

La situación social de la música en Theodor W. Adorno

Mauricio García Echeverri*

Resumen

El artículo presenta cómo el filósofo alemán Theodor W. Adorno concibe el estado social de la música de la primera mitad del siglo XX. Para ello recurre a una serie de conceptos utilizados por el autor y cuyas raíces están en el pensamiento filosófico de la modernidad. Con gran influencia de Walter Benjamin, cada concepto en Adorno es una constelación, es decir, una idea que debe ser desarrollada y que al relacionarse con otros conceptos se llega a una interpretación más abarcadora del problema a considerarse. Así pues, divido el escrito en dos partes: uno dedicado al análisis de la ideología y el otro al de reificación. Cada capítulo así mismo está dividido en distintos apartados, con el ánimo de dar una visión más amplia de cómo Adorno entendió el problema de la experiencia musical para al final dar cuenta de la importancia del pensamiento estético de Adorno al compararlo con otros autores que reflexionaron sobre el mismo tema.

Palabras clave: Theodor W. Adorno; ideología; reificación; experiencia musical; estética; modernismo; realismo.

Abstract

The aim of the essay is to present how the german philosopher Theodor W. Adorno conceived the 20th century social situation of music. To achieve this purpose I'll present key concepts whose roots are in the modern philosophical thought. Having big influence of Walter Benjamin, each concept in Adorno is a constellation, that is to say an idea that has to be developed. When the concept is linked up

* Filósofo, Universidad de Antioquia, Medellín.

with other concepts, the problem of the social situation of music could have a comprehensive understanding. The essay is divided into two parts: the first one is dedicated to the concept of ideology and the other one to reification. At the same time, each part is divided in different paragraphs, with the aim to intimate the importance of Adorno's aesthetic in comparison with other authors that reflected about the same problem.

Key words: Theodor W. Adorno, ideology, reification, musical experience, aesthetic, modernism, realism.

1. Introducción

En el pensamiento moderno, una de las bases de la experiencia filosófica es el principio de identidad. Éste es entendido como el poder del conocimiento humano que tiende hacia la reconciliación entre sujeto y objeto. Tal intención está en Kant, en Hegel, en Marx, como en el mismo Adorno. No obstante, los planteamientos filosóficos de cada uno de ellos difieren en tantos aspectos que es posible entonces poner a cada uno en una corriente de pensamiento como el empirismo, racionalismo, idealismo o materialismo. Con el principio de identidad se quiere hacer mención a la posibilidad que tiene el hombre de representar la realidad y entenderla. En el caso del idealismo y del racionalismo, es el pensamiento humano el que le da a la realidad una existencia, es decir, que son las ideas producto de la abstracción humana las que dictan normas de conducta a aquellos fenómenos, ya sean del mundo natural, político, cultural, entre otros,

que por principio no tienen un orden en sí mismos. El hombre se pone como intérprete de un mundo que funciona bajo leyes mecánicas pero que en ningún momento le son dadas al pensamiento humano; ellas son fruto de experiencia y razón.

A partir del intento de representar la realidad, los seres humanos empiezan a formarse sus propias ideas sobre el mundo creando conceptos, ideas, a saber, una forma específica de conciencia, a través de la cual podrán hacer juicios sobre la política, la religión, su cultura, las leyes, el arte. Sin embargo, esta formación de ideas individuales se transforma cuando el sujeto ya no es un ente autónomo, sino que empieza a ser determinado por las fuerzas sociales; cuando las relaciones materiales que se establecen en una sociedad son tan fuertes que las ideas que cree estar creando el individuo no le pertenecen realmente a él sino que son el resultado de un sistema político, económico, cultural, terminan transformando el estado de conciencia indivi-

dual. Éste se vuelve falsa conciencia¹. El sujeto cree estar teniendo sus propias ideas, una manera autónoma de concebir la realidad, cuando lo que sucede es que sus concepciones sobre el mundo lo que terminan es manteniendo las mismas condiciones sociales existentes.

Contrario a los autores principales de la modernidad, para Adorno el principio de identidad no llevó en ningún caso a la reconciliación esperada. Si bien Adorno cree en la capacidad que los seres humanos tienen de razonar y darse una autonomía, tanto la historia como los acontecimientos sociales que presenciaron lo llevan a pensar que el principio de identidad lo que hizo en realidad fue crear un orden que hiciera frente al miedo que sienten los hombres al no ver que sus aspiraciones se vean cumplidas. La forma como el hombre moderno empezó a concebir su realidad no lo llevó a que pudiera tomar las riendas de la historia de manera racional. Con autores como Marx, Freud, Nietzsche y Schopenhauer; Adorno toma las bases de un pensamiento, que si bien moderno, pone un alto al pensamiento filosófico y empieza a interrogarse por los caminos adoptados. Él ve que la identidad se convirtió en una experiencia frente al mundo que no se puede

1 Respecto al concepto de falsa conciencia, de vital importancia para la tradición marxista de la cual Adorno hace parte, éste será desarrollado más adelante.

fundamentar en la subjetividad del individuo, en un pensamiento autónomo que tienda hacia la libertad individual. A lo que conduce es a una forma de reconciliación que implica la subsunción del pensamiento individual a un orden social en el cual debe encajar. Como el proyecto de la autonomía del sujeto en los siglos XVIII y XIX falló, por problemas que incluso ya venían en los mismos planteamientos filosóficos que propendían por el mismo, lo que se hizo finalmente fue instaurar un orden que se las daba de racional. Las sociedades modernas se organizaron de tal manera que, obedeciendo a unas ideas en apariencia buenas para todos, anularon la posibilidad de la autonomía individual. Yendo en contra del proyecto ilustrado, convino mantener un estándar del pensamiento en el cual todos pudiéramos estar de acuerdo. Éste problema sobre el estado de conciencia, lo desarrolló Adorno en el ámbito estético. Cuando se habla de estética no se está considerando únicamente una forma en especial de pensar la realidad a través del arte, sino también la reflexión sobre unos determinados gustos y sobre cuáles son los fenómenos que se dieron para que un hecho estético se produjera.

Por la formación que tuvo con su madre y sus posteriores estudios académicos de música, Adorno fue gran conocedor de la tradición musical que originó las distintas formas musicales

del siglo XX. Al juntarle a esto su formación en filosofía, y su adhesión al materialismo dialéctico, el autor alemán pudo analizar por qué los fenómenos musicales se basaban en formas de composición que ya nada tenían que ver con el momento histórico en que se realizaron. Siendo la producción musical una consecuencia histórica de varios elementos, la notación musical entre ellos, no puede darse de igual manera en el romanticismo alemán y en el modernismo del siglo XX. Sin embargo, muchos compositores no vieron este problema. La forma de concebir la música en varios autores del siglo XX lleva a pensar a Adorno que el principio de identidad, visto desde el ámbito musical, tiene como consecuencia el no pensar en nuevas formas de componer música. Se piensa que una determinada notación musical debe perdurar en el tiempo. No es ello una falta de imaginación en los productores de música, sino más bien el hecho de no considerar que el proceso de la historia sea dialéctico y que no se justifica, históricamente hablando, mantener sistemas de composición que en la época ya no deberían darse. Tales ideas sobre la música son históricamente falsas, pues si estudiamos nada más la notación musical en occidente daremos cuenta de las distintas formas que ha tenido. Por ello es que se habla de monodía, polifonía, disonancia, entre otras formas.

Teniendo en cuenta el hecho de que el pensamiento de Adorno es materialista, el estado de conciencia de los hombres será analizado basándose en las relaciones sociales que hay entre ellos. En el caso del presente artículo, se presentará el estado social en que se encontraba la música en la primera mitad del siglo XX y cómo, siendo ella un producto social, configuró una experiencia estética musical. Para ello el desarrollo del tema se basará únicamente en los planteamientos de Adorno y de dónde surgen ellos. Sólo al final se hará una comparación con pensadores como Sartre y Lukács, con el objetivo de mostrar cuál fue la importancia del pensamiento estético adorniano en la discusión con estos y otros autores.

2. Ideología

Siguiendo una tradición que viene del pensamiento de Marx, para Adorno la forma en que se estructura el pensamiento de los hombres está marcada por lo que en la realidad aparece. Ello no es ni bueno ni malo, sino únicamente una forma de concebir el estado de conciencia de los hombres. No obstante, en el análisis que comienza a hacer Marx de las sociedades capitalistas, la forma de crear ideas sobre el mundo que no están basadas en la autonomía del sujeto, es vista como ideología. Es conocida la definición de éste concepto que tiene Marx en *La ideolo-*

gía alemana. El estado de conciencia de los hombres hace que haya una pretensión de autonomía en el pensamiento; es como si las ideas por las cuales se concibe el mundo fueran el producto de la libertad de los sujetos, cuando en realidad son impuestas por la estructura social en que se encuentran. Ello asegura que aquellos que imponen ciertas tendencias mantengan sus intereses, conservando así la relación entre opresor-oprimido.

Para Adorno, sin embargo, la ideología ya no puede ser entendida de esta manera. Como analiza en su conferencia de 1954 *Contribución a la doctrina de las ideologías*, éste concepto, si bien atado a las condiciones sociales, debe ser visto a la luz de las nuevas condiciones sociales; de lo contrario el mismo concepto se vuelve ideología. Basándose en los avances que hizo el psicoanálisis freudiano sobre la conciencia, Adorno considera que la ideología es el estado de consciencia e inconsciencia de las masas y no el mero hecho de la ciega aceptación de los productos sociales y culturales como el arte. Si antes cabía en el concepto de ideología la posibilidad de la autonomía intelectual, para Adorno “la marca de las ideologías es más bien la ausencia de esta autonomía que el fraude de su

pretensión”² El autor considera con esto que antes cabía la posibilidad de hablar sobre la autonomía del sujeto y el desprenderse de las ataduras sociales. En pleno siglo XX ello ya no es una posibilidad.

Es imposible pensar que la vida sea fruto de la conciencia y que la razón del hombre pueda determinar bajo categorías a priori su realidad. La historia no puede ser contada bajo tal premisa, pues de serlo así se estaría dejando de lado el hecho de que el hombre está definido de acuerdo a sus actividades vitales. La producción de todo ello, que es parte de la conciencia, es el resultado del entronque que hay entre el pensamiento humano y la actividad material de los hombres. Pensar que la conciencia determine el mundo es establecer, para Adorno, una falsa identidad entre lo particular y lo universal; es decir, pensar que hay una armonía entre el sujeto individual y la sociedad, por lo cual tanto razón como realidad permanecen en una relación de igualdad, en una reconciliación. Si esto fuera posible cada una de las personas que pertenece a la sociedad industrial tendría la posibilidad de crear su propia individualidad, de tener experiencias que le permitieran formar un pensamiento autónomo a partir del cual, por ejemplo, alcance

2 Adorno, Theodor. *Contribución a la doctrina de las ideologías*. En: *Escritos sociológicos I*, Madrid, Akal, 2004, pág.443

alguna una forma de felicidad. La ilustración, precisamente, se basaba en este anhelo, en encontrar tal pensamiento propio. Sabemos que en la práctica tal esperanza no se dio; lo que la Escuela de Frankfurt busca es tanto volver a ella misma, pero entendiendo que las bases filosóficas en las que se fundaba hacían imposible su consecución. Los errores que ha cometido el ser humano no deben ser achacados a entidades abstractas ajenas a la creación humana, sino que precisamente tales errores son el fruto de las malas decisiones de las sociedades que han estado determinadas bajo formas de pensamiento ideológicas. Estas ponen un velo, alejan las condiciones históricas de las que nacen las ideas y dejan en la ceguera a los hombres. Se vuelven ellos incapaces de dar cuenta de su realidad, y quedan atados a unas ideas, que ellos consideran invariables, pero que en realidad no lo son. Más aún, son la causa de un estado de conciencia que se aferra no a las posibilidades de un futuro distinto sino más bien al hecho de aferrarse a las condiciones del presente como si una esperanza distinta no existiera.

El pensamiento materialista de Adorno lleva a reconocer en el tipo establecido de racionalidad, por ejemplo, de la escucha musical, los efectos producidos sobre los oyentes, y en consecuencia, las diversas formas de escucha que serán analizadas más adelante.

Las formas de producción musical no son fenómenos naturales que deban mantenerse. Sus categorías estéticas no son eternas, ni son tampoco la manifestación de un espíritu musical al cual todos los compositores deban atenerse. Que existan formas de composición musical que hayan perdurado en el siglo XX se debe principalmente, para Adorno, al anhelo romántico del siglo XX de parecerse a Beethoven, Mozart, Chopin, a todos los grandes compositores, dejando de lado el que estos mismos también estuvieron sujetos al material empírico que plasmaron después en sus obras.

2.1. Función ideológica del arte

En la sociedad industrial, la vida transcurre entre dos actividades que marcan la vida de los individuos: el trabajo y el entretenimiento. Los análisis que hace Adorno sobre la sociedad industrial y las consecuencias que tiene en el ámbito cultural y estético están en su trabajo escrito junto a Horkheimer *Industria cultural*, capítulo perteneciente a la serie de ensayos *Dialéctica de la Ilustración*. En él, parten del hecho de que lo que hace la industria dedicada a producir y reproducir bienes culturales, contrario al caos que se piensa, es poner un orden a las distintas manifestaciones artísticas. Especialmente se pone el caso del cine y la radio, pues cuando fue publicado el ensayo, 1947, estos dos

medios de reproducción, ya no eran ninguna novedad ni en las familias ni en espacios públicos, como los cafés o los bulevares, de las sociedades occidentales. Esto es importante tenerlo en cuenta. La capacidad que tuvo la industria de distribuir sus productos fue tan exitoso que los individuos de sociedades con características culturales dispares, veían complacidos sus gustos con el mismo producto, aquel capaz de sobrepasar las barreras geográficas y temporales y convertirse en un producto estandarizado. Para Adorno y Horkheimer, esto está dado por el hecho de que la producción de los bienes culturales obedece a un esquema racionalmente establecido y al cual debe supeditarse la experiencia estética del individuo. Los productos de la industria cultural, del sistema organizado que produce, reproduce y distribuye bienes culturales, estandarizan los gustos sobre la música, la pintura, las difusiones radiales, las películas, entre otros. De este modo lo producido pierde lo que Benjamin llama el "aura de la obra de arte", todo el entorno ritual, cultural, en el que ha sido creada la obra.

Entre varios aspectos que ponen los autores en su texto *Industria Cultural*, la diversión que se puede tener en una sociedad industrial juega un papel importante en sus formulaciones. Para ello hay que tener presente la concepción sobre el trabajo, sobre la actividad

de los seres humanos que les permite transformar la naturaleza en aras de satisfacer ciertas necesidades. Siguiendo el análisis que hace Marx en los *Manuscritos de Economía y Filosofía*³ y lo que plantea el autor austriaco Ernst Fischer en su libro *La necesidad del arte* sobre la función que ha cumplido el trabajo en el desarrollo de la humanidad, se logra determinar como parte esencial del mismo el hecho de que esta actividad sea considerada como vital para la vida de los hombres. Desde que se desarrollaron las primeras herramientas, ya el hombre no necesitó enfrentarse físicamente con la naturaleza para obtener ciertos recursos como el alimento. Con el uso de las herramientas el hombre mismo facilitó su vida, en tanto que ya no era necesario luchar con el animal sino que desde una distancia determinada era posible analizarlo, calcular sus movimientos, sus comportamientos, y así cazarlo fácilmente. El cambio que se da en el proceso de hominización "es el inicio de lo que se llama trabajo, de un *estar consciente, una acción consciente*, la anticipación

3 Es de tener en cuenta que si bien los Manuscritos, redactados en 1844, son ahora parte importante del estudio de la filosofía de Marx, fueron publicados en la primera mitad del siglo XX. La primera versión en inglés es de 1959.

del resultado como actividad cerebral"⁴. Como actividad vital, menciona Fischer, el trabajo no puede ser únicamente la forma en la que el hombre adquiere algo para obtener otra cosa, es decir el medio para el intercambio. Tal actividad debe ser la realización plena del hombre en una sociedad determinada, en la cual él pueda desarrollar las capacidades que lo determinan como ser humano.

Como parte esencial de la vida, Marx considera el trabajo como una actividad que debe propender por la realización del hombre tanto material como espiritualmente. Sin embargo, a través de un análisis histórico ve que ello no es así; más que desde una consideración que tome en cuenta el trabajo como una actividad en la que el hombre encuentra la plena realización de su vida como individuo, el trabajo es visto, en la sociedad capitalista, como una actividad que oprime al trabajador y le da un básico, un salario, con el cual podrá mantenerse. Por ello es que el hombre en su actividad vital se ve alejado de su condición como hombre, se ve enajenado y como una de sus consecuencias cambia su concepción sobre el mundo. Por supuesto las condiciones de trabajo que analizó Adorno distan mu-

4 Fischer, Ernst. *The necessity of art*. United States, Verso, 2010, pág. 30. (traducción e itálicas del autor)

cho de las que vivió Marx. Los salarios, el tiempo de trabajo, las garantías laborales, entre otros aspectos, se transformaron. A pesar de ello, Adorno mantiene la concepción de que la sociedad industrial avanzada mantiene las relaciones de opresor-oprimido, pero llevándolo al extremo de perder incluso su autonomía. "La sociedad industrial se caracteriza [porque] el hombre mientras trabaja se fragmenta. Su conexión con el todo se ve perdida; se convierte él en una herramienta, en un pequeño accesorio de un inmenso aparato"⁵.

Frente a esto, lo que Adorno pone como propio de los seres humanos en una organización social como la que se ha venido mostrando es salir de la cotidianidad y encontrar espacios en los cuales olvidarse de la carga del trabajo. Como desarrolla Benjamin en su texto *Paris, capital del siglo XIX*, la configuración de las ciudades da cuenta de ese movimiento. Se crean lugares adecuados para evadir la carga anímica que pesa sobre el individuo, espacios como los bulevares, los teatros para conciertos, los centros deportivos. Pareciera no tener ningún problema esto; tales lugares pueden ser vistos como espacios para el reconocimiento público y no específicamente como lugares de consumo. Sin embargo, para Adorno la situación histórica en la que se encon-

5 *Ibíd.*, pág. 97

traba lo llevó a pensar de manera distinta. Frente al anhelo que tienen las personas de divertirse, la industria cultural ha creado mecanismos para cumplir ese deseo y se ha valido de instrumentos como el cine, la radio, los conciertos públicos, las galerías de arte, entre otros. La diversión es el poder que hay sobre los consumidores; es el trabajo prolongado, en el sentido de que se busca divertirse para poder seguir aguantando la carga del trabajo alienado. Entretenerse no implica únicamente consumir lo que se ha producido; más allá de ello, es crear la ilusión de que bajo el entretenimiento realmente somos libres y estamos desplegando nuestra individualidad a partir de nuestros gustos. La forma en que escapan los individuos está dominada por el esquema de producción cultural que le pertenece a los grandes monopolios, como los dueños privados de las cadenas radiales o las empresas que producen películas de cine. En la industria cultural los individuos no deben ser conscientes de las formas en que se consume un producto, pues nuestra individualidad, la experiencia de cada uno, no determina la forma en que se da la diversión, sino que es el reflejo del esquema de producción. Siendo así, para Adorno se da una inversión del esquematismo kantiano. Ya no es el sujeto quien pone sus principios en la multiplicidad sensible, sino que la industria

determina al sujeto, al cliente, formándolo con unos gustos determinados que el individuo va a ver como formados por él mismo. Gracias a las ideas por las cuales él se rige, la ideología propia de una sociedad industrial, “el espectador no ha de necesitar ningún pensamiento propio: el producto indica toda reacción: no en virtud de su contexto objetivo, sino por medio de señales”⁶

Lo que sucede con el individuo inmerso en la industria cultural es visto por Adorno como una transvaloración en la forma en que él mismo concibe su individualidad. Esta transvaloración está caracterizada porque el gusto estético está dirigido hacia lo que todos conciben como adecuado. Ahora bien, son tantos los fenómenos artísticos que se presentan en la sociedad industrial, que no cabe categorizarlos bajo el mismo baremo. De ser así el jazz podría ser analizado de igual manera que la música clásica o el rock. Para ejemplificar esto pone Adorno de presente la creación de canciones de moda. Estas se caracterizan por ser un tipo de composición musical que tiene el objetivo de mover el ánimo del oyente, pero sin salirse de lo común. Este tipo de música está dirigida a satisfacer unos gustos de antemano definidos por el esquema de producción, por las ideas predominan-

6 Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Akal, 2007, pág. 150

tes. Al mover los ánimos del oyente no se busca con ello que el sujeto se apropie de la obra musical y pueda pensar qué es lo que se está representando. Más bien, el efecto que se produce sobre quien está teniendo lo que podríamos llamar una experiencia estética, es el reconocimiento de factores que son comunes a los demás, como los sentimientos que pueden ser compartidos con otros. Piénsese, por ejemplo, en las falsas improvisaciones del jazz europeo. Para el autor alemán ellas son previamente calculadas por armonizadores y arreglistas para entrar en el preciso momento y poder entusiasmar al oyente, quien falsamente se cree la apariencia de la inmediatez⁷. También es muy propia la tonalidad utilizada, o que por ejemplo la música deba ser escandalosa, pues así se pone la identificación como la base de una recompensa al vernos como los otros. “Parece [la música de entretenimiento] un complemento del enmudecimiento de los seres humanos, del fenecer del lenguaje como expresión, de la mera incapacidad de comunicarse. Habita en las oquedades del silencio que se construyen entre los seres humanos deformados por el mie-

7 Este concepto de inmediatez, que pareciera entenderse por una experiencia del oyente que no le pone cuidado a la obra, se refiere más bien al hecho de tener una escucha que no esté mediada por el esquema de reproducción. Más adelante se volverá al mismo y se explicará con más detalle.

do, el sistema y una sumisa docilidad. [...] Cuando ya nadie sabe hablar de verdad, entonces, ciertamente, nadie sabe ya escuchar”⁸.

La función de la música como ideología se consume cuando pone a todos los oyentes bajo el mismo rasero, al educar a las personas en el consentimiento y poder distraerlas del estado social en que se encuentran. Como se explicará con detalle más adelante, la industria cultural, con su objetivo ideológico del entretenimiento, no sólo le quita libertad a los sujetos sino también a las obras de arte. Estas ya no serán producidas bajo categorías como autonomía o hecho social; su producción y posterior reproducción deben estar orientados al tipo de experiencia que deben tener los oyentes, de modo que se garantice la integración, el reconocimiento de lo común. Por ejemplo, cuando se toma cualquiera de los movimientos de una sinfonía romántica para producir suspenso o alegría en la publicidad de un artículo. Si cumple con la función de crear en el oyente el sentimiento deseado no importa a qué sinfonía pertenezca tal movimiento, incluso no interesa mucho cuál sea el compositor.

El fenómeno de las canciones de moda no se queda únicamente en la experiencia que tienen las personas.

8 Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid, Akal, 2009

Como un hecho estético, también debe ser considerado el tipo de mentalidad que se tiene, la representación del mundo. Para Adorno hay una contradicción, inconsciente, en los consumidores culturales. Si se les llegara a quitar la posibilidad de escuchar tal música verían ellos tal acto como un ataque contra la democracia, los valores liberales y la libertad de elección que ellos como sujetos autónomos tienen. Gran parte de los análisis que hace Adorno sobre la cultura están basados en las investigaciones que hicieron el psicoanálisis y la antropología de la primera mitad del siglo XX. El autor alemán sabe que la formación de la identidad del sujeto no depende de la razón autónoma del mismo sino del entorno cultural en el que se encuentra. Incluso las ideas subjetivas, las construcciones del sujeto se ven reprimidas por la sociedad. Pero lo interesante sobre el fenómeno estético y las ideas que de él se desprenden es la relación entre lo consciente y lo inconsciente presente en la sociedad industrial, en tanto que ella da como resultado que las personas defiendan inconscientemente el esquema de producción cultural que los hace presos y les quita la autonomía.

Es a partir de muchos conceptos del psicoanálisis de Sigmund Freud, pero sobre todo del texto *Psicología de las masas y análisis del yo* de 1921, que Adorno explica la gravedad del proble-

ma de la experiencia cuando hay un sistema que pone una imagen estereotipada de las personas. Cuando "el que no se adapt[ea] golpeado con una impotencia económica que se prolongue en la impotencia espiritual del solitario"⁹ la causa de ello es el sistema por el que funciona una industrial cultural como ideología.

Las obras de arte no son ajenas a estas dinámicas. Son ellas en una sociedad industrial una falsa conciencia de las relaciones sociales donde ellas ya no son vistas de acuerdo a su valor de uso sino al de cambio. Se impone la moda, el prestigio. A las obras de arte se les ha puesto un papel especial entre las producciones del ser humano y cada época ha dado el debate sobre qué en realidad constituye una obra y cómo puede definirla. Para Adorno, el debate no puede reducirse a dar una definición omniabarcante; incluso no tiene sentido en su filosofía, pues ello iría en contra de la valoración que él le da a la obra como singularidad. Sin embargo, pone como generalidad de las obras el que su valor resida en la puesta en escena de una idea sobre el mundo lejos de ser coaccionada por la misma realidad que está representando.

9 Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Op. Cit., pág. 146.

El valor de uso del arte es concebido por la industria cultural como valoración social; la obra no es vista como una crítica a la sociedad o para fortalecer movimientos políticos, como lo quiso el realismo socialista, sino como un objeto que da la ilusión de estar por encima de un artefacto cualquiera. Y de hecho se distingue de otros objetos, tanto en su realización como también en lo que para una mente libre es; sin embargo, para los inmersos en la industria cultural, "el arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, comprable y fungible"¹⁰. En tanto que negocio, las obras de arte se venden en casas de subastas por sumas altísimas; al ser auspiciadas por los grandes monopolios que patrocinan las cadenas radiales que transmiten determinada música de acuerdo al público al que se dirigen; como también está el caso de las representaciones en grandes auditorios en donde ciertas composiciones musicales, de los grandes artistas casi siempre, son recortadas y presentadas sólo en su forma más llamativa. Todo esto refleja la falta de concepción histórica y la pérdida de una inmediatez que al mismo tiempo deja en entredicho qué tanto es capaz de experimentarse del contenido de verdad de una pieza musical.

10 *Ibíd.* Pág. 172

3. Experiencia musical perdida

De la función ideológica del arte, aquella relacionada con la diversión; Adorno concluye que ello representa una pérdida del individuo y la escucha que tiene. Para entender la forma en la cual Adorno caracteriza la pérdida de experiencia individual en cuanto a la música, se mostrará el modo en que se desarrolla la experiencia musical en un mundo administrado en el que la música es ya ideología. Como falsa conciencia, se crea una historia del espíritu cuyo fenómeno muestra cómo el entorno cultural es puesto bajo un determinado pensamiento histórico, que tiende a ignorar las contradicciones y conflictos existentes en una sociedad.

Adorno había puesto la música como ideología, esa que está de moda. Sin embargo, él utiliza un término más preciso: música ligera. Es caracterizada como ideología, pues es la que está supeditada a las leyes del mercado, a una racionalización económica que de antemano determina cómo debe ser su producción y reproducción. En términos generales, tal tipo de música es la que está de moda. Siendo así, su objetivo está centrado en generar ciertos ánimos en los oyentes. Contrario a ésta ideología se contrasta la música seria, la cual por *principio* no se inscribe en el mercado, aquella en donde las dos características del arte, para Adorno, auto-

mía y hecho social¹¹, están presentes en la constitución estética de la obra. Que una sea ligera y otra seria, no quiere decir que Adorno, como falsamente se lo ha criticado¹², tenga una visión elitista sobre la música y su forma de composición. Para él también la música seria, como la llamada clásica, cae en los problemas del mercado. De lo contrario no tendrían mucho sentido las críticas que le hace a Stravinsky o a Wagner, como tampoco a la clase burguesa que ve en una entrada a un teatro el orgullo y alegría de ver en ella el símbolo de la clase a la que se pertenece. Si algo tiene la industria cultural es poner ambas esferas bajo el mismo rasero, olvidando con ello la estructura estética de la obra. Por ello no hay que olvidar que las canciones de moda no son únicamente las que se reproducen popularmente sino también los movimientos más famosos de los compositores del siglo XIX.

La música como ideología está orientada a unos futuros oyentes cuyas reacciones ya deben estar presupuestas.

11 Estos dos conceptos serán analizados en el segundo capítulo.

12 Frente a esto, puede verse el debate que hay entre Adorno y Peter Bürger sobre la autonomía de la obra de arte y su relación con lo empírico, que analiza Lambert Zuidervaart en: *The social significance of autonomous art: Adorno and Bürger. The journal of aesthetics and art criticism*. Vol. 48, N°1, 1990, págs. 61-77.

Por esto es que Adorno establece la explicación de la relación que hay entre música y sociedad a partir de una consideración sobre la producción misma de la música. Para Adorno, la relación entre música y sociedad se encuentra en la forma de producción, y de ésta depende la experiencia que se tenga de lo escuchado; es decir, las condiciones psicológicas no determinan de antemano cómo debe ser la producción musical, sino al contrario. En *Tipos de comportamiento musical*, ensayo en donde Adorno hace una tipología para identificar tipos de oyentes, dice que el modo en que se puede averiguar cómo se produce la experiencia musical es a partir de la relación entre lo social y lo psicológico. Ello implica que la reacción de los oyentes no se analice subjetivamente, como el gusto, sino más bien en la adecuación que hay entre lo escuchado y la escucha. Además, una experiencia musical no puede ser analizada mediante el gusto, no sólo porque eso daría como resultado un análisis particular y no general, sino también porque el gusto, como formación individual, ya no está construido subjetivamente.

El *consumidor musical* es aquel que tiene con la música una relación espontánea. Su escucha está mediada por el haber recolectado la mayor cantidad de información que le sea posible sobre los intérpretes, la historia detrás de él, pero no tiene idea de cómo se

estructuran las composiciones. Es una escucha fragmentada, y si bien es capaz el oyente de tararear y reconocer fragmentos de piezas famosas y sus momentos más emocionantes, es incapaz de dar cuenta estructuralmente de lo que se tararea, ya que "consume de acuerdo a la medida de validez pública de lo consumido"¹³. Aunque este tipo de oyente desprecie a las masas, está en ellas, en la escucha masiva, en la música producida para que el show pueda continuar. Contrario a este tipo de escucha está el experto, al que no se le escapa parte alguna y "rinde cuentas al mismo tiempo de lo escuchado en cada instante"¹⁴ Por ejemplo, el jazz se presenta como el lugar de la escucha musical de aquellos que en la cultura no han tenido cabida. El surgimiento de este género musical da cuenta de cómo empezó como un asunto casi marginal, de unos pocos que se habían visto relegados y plasmaron en sus composiciones tales experiencias. Sin embargo, a medida que le fue llegando al público¹⁵ su

13 Adorno, Theodor. Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Madrid, Akal, 2009 pág. 183.

14 *Ibíd.*, pág. 180

15 En este aspecto es importante tener en cuenta que no es lo mismo el jazz que se producía en Europa al que se empezó a difundir más ampliamente que fue el producido en Estados Unidos.

composición empezó a verse marcada por lo que Adorno llama "esquema de producción y el conformismo propio de ella."

Por otro lado, está quien tiene una *escucha estructural*. Este oyente es capaz de asumir una postura individual frente a una composición, pues los distintos elementos de un todo los puede relacionar por medio de una lógica-sentido que le permite llegar a una comprensión de lo escuchado. Ahora bien, Adorno no dice que todos deban ser o expertos o consumidores culturales. Lo anterior no significa que la intención del autor sea poner a todo el mundo a tener una escucha estructural y que todo aquel que escuche música tenga que ser un experto. Ello sería decir que Adorno terminó siendo un burgués hipócrita que se apiadaba de quienes no tuvieran como él la capacidad de apreciar verdaderamente la música. Más bien, la tipología de Adorno tiene como función el identificar distintos tipos de escucha a partir de los cuales se pueda establecer la relación entre música y sociedad. Aparte de poner otras tipologías (emocional, sensual, estático musical, resentido, consumidor estándar) propias de una época burguesa, puede ponerse entre aquellos dos al *buen oyente*, al que es capaz de hacer un juicio basado más allá del gusto pero que no sabe dar cuenta de los elementos dispersos como lo hace el experto. Y no

se puede esperar que él sea un profesional, ya que ello sería ir en contra de su libertad individual, de la experiencia musical que él mismo haga. A lo que quiere llegar Adorno con esto es a mostrar que la experiencia que hace el consumidor cultural no es fruto de un gusto individual, autónomo, sino que está coaccionada por las fuerzas sociales.

Inconscientemente el individuo desea reprimir sus gustos individuales y adaptar sus sentimientos al conjunto. En tanto que el yo del sujeto ha sido rebajado, en términos freudianos su narcisismo primitivo ha sido aplacado por un ideal, la individualidad se configura de acuerdo a las ideas que vienen del exterior y no de manera contraria, es a lo que Adorno apunta. El sujeto en su vida cotidiana, en la que se le ha enseñado a mantener cobardemente y bajo dominio un esquema racionalmente estructurado, no puede tener los sentimientos que racionalmente ha formado, y sus anhelos se ven frustrados, pero no por el mantenimiento de una cultura como dice Freud, sino por el tener que acondicionarse a que su individualidad tenga que estar formada por la universalidad. Por ello, en una vida vacía y llena de desespero, como fue el caso de la Europa del siglo XX, las personas salen a encontrar en el mercado la alegría ya no posible de conseguir autónomamente. El anhelo de felicidad es analizado por Adorno en el ámbito de la música de

moda, pues en él es posible que el yomusical pueda identificarse con otras personas y así no sentirse excluido de la masa que al final lo excluye, lo enajena, de su propio yo.

El esquema que produce y reproduce canciones de moda está hecho conforme a su posible venta. Para el autor alemán, esto es conceptualizado como *vulgaridad*, entendida como la forma de pensamiento que pone a todos en el mismo conjunto humillado que cree en la no posibilidad de una salida. "La vulgaridad consiste en la identificación con una humillación de la cual no puede escapar la conciencia encadenada y sometida a ella"¹⁶ La explicación de que esto sea un fenómeno al cual hay que prestarle atención está en que la escucha musical, como ya se había mencionado, deba ser analizada sociológicamente y no psicológicamente. Frente a esto, Adorno adopta una distancia frente al psicoanálisis y a buena parte de la estética alemana como la de Kant, Schiller, Hegel, quienes veían el análisis de los juicios estéticos a partir del sujeto y no del objeto. Para Adorno esto no puede ser así, en tanto que la función ideológica de la música está en la distracción del estado social; aquella es producida de forma estándar y experimentada por puro entretenimiento es

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 207.

la manifestación del individuo por salir de las condiciones opresoras del trabajo racionalizado pero es al mismo tiempo la música que fomenta la pasividad, el embrutecimiento de quienes se acostumbra a ver las condiciones de la sociedad como regidas por leyes inmutables.

Para cumplir con su papel, se necesita que la música sea distribuida por medios altamente racionalizados, como los ya mencionados. Estos medios tienen la capacidad de generar en el oyente la ilusión de que los sentimientos generados sean distintos a los de la vida cotidiana. Es más auténtico el amor de las películas que el que es posible encontrar en nuestras relaciones cotidianas. Por ello, tales sentimientos no permiten una contraposición a la positividad social y racional, sino que son justamente una afirmación de las condiciones de trabajo de las cuales supuestamente debería salir el individuo.

Con lo anterior cae en este punto una precisión. Adorno no sólo describe el estado de cosas de las sociedades altamente industrializadas. En él también hay una posición ética y de rechazo frente al mundo que analizaba. No es posible, según el autor, que las sociedades sigan formándose a partir del resquebrajamiento de nuestras capacidades cognitivas y de relacionarnos entre nosotros como seres humanos. Al

igual que la tradición marxista a la que pertenece, Adorno es un humanista que veía en el estado de cosas del siglo XX una depravación del hombre por el hombre mismo. Por ello es que más allá de la esperanza en una fuerza redentora ajena al ser humano, Adorno mantenía la esperanza en que el mismo hombre fuera capaz de superar el pasado y el presente en ruinas que le tocó. Superar su condición no es dejando atrás el pasado como lo hace la mirada displicente del *Angelus Novus* de Paul Klee, sino, como desarrollaré más adelante, con una mediación entre pasado y presente.

Esto último lo traigo a colación, pues cuando Adorno pone su análisis en los medios de reproducción y difusión de la época, podría dar a entender un rechazo de tales medios. En ningún momento Adorno rechaza la existencia *per se* de tales medios. De serlo así podría llevar ahí si a un elitismo cultural y una dogmatización propia de los estados totalitarios a los que tanto se opuso. Más bien lo que se debe considerar es cómo funcionan ellos, cuáles son los intereses a los que obedecen y qué le cabe hacer al sujeto frente a ellos. Si bien en Adorno, como en Marcuse o Pollock, no hay una propuesta clara de cambio político, sí que hay un planteamiento filosófico de praxis individual que lleve a la emancipación del sujeto.

Habiendo aclarado lo anterior, valga volver al asunto mencionando

que, como fenómeno social, el lenguaje de la música, a saber, la forma en que ella nos es comunicada para poderla entender, tiene como función forzar al individuo a estar en la masa, para indicarle que él no está solo, sino que las experiencias suyas son también compartidas. El dolor individual se vuelve entonces un estado psicológico igual para todos, del cual obviamente hay que salir acompañado. Por esto es que mucho de la música producida debe ser escandalosa, pues así se pone la identificación como la base de una recompensa al vernos como los otros. Tener la misma experiencia musical es el consuelo de que nuestra individualidad ya se ha perdido. Como fenómeno social, la música dispuesta al principio del intercambio es irresistible para nosotros pues al mismo tiempo no deja otro camino posible sino el de la integración. De este modo, la música como ideología ayuda al proyecto de la sociedad moderna: que los individuos se reúnan bajo los mismos parámetros de pensamiento y bajo la ilusión de una libertad de escucha, de composición, de gustos. Con ello lo que se fomenta es la formación de unas ideas que nos impiden pensar en aquellos fenómenos que precisamente no permiten que haya una experiencia individual, que la conciencia del ser humano pueda desplegarse y actuar según las condiciones históricas en las que se encuentre el sujeto.

4. Reificación

La destrucción del pasado involucra que los hechos históricos, las formas específicas de producción y reproducción, determinadas notaciones musicales, la configuración estética de una obra, no tengan relación con los hechos del presente. Ello deja como consecuencia, en el plano de la experiencia estética, una escucha ideológica que hace pensar al oyente que su experiencia es inmediata. Para Adorno la inmediatez no es, como pudiera pensarse, tener una relación con la música de la misma manera que la tiene el consumidor cultural, como si se pasara frente a una pintura y no se la detallara. Por el contrario, cuando se refiere el autor a la inmediatez, está mencionando el hecho de tener con la obra una relación que no esté mediada por las condiciones del mercado, sino más bien a partir de la autonomía del sujeto. Es obvio que siempre habrá una mediación, como por ejemplo relacionar ideas del presente con experiencias pasadas; sin embargo, el pensamiento que tienen los sujetos de las sociedades capitalistas es concebir que su escucha es auténtica, cuando en realidad lo que terminan haciendo es reafirmando el factor ideológico de la música.

A partir de los planteamientos sobre la enajenación que estableció Marx en su obra, con las conocidas

cuatro etapas de la misma que hay en los *Manuscritos de Economía y Filosofía*, la literatura del siglo XX tomó como base este concepto y empezó a transformarlo de acuerdo a las nuevas condiciones. Quien con mayor fuerza desarrolló en un principio esta idea fue Lukács en su ensayo de 1925 *La reificación y la conciencia del proletariado*, perteneciente a una serie de ensayos de reunidos en *Historia y conciencia de clase*. Si bien Adorno tiene grandes discrepancias con Lukács por este escrito, la reificación es vista por éste como un proceso cognitivo que afecta la relación que tienen los sujetos con su realidad. No es únicamente perder de vista el que las relaciones humanas, nuestras ideas, conceptos, gustos, están dados por los procesos históricos que van cambiando. La reificación en el capitalismo tardío también es un estado del pensamiento del sujeto según el cual entrar a una colectividad implica concebir sus relaciones a partir de la mediación de un sistema mercantil, como si nuestras interacciones tuvieran apariencia de ser relaciones entre cosas y no entre seres humanos. Al ser un estado del pensamiento humano que justifica el estado de relaciones mediadas por un sistema de intercambio, la reificación es un pensamiento que entonces termina por sostener la ideología predominante; por tener una mirada deshumanizada sobre el ser humano. Ya no

hay un reconocimiento de los sujetos como sujetos históricos, sino como seres fungibles que juegan un rol determinado en la gran escena teatral de la sociedad industrial.

A partir de las ideas sobre la historia natural que tiene Adorno, se verán cuáles son las implicaciones que tiene el estado de conciencia reificada sobre la producción musical, y cómo se ve afectada la estructura estética de una obra de arte, sobretodo en su carácter de autonomía. Para eso partiré primero del análisis del escrito *La idea de historia natural* de Adorno, ya que, como él menciona, este texto es uno de los primeros en los cuales se puede ver una conexión entre planteamientos filosóficos y estéticos. Después se pasará a analizar, en conexión con lo anterior, el también temprano texto *Sobre la situación social de la música*, pues desde allí pueden verse en el autor bases sólidas sobre la forma de producción musical. Lo que se proponen es que estos análisis ayuden a entender mucho mejor el apartado Sociedad dedicado en *Teoría Estética*, en donde, según autores como James Harding y Fredric Jameson, la autonomía de las obras de arte es una de las categorías fundamentales para entender los planteamientos estéticos de Adorno.

4.1. Ontología siglo XX

Si bien a principios del siglo XX los sucesos políticos, económicos, sociales, culturales, cambiaban a gran velocidad, la filosofía parece de todas maneras haberse quedado en los presupuestos ontológicos de Hegel, a saber, la formación de un principio regulador como absoluto. No fue otra la trascendencia que tuvo la idea de historia natural en la fenomenología posthusserliana, "pues la cuestión de la ontología tal como hoy se plantea no es otra cosa que lo que yo he llamado naturaleza"¹⁷. Esto lo plantea Adorno en su ensayo de 1932 *La idea de historia natural*; ensayo en el cual se intenta replantear la concepción de historia natural, entendiendo por naturaleza lo mítico y por historia las acciones humanas que tienden hacia lo nuevo. Como es propio de la filosofía de Adorno, no se debe ver a la historia natural como una definición sino precisamente como una idea. Los conceptos de historia y de naturaleza tienen más que una función deíctica, la función de ser conceptos cognitivos que actúan conjuntamente. En tanto que entre ellos hay una relación dialéctica, ninguno puede estar por encima del otro. Con esto no sólo se garantiza que Adorno no caiga en lo mismo de los filósofos que estudia en tal escrito, sino que también

se da una desmitificación del poder que cada uno de ellos tenía en la tradición filosófica occidental. La idea de historia natural es analizada por Adorno desde cómo fue entendida ella por el pensamiento ontológico, al que él se dedica a criticar, como al mismo tiempo es uno de los fundamentos para entender las bases que toma de Lukács y Benjamin; autores a partir de los cuales formó su propia idea de historia natural.

Como punto de partida, establece Adorno que la intención de la ontología es superar la subjetividad de la actividad racional como determinación del Ser. Implica esto que la individualidad del pensamiento autónomo inscrita en un contexto determinado no puede ser la que da sentido al Ser. Es el pensamiento racional el que es capaz de establecer una objetividad, una transubjetividad, una forma que vaya más allá de lo que determina a toda individualidad. Quiere decir esto que la ontología se basa en la misma forma racional del idealismo alemán que cayó en el error de pensar la objetividad a través de la razón *autónoma y subjetiva*, sin considerar que los planteamientos de la razón no están por encima de las relaciones materiales, sino que por el contrario las ideas que forma el ser humano se deben justamente al mundo real en el que vive. Sin embargo, para la ontología del siglo XIX y XX las ideas que se fundaban en la historia fueron dejadas

17 ADORNO, Theodor. La idea de historia natural. En: La actualidad de la filosofía. Barcelona, Paidós, 1991, pág. 103

de lado, pues ellas lo que hacían era tergiversar las verdaderas características del Ser. La realidad material fue desplazada por la realidad ideal. La reflexión sobre la historia de un momento particular no podía darse si tal momento no se inscribía en un contexto mucho más abarcador, el de la razón.

A pesar de estar dirigidos los argumentos hacia una objetividad, esta razón termina siendo enteramente subjetiva. Si bien Adorno confía en el proyecto moderno de la razón, él tenía también la convicción de que éste se había desviado de sus cauces pues, bajo un pretexto racional, terminó en la subjetivación de los hechos y en la imposición de otros. Para Adorno la forma de interpretación del Ser debe darse a través de un reconocimiento de la realidad que se le aparece al hombre como ajena, pérdida y donde razón y realidad no han logrado reconciliarse. Si bien lo anterior fue la tendencia en los planteamientos ontológicos del siglo XX, la fenomenología iniciada por Edmund Husserl no se quedó, según Adorno, en esta posición. Consciente también de los errores anteriores, en su desarrollo se va dando un giro hacia la solución de la antítesis historia-naturaleza poniendo ahora a la categoría de la historicidad como aquella capaz de resolver el problema. La historicidad se establece como determinación de la existencia sin establecer de todas maneras lo que la historia "es".

En últimas, la neo-ontología no logró ser un pensamiento que estableciera una relación con la realidad. Así la ontología sigue en determinaciones generales que si bien parten desde la vida humana como punto de reflexión, no es posible interpretar un hecho particular a partir de la historicidad, pues por medio de ella no se pueden abarcar todas las características que hacen parte de un fenómeno particular. La ontología queda entonces como tautología, pues "el problema de la reconciliación entre naturaleza e historia sólo en apariencia se ha disuelto en la estructura historicidad"¹⁸ El problema con ello es entonces que las ideas que se forma el hombre sobre su realidad terminan haciendo abstracción del mundo del cual son resultado. El sujeto se representa su realidad a partir de las mistificaciones, de un estado de cosas que se ve como invariable y que él lo admite como tal. Ello lleva a que se construya un estado de la conciencia humana, una representación de la realidad que no ve otras posibilidades, pero no porque no tenga imaginación o porque sea incapaz de concebir ideas utópicas, sino más bien porque no encuentra en su estado social una conexión con los hechos del pasado y ve el presente como si ya todo estuviera realizado.

18 *Ibíd.*, pág. 104

Una vez termina Adorno de exponer las distintas ideas sobre la historia natural de la tradición filosófica analizadas, y de comprender que ellas son un fundamento que sostiene la ideología, se remite a los escritos estéticos de Georg Lukács, *Teoría de la novela*, y Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*. El principal argumento que retoma de Lukács es el concepto de *segunda naturaleza*. En él ve la clave para entender cuál es la unión que hay entre el problema de conciencia histórica y los planteamientos sobre la historia natural. Con este concepto se hace referencia a la representación del mundo enajenado, un mundo de convenciones en el que nuestra conciencia admite los hechos por el mero estar ahí; en el campo de la estética es por ejemplo pensar en la no posibilidad de que la música se rija por nuevas tonalidades, de que el lenguaje de la música siempre tenga que ser igual, por lo cual la forma de producción deba mantenerse. La segunda naturaleza es un concepto cognitivo que muestra el estado de conciencia en un mundo enajenado. De este modo, la pregunta por la historia natural es la necesidad que ve Adorno de conocer el mundo cosificado. La posibilidad de aclarar lo que sea para Adorno la historia natural es poder crear un despertar de la interioridad que pueda ponerse enfrente de las condiciones del mundo que describe Lukács, es decir, de aquel

en el que las personas han perdido noción de la historia, pero sobre todo del tipo de relaciones que se generan entre los seres humanos. Resolver la antítesis entre historia y naturaleza no es un problema de lógica filosófica, sino que es poder establecer una forma de pensamiento que se percate de los factores ideológicos que predominan en la sociedad de intercambio.

Estos argumentos se los debe Adorno a *Teoría de la novela* de Lukács, sobre todo por sus consideraciones e implicaciones de la historia en la producción artística. Por un lado, muestra Lukács en su escrito que “la forma literaria no era un principio ordenador subjetivo, atemporal y abstracto, sino que era en sí mismo contenido, un reflejo de las condiciones históricas objetivas”¹⁹ Por otro lado, tal producción recibe una influencia cultural que está en movimiento dialéctico y que por ende le plantea problemas a la creación artística. En términos de producción esto implicaba que el director de orquesta tuviera que mediar entre el pasado y el presente para que a través de la historia y el significado interno de la obra se diera una transformación del material como proceso dialéctico. Si el director tenía que mediar con el presente para que el contenido no se pierda, el com-

19 Buck-Morss, Susan. Origen de la dialéctica negativa. México, Siglo XXI editores, 1981, pág.103.

positor media con el pasado de modo que la producción artística esté dada por fuerzas que no se reduzcan a la copia de estilos ya pasados. Por ello es que Adorno, al ver el estado social de la música, reflexiona sobre una de las figuras que más incumple este hecho artístico. El director de orquesta muchas veces se dedica a organizar los sonidos de acuerdo a formas ahistóricas de composición musical, pues de ese modo cree estar haciendo una interpretación más fiel del original, cuando en realidad tal interpretación no tendría mucho sentido, pues el contenido que una vez tuvo ya se ha desintegrado. No se trata de irse en contra de los postulados y rechazar la autonomía del compositor original, sino poder mediar entre pasado y presente, y no quedarse con la representación del pasado.

Esto último fue lo que distanció a Adorno de Lukács. Para Lukács el mundo como calvario, como la barbarie que a él le tocó vivir, es visto en un horizonte escatológico; son las ruinas las que se ven en la lejanía y no el mundo presente a partir del cual recordar el pasado. En los escritos estéticos, Lukács aboga por retomar la tradición romántica, cuando por el contrario para Adorno esto es un imposible, pues, como se mostrará más adelante, las manifestaciones artísticas tienen una transitoriedad que las hace fenecer y neutralizarse. Rechazando las visiones

románticas de Lukács, que por otro lado implicaría retomar la figura por ejemplo del héroe que Adorno tanto rechaza, lo que propone Adorno es una mirada que sin olvidar el pasado, pueda ver desde el presente una forma de concebir la realidad, un pensamiento que lleve a una praxis emancipadora de la individualidad. La consideración de Adorno sobre la historia hace que él mismo la vea como una visión en que la historia misma diera una concepción segura de cómo habían surgido los fenómenos.

Es de recalcar el punto anterior y tenerlo bien presente en la filosofía de Adorno, pues muchas veces se le achaca el no ser lo suficientemente materialista y marxista y coquetear con el posmodernismo. Para él, la historia no puede verse como un concepto metafísico en el cual necesariamente deba haber una forma racional que la represente. Después del análisis que hace sobre la ontología sería inconcebible esta posición. En Lukács, por ejemplo, había la convicción, que después matizaría al rechazar ciertas partes de *Historia y conciencia de clase*, de que el proletariado era la clase en la que estaba la reconciliación entre razón y realidad, entre la conciencia y las fuerzