la ausencia de tensión en las relaciones que emergen en la temporalidad de la obra, y esto también es consecuencia de una propuesta desafeccionada. Es en este aspecto

⁸⁶ Aquí Boulez sigue y cita al filósofo francés Louis Rougier (1889-1982). Se debe enfatizar que la relación entre sentido y estructura de Adorno y la pretensión estructuralista de Boulez no consideran un punto común.

⁸⁷ (Boulez 2009, 49-50)

que Adorno entiende la racionalización integral del material como despojado de su momento sensible. Asimismo, la exigencia de la correspondencia entre los momentos particulares y el todo de la obra se tornan indiscernibles. Si aludimos a la escucha musical entendida desde el auditor, esta tampoco puede desvincularse de su momento afectivo. Tanto en la conciencia compositiva que radica en la esfera de la producción como en la recepción de un oyente debe existir una remisión a un momento sensible que constituye al individuo estéticamente.

La experimentación de un mundo a partir de la obra de arte musical debe considerar en la experiencia estética tanto su momento estructural como sensible. Es en este sentido que Adorno ve la dispersión del material en la racionalización integral como un momento de degradación del sentido de la praxis musical. El progreso musical, que se aboca inexorablemente en la tensión de la disonancia, tiene su coeficiente de negatividad al sacar al espectador del hechizo del mero estímulo: del instante de placer que hace del disfrute artístico una de las formas de cohesión del individuo aniquilado con respecto a su destino en la época del capitalismo tardío, donde la falsa conciencia es internada y sedimentada en el culto al estímulo. El mundo como totalidad social –en Adorno aparece esta noción de mundo desde los conceptos de mundo administrado o capitalismo tardío, que ya se han señalado insistentemente-, debe ser audible a partir de una distanciaci3n que dé cuenta negativamente de la catástrofe, siempre buscando el recurso en la tensión del material, no en su dispersión. La dispersión del material sería, desde esta perspectiva, una forma de ver la praxis musical escindida de su relación crítica con la sociedad. Y no se debe malentender la postura de Adorno sobre el hecho social que siempre es el arte desde el sujeto compositivo, que aspira a ser el sujeto global. En este sentido no es, como señala Benjamin –regresando a la discusión expuesta en el capítulo anterior-, que la reflexión pura de los materiales haga caer al arte en una teología negativa, donde la autonomía del arte se desprende de la sociedad, sino que es la misma expresi3n social de la indiferencia individual –como una evidencia de la carencia social de la subjetividad- que está latente en el arte con respecto a la sociedad que reafirma la indiferencia a la catástrofe como un estado de la totalidad social. Es en este sentido que el arte sigue siendo social, pero condenado a la falsedad.

Capítulo IV: Obra de Arte y estremecimiento

*Poner en obra la experiencia con la historia,
que es originaria para cada presente: ésa es la
tarea del materialismo histórico. Se orienta a
una conciencia del presente que hace saltar el
continuum de la historia.*

Walter Benjamin⁸⁸

IV.1. El distanciamiento

Al referir la existencia hacia el mundo -de cierta manera lo que constituye al sujeto como lo otro de sí mismo- se puede pensar que la situación en la cual se encuentra la sociedad es la de un mundo clausurado en el intercambio. El ser sujeto social, con la carga de identificación que conlleva serlo, comprende la evidencia en todo momento de la clausura del mundo en el intercambio y el consumo, al constituirse como aquello que no puede ser experimentado en la distancia. La supresión del carácter retrospectivo de la experiencia con respecto a la cotidianeidad del mundo capitalizado nos permite enunciar su propio cierre.

La pregunta por un lugar de oposición a esta clausura o cierre del mundo entendido bajo la rúbrica del capitalismo tardío, sería insoslayablemente la de una apertura donde se genere el acontecimiento -de la apertura misma- en el individuo. Este individuo, pensando en el lugar que se da tanto en la suposición de aquel soporte sustancial del yo, un sujeto de la historia de la filosofía, o bien como el lugar de una existencia -un “alguien” que se autorrefiere a un yo- tanto social, individual o singular⁸⁹ ¿puede relacionarse aun con lo abierto del mundo desde su distancia? La obra de arte, en cierto sentido posibilita esta distancia. La noción de arte moderno propendería a situar a la obra en el lugar de la apertura en la distanciaci3n del individuo con respeto a lo dado –el mundo como aquel

⁸⁸ (Benjamin 2009, 148)

⁸⁹ Sobre la suposici3n del sujeto como soporte, a la vez que da cuenta de la existencia de un individuo, véase el texto de Jean Luc Nancy *¿Un sujeto?* (2014).

cotidiano establecido por la sociedad- para poder ver del mundo lo que se le ha ocultado en su relación usual con aquél.

La música ligera se ha presupuesto en la sociedad capitalizada como el acompañamiento de lo cotidiano, y, en su correlato moderno, que sería la obra de arte musical autónoma situada en el dispositivo de concierto –su semejanza con el museo puede ser perfectamente plausible-, ambas instituciones han sido capturadas por la misma disposición del imaginario cultural contemporáneo. Podemos entender adornianamente en el mismo sentido a la industria cultural, que trama tanto la relación del arte con la sociedad, como la dispersión y su relación con el olvido. Es en este aspecto, y como se ha planteado, donde debe formularse la pregunta sobre el actual estatuto de apertura en el arte romántico por excelencia –en la estética de Adorno, pareciera algunas veces ser indistinguible la diferenciación entre música y arte-, donde la susceptibilidad a la afección terminaría determinándose en el culto al estímulo y la configuración de la dispersión. Asimismo, la constitución de una experiencia que refiera al yo a su falsedad a partir de la objetividad de la obra de arte como lo que se abre en el individuo en la negatividad de la relación de sus materiales –la tensión-, para generar un estremecimiento del sujeto será lo que se indagará en este capítulo, no sin antes realizar un contrapunto con el concepto de catarsis, que puede hacer emerger una dialéctica entre el efecto psicológico connivente que es buscado por la administración del arte en la estetización de la política, y la real posibilidad de apelar desde la materialidad inmanente del arte a una irrupción en la conciencia falsa para poner al yo en la predisposición de un afuera –una emancipación “por ser”-: el ingreso de la objetividad – el contenido de verdad- en la conciencia subjetiva.

IV.2. Crítica a la catarsis y estremecimiento

La crítica a la catarsis (*κάθαρσις*) en Adorno se puede entender por el hecho fundamental en el cual el marco inamovible del estado coacciona tanto como coopta a los individuos en la insoslayable alienación con su mundo, anterior a su existencia. Podemos señalar a raíz de esto un argumento claro por lo cual Adorno va a ejercer su crítica a la catarsis: la imposibilidad de exteriorización en la connivencia del arte con la opresión en la despolitización del individuo, que vaciado estéticamente en la purificación de los afectos no opone resistencia. Se puede señalar un fragmento donde ver claramente a la apariencia estética como predisposición a la opresión que se sedimenta en la utilización de los afectos:

Ciertamente, la purificación de los afectos en la *Poética* de Aristóteles ya no se adhiere sin tapujos a los intereses de dominio, pero los salvaguarda cuando su ideal de sublimación encarga al arte, en vez de la satisfacción física de los instintos y las necesidades del público instaurar la apariencia estética como sustituto de la satisfacción: la catarsis es una acción contra los afectos en connivencia de la opresión.⁹⁰

Para ingresar en el hecho concreto de la politización del individuo a través del arte, como antítesis de la eminente despolitización que ha sido expuesta en el doble pliegue de la dispersión, tanto de la reflexión pura del material como de la producción de mercancías culturales, del ser político que es el individuo como posibilidad en la experimentación del comportamiento estético – preanunciando la exposición del concepto de estremecimiento-, se puede entender el requisito de exteriorización que se impone como necesidad del arte:

El arte necesita subjetivamente la exteriorización (...). Pero la exteriorización es práctica en la medida en que define a quien experimenta el arte y sale de sí

⁹⁰ (Adorno 2004, 315) En este pasaje se puede ver la semejanza entre la operación alienante de la industria cultural y la catarsis que se enuncia en otro lugar: “la industria cultural descubre la verdad sobre la catarsis” (Adorno y Horkheimer 1998, 188).

mismo como ζῷον πολιτικόν [*zoon politikón*] igual que el arte es objetivamente praxis en tanto que formación de la conciencia; el arte sólo llega a ser esto si no engaña a nadie.⁹¹

La crítica de la catarsis en la estética de Adorno, puede ser entendida y expandirse en estos términos a la utilización de la música como medio de alienación. El consumo de mercancías musicales en el capitalismo tardío –como se señaló en la exposición de las tipologías de la escucha-, funciona en términos similares a la utilización del arte en la política aristotélica en cuanto a la operación que hace sobre los estratos para dar de comer lo que identifica a los consumidores culturales con el lugar que deben ocupar inexorablemente en la sociedad. La relación de identidad que experimenta el individuo enajenado a través de la ilusión de inmediatez del consumo, que en la catarsis aristotélica funciona como la purificación de los afectos a través del temor y la compasión desde la utilización de los afectos como un efecto psicológico solo permite la relación del individuo aniquilado con su economía instintiva a la vez que lo cierra a la experiencia con la exterioridad: predetermina la imposibilidad política en el individuo de masas, ya que la utilización que hace de los productos de la industria cultural solo le permiten cerrarse sobre sí en la identificación con una sociedad que se propone metafísicamente en la imposibilidad de la diferencia, la emancipación y la transformación social. El concepto de estremecimiento surge en la estética de Adorno, a raíz de esta imposibilidad de diferencia del vacío en que la industria cultural deja a los individuos alienados, como posibilidad de la obra de arte de ingresar a la conciencia subjetiva como objetividad. El estremecimiento sería el comportamiento estético que corregiría a la falsa conciencia en su carácter desidentificado, que hace dar cuenta al yo de su falsedad, en cuanto sujeto social, en el momento indicial en que la subjetividad se encuentra con la obra de arte y su objetividad para experimentar la catástrofe en que se ha convertido la sociedad. Desde este momento crítico, podemos ver el germen del individuo expuesto al estremecimiento como la posibilidad de experimentar su ser político en la distanciamiento entre individuo y sociedad en la relación con la obra de arte, como un momento de anterioridad de estos modos de producción de subjetividad en el capitalismo tardío.

⁹¹ (Adorno 2004, 321)

La vuelta al problema del ingreso de la obra en la conciencia subjetiva tomará un giro crítico en la distinción –a partir de la inmediatez- de la posibilidad de la obra de arte de fracturar este cierre; refiere al instante del estremecimiento formulado por Adorno como un potencial de diferencia y salida de una determinación del yo con respecto a su falsa conciencia, que a su vez está confabulada por la industria cultural.

El concepto de estremecimiento (*Erschütterung*) se podría definir como la experimentación individual de la catástrofe como forma de distanciaci3n en la obra de arte para dilucidar estéticamente en lo que se ha convertido la existencia en el mundo capitalizado. La estratificaci3n que opera en el sujeto a partir de la sociedad, que debilitaría al yo, sería revelada en toda su falsedad a partir del instante del estremecimiento:

La conmoci3n por las obras significativas no emplea a éstas como desencadenantes de emociones propias, reprimidas. Pertenece al instante en que el receptor se olvida de sí mismo y desaparece en la obra: al instante del estremecimiento. El receptor pierde el suelo bajo sus pies; la posibilidad de la verdad que se encarna en la imagen estética se hace presente. Esa inmediatez en la relaci3n con las obras es funci3n con la mediaci3n, de la experiencia penetrante y amplia; ésta se condensa en el instante, y para eso se necesita toda la conciencia, no estímulos y reacciones puntuales. La experiencia del arte, de su verdad o falsedad, es más que una vivencia subjetiva: es la irrupci3n de la objetividad en la conciencia subjetiva. Mediante esa experiencia, la objetividad es mediada donde la reacci3n subjetiva es más intensa.⁹²

El individuo socialmente prefabricado en una condici3n subjetiva de regresi3n, es conducido en su debilitamiento a un cierre subjetivo, lo que desencadenaría una relaci3n de su propia represi3n con respecto a su emocionalidad. La tensi3n como objetividad en la estructura de la obra que no se desprende de su carácter afectivo, generaría una apertura en la conciencia subjetiva para experimentar en la distanciaci3n al yo estratificado socialmente, y así ver expuesto a través de la tensi3n en lo que se ha volcado la sociedad;

⁹² (Adorno 2004, 322-323)

la catástrofe del intercambio como un mundo que opera en su clausura, que es la existencia post-histórica de un vacío epocal perpetuo y homogéneo. No podemos dejar de considerar lo que hace la industria cultural con los individuos aniquilados, ya que es en este sentido en el que se puede entender el desplazamiento de la reflexión de la experiencia estética de la obra de arte hacia su tensión máxima:

El estremecimiento, que está contrapuesto rotundamente al concepto habitual de vivencia, no es una satisfacción particular del yo, no se parece al placer. Más bien, es una advertencia de la liquidación del yo, que estremecido comprende su propia limitación y finitud. Esta experiencia es contraria al debilitamiento del yo que la industria cultural lleva a cabo. Para ella, la idea de estremecimiento sería una estupidez fútil; ésta parece ser la motivación más interna de la desartización⁹³ [*Entkunstung*] del arte. Para ver un poco más allá de la prisión que el yo es, el yo no necesita la dispersión, sino la tensión máxima; esto preserva de la regresión al estremecimiento, que por lo demás es un comportamiento involuntario.⁹⁴

El entendimiento del momento del estremecimiento sin duda postula una forma de experiencia estética displacentera; la tensión en el individuo es necesaria para dilucidar la prisión del yo. En este sentido el arte significativo se determinaría negativamente en la experiencia para dar paso a la conciencia del advenimiento de la liquidación del yo, un indicio:

La experiencia subjetiva contra el yo es un momento de la verdad objetiva del arte. Por el contrario, quien experimenta las obras de arte refiriéndolas a sí mismo no las experimenta; lo que en este caso se considera vivencia es un sucedáneo cultural. Incluso de él se hacen ideas demasiado simples. Los productos de la industria cultural, más planos y estandarizados de lo que jamás serán sus aficionados, siempre obstaculizarán esa identificación a la que

⁹³ En la traducción utilizada aparece esta palabra como el neologismo “desartización”.

⁹⁴ (Adorno 2004, 323-324)

tienden. La pregunta de qué les hace la industria cultural a los seres humanos probablemente sea demasiado ingenua; el efecto de la industria cultural es mucho menos específico de lo que sugiere la forma de la pregunta. El tiempo vacío es llenado con lo vacío (...)⁹⁵

El momento del estremecimiento responde a un comportamiento estético que sin duda va más allá de una instancia epocal o histórica de la humanidad. Sin embargo, se puede identificar al estremecimiento a un momento de verdad objetiva en la historia de la música occidental, sin que su existencia estética sea agotada o clausurada –Adorno tiene sus ejemplos predilectos en Beethoven y, como se ha expuesto, en la segunda escuela de Viena-. Su proposición radical es planteada para pensar una posibilidad de apertura a la diferencia, que se ve imposibilitada por los productos de la industria cultural, que en la ilusión de inmediatez que ejercen sobre el individuo aniquilado, generan una forma falsa de identificación que coopta a la facultad mimética cualitativa en la relación fetichizada que tiene el individuo con las mercancías que consume, que es la forma represiva de la mimesis y constituye a la conciencia cosificada para dejarla capturada y sin lugar a un distanciamiento. “El comportamiento estético es el correctivo no debilitado de la conciencia cosificada que entre tanto se las da de totalidad”.⁹⁶ En un mundo que opera en la clausura del lugar de la diferencia, el arte debiera poner críticamente el momento de negatividad para mostrar la verdad de la falsedad del consumo, que es el gesto totalizador de la vida deshumanizada.

⁹⁵ (Adorno 2004, 324)

⁹⁶ (Adorno 2004, 436)

V. Conclusiones

Ha llegado el momento de establecer las relaciones temáticas, inherentemente conceptuales, que aborda la tesis para concluir el recorrido de los capítulos precedentes. Como se esbozara desde un comienzo, uno de los objetivos de estas páginas es determinar dos momentos de la obra de Adorno que están dispuestos en el seno del capitalismo tardío y el correlato de la industria cultural. Tanto las mercancías musicales como lo que se denomina “reflexión pura del material” sugieren pensar el estado de indiferencia de los individuos con respecto a la imposibilidad de transformación social por la connivencia insertada entre los ámbitos inseparables de la producción musical y la recepción que tienen su mismo suelo común. Ambas esferas propenden a la perpetuación de un estado de despolitización permanente en las figuras de la indiferencia y la dispersión. Esta construcción de la diagnosis de la época capitalista de mediados del siglo XX guarda, más allá de una perspectiva pesimista, la pregunta dialéctica por autonomía de la reflexión de Adorno sobre el arte desde la estética: ¿qué posibilidad porta el arte y cuál podría ser el sentido de su existencia? Esta pregunta es tan pertinente hoy como hace cincuenta o sesenta años.

En primer término, la industria cultural puede comprender una falsa totalidad en donde se mueve la producción musical. Esta es la que petrifica al yo predeterminado socialmente a partir de una instancia de producción de mercancías musicales que circulan y terminan dominando a la conciencia individual en el culto al estímulo. La alienación, como un cierre del individuo a conocer un afuera más allá de los impulsos de autoconservación y del consumo de lo reprimido, es un índice de regresión que la escucha y la esencia autorreferencial de la lógica de la producción musical explota, en tanto utilización que hacen los monopolios administrativos del positivismo y de la psicología social, para la perpetuación de un Estado social anterior a la formación del sujeto. Esta lógica es la que se define a través del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha que opera en el sujeto con las mercancías musicales difundidas para la totalidad social. Es la ilusión de inmediatez, que funciona como efecto psicológico dejando vacíos a las víctimas de la industria cultural, en donde se contraponen el concepto adorniano de estremecimiento en

tanto comportamiento de la experiencia estética, que dona a partir de la tensión máxima experimentada por el individuo la inmediatez como función de la mediación para dilucidar la falsedad de la construcción del sujeto en el vacío que la industria cultural lo sitúa. Es esta función de la inmediatez la que puede ser potencialmente una posibilidad de ingreso al contenido de verdad de la obra: su objetividad. La mediación –que en la presente tesis es una noción más bien coadyuvante- en la música se plantea a partir de esta inmediatez como los momentos particulares que en la estructura se engarzan para la realización del sentido en la obra, como la pretensión de la totalidad que se abarca a partir de su manifestación sensible. Es en este aspecto donde se revela la noción de inmediatez como fundamental para la estética de Adorno en la dilucidación de su condición aparente –falsa- como ilusión y una condición verdadera que está posibilitada por el carácter contradictorio del arte en su insoslayable constitución autónoma y social, a la vez que debe -por decirlo de alguna manera- violentar a la falsa conciencia para poder sacar a la subjetividad de su perpetuo círculo de alienación. Es en este sentido que el concepto de estremecimiento en Adorno puede abrir a una comprensión de su estética en su dimensión política en la medida que es portadora de una posibilidad emancipadora en contraposición a la perpetuación de una forma de estado que inmoviliza a los seres humanos en las distracciones que infantilizan y merman una posibilidad crítica, y asimismo a una salida del sujeto de su falsa constitución.

En segundo término, pero directamente relacionado según los presupuestos de la tesis, se encuentra el decaimiento de la producción musical en su reflexión pura en lo que se ha conceptualizado como dispersión, que en la esfera de la recepción está enmarcada en la desconcentración generada y a la que propende la regresión de la escucha, siendo esta la rúbrica de la música ligera, anulando la mediación de sujeto y objeto, que es el principio inmanente por el cual puede darse la exterioridad en la conciencia. Es así que como contraparte se ha propuesto a través del denominado envejecimiento de la nueva música la escisión de la obra de arte musical con respecto a su coeficiente crítico en la sociedad a partir de la disolución de la tensión de la disonancia, lo cual devendría en la dispersión del material. Asimismo, la constitución formal de la relación de la disonancia como experiencia estética del estremecimiento pasa a ser un momento del desarrollo histórico del material musical, que ya no se sustenta en la praxis musical devenida operación vacua e indiferente. La relación entre el *Op. 5* de Webern y las *Estructuras para dos pianos* de Boulez tiene

como finalidad ser la alegoría de la escisión entre arte y sociedad en la dispersión del material; su falta de relación en tanto que tensión no podría sacar al yo estratificado socialmente de su falsedad. La música académica, en este caso estructural-integral, al no considerar su factor crítico en la sociedad, al desprenderse de su acervo social, habla de lo que epocalmente es como sustrato; el punto de indiferencia de los individuos como la ruina en que se ha convertido la sociedad capitalizada. Es esta escisión aparente la que pierde en concreto la dialéctica entre arte y sociedad por un engeguamiento de la reflexión pura del material en una autonomía banal y a-dialéctica.

Un tercer elemento para seguir sintetizando el problema que se ha abordado es volver a la discusión Benjamin-Adorno que se plantea en el segundo capítulo del texto a propósito del concepto de estremecimiento. Este no se enmarca en una esfera de la producción epocal específica, como podría pensarse la reproductibilidad técnica de la obra de arte, sino en la capacidad mimética para ser en la obra de arte la posibilidad de la conciencia de lo que no ha sido aun ella misma en la contradicción que nace al interior de la catástrofe, y que intenta salir en una reconciliación movida por la noción de humanidad.

En cuanto a la función de la teoría en la reflexión del arte y la cultura, existe una potencia en el carácter desencantado del mundo que dona la modernidad estética, y que puede hacer pensar los momentos que trabaja esta tesis desde la misma distanciaci3n que intenta proponer. En la visi3n de la positividad de la falsedad del gesto se encontraría el lugar para encontrarse con la negatividad respecto al mundo capitalizado; en la verdad en tanto que falsedad. Es tal vez esta la cuesti3n que seguiría proponiendo la reflexividad a partir de la materialidad de la obra de arte bajo la noci3n moderna de arte. Cuando se cree en el ideal moderno de una historia que progresivamente iba acercando a los seres humanos al concepto de una humanidad reconciliada en la cultura como lugar del conocimiento, este ideal muestra en la distancia la falsedad de la cultura hecha mercancía. Si la producci3n musical sigue siendo referida a la noci3n moderna de arte, debiera tener en consideraci3n su desarrollo hist3rico para reflexionar críticamente el material desde la sociedad en la cual se funda y plasma.

Epílogo

Pronto llegará el momento en que su último silbido resuene y enmudezca. Ella es un pequeño episodio en la historia de nuestro pueblo (...)

Franz Kafka

Para finalizar me gustaría señalar tres imágenes de la estética de Adorno que pueden dar una perspectiva amplia a la visión del autor de la Teoría Crítica más allá de los esteticismos y conservadurismos burgueses que se le suelen atribuir. La primera de estas entiende a la obra de arte como la expresión de lo que quiere decir algo por ser y sin embargo no puede decirlo, ya que esa anticipación de la corrección del presente que podría ser el arte para la existencia humana empírica aun no ha sido:

El ser en sí al que se entregan las obras de arte no es imitación de algo real, sino anticipación de un ser en sí que todavía no existe, de algo desconocido y que se determina a través del sujeto.⁹⁷

La figura emancipadora del arte al interior de las relaciones sociales de producción es la que determina una imagen que está envuelta dialécticamente en la relación de un futuro no realizado, pero que sin duda se propone desde lo que es la existencia en un mundo hasta ahora irreconciliado, lo que podría proyectar una esperanza desde la cultura que sigue fracasando. Pero esta esperanza no borra las huellas del sufrimiento acumulado, o mejor sería que el arte en este sentido no siguiera existiendo:

No hay que imaginarse la figura del arte en una sociedad transformada. Probablemente sea diferente tanto del arte pasado como del arte presente, pero sería mejor que algún día el arte desaparezca a que el arte olvide el sufrimiento que es su expresión y en el cual la forma tiene sustancia.⁹⁸

No es que el arte deba existir para siempre, y no ha existido desde siempre –como tampoco ha existido desde siempre la idea de humanidad, que en tanto fin nos parece tan perdida

⁹⁷ (Adorno 2004, 109)

⁹⁸ (Adorno 2004, 343)

como los orígenes inmemoriales de la especie-; eso solamente es ideología del individuo que se aferra a la reproducción de lo existente en la producción de ficciones, ensalzando un concepto de libertad en el arte que aun no ha sido, ya que la libertad en la sociedad todavía no ha llegado: la idea de libertad en el arte es una anticipación que espera su realización efectiva. Quizás la última imagen que propongo del autor pueda sacar a esta teología del arte, muchas veces acusadas en Adorno por su defensa de la obra de arte autónoma, de su lugar sitiado sin dejar de ver la necesidad que sigue persistiendo en la distancia que propone el arte desde la crítica:

Puede estar más en verdad quien mira al cielo en paz que uno que siga correctamente la *Sinfonía Heroica*. Pero el rechazo a la cultura nos obliga a sacar conclusiones acerca del rechazo de la cultura hacia los seres humanos y acerca de lo que el mundo ha hecho de los hombres.⁹⁹

La gran estocada de la estética de Adorno puede ser interiorizada en la medida que se piense su radicalismo trágico en la imagen de la reconciliación posible que dejaría finalmente morir en paz al arte. El capitalismo tardío siempre dispone al individuo aniquilado a la situación de ser un engranaje de la falsa totalidad, de la cual queda insoslayablemente atrapado sin acusar recibo de su cautiverio. La forma naturalizada de esta barbarie es la industria cultural, que es la poderosa presencia inmaterial de la jaula, y, mientras siga existiendo, se necesitará al arte como el elemento que se contraste, desde una incómoda y disonante distancia al mundo empírico que, si deja de lado a la conciencia inerte, podría existir perpetuamente en paz.

⁹⁹ (Adorno 2009, 197)

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (2003) *Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12*. Madrid: Akal.

_____ (2004) *Teoría Estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal.

_____ (2006) *Escritos musicales I-III. Obra completa, 16*. Madrid: Akal.

_____ (2008) *Escritos musicales IV. Obra completa, 17*. Madrid: Akal.

_____ (2008a) *Crítica de la cultura y sociedad. Obra completa, 10 (2 vol.)*. Madrid: Akal.

_____ (2009) *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra Completa, 14*. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max. (1998) *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

Agamben, Giorgio. (2006) *Lo Abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

_____ (2007) *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Aristóteles. (2007) *Política*. Traducción de Manuela García Valdés. Barcelona: Gredos.

_____ (1974) *Poética*. Madrid: Gredos.

Benjamin, Walter. (1989) *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

_____ (2002) *Ensayos (Tomo III)*. Madrid: Editora Nacional.

_____ (2009) *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Boulez, Pierre. (1990) *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Avila.

_____ (1996) *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.

_____ (2003) *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona: Gedisa.

_____ (2009) *Pensar la música hoy*. Murcia: Fundación Caja Murcia.

Buck-Morss, Susan. (1981) *El origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo XXI.

Dalhaus, Carl. (1999) *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.

Deleuze, Gilles. (2007) *Dos regímenes de locos*. Valencia: Pre-textos.

Eagleton, Terry. (2006) *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Fubini, Enrico. (2005) *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

Gracyc, Theodore A. (1992) *Adorno, Jazz, and the aesthetics of Popular Music*. En *The Musical Quarterly*, vol. 76, no. 4 (págs. 526-542).

Jameson, Fredric. (2010) *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Jimenez, Marc. (2001) *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Murray, Phillip. (1999-2002) *Adorno, Jitterbug, and the adequate listener*. En *Repercussions*, vols. 7-8 (Págs. 55-75). J. Sheperd, J. Guilbault, and M. dineen, eds.

Menke, Christoph (1997), *La soberanía del arte, la experiencia estética en Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.

Nancy, Jean Luc. (2007) *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.

_____ (2014) *¿Un sujeto?* Buenos Aires: La cebra.

Quintana, María M. (2009) *Las extraordinarias variaciones del Op. 111. Motivos adornianos en torno al estilo tardío en Beethoven*. En *Revista de Filosofía y Teoría Política* no 40 (Págs. 115-137). Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de La Plata.

Rojas, Sergio. (2003) *Música y autoconciencia en Theodor Adorno*. En *Revista de Teoría del Arte* No. 9. Departamento de Teoría e Historia del Arte. Facultad de Artes. Universidad de Chile.

Rosset, Clement. (2007) *El objeto singular*. Madrid: Sexto Piso.

Szendy, Peter. (2003) *Escucha: Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.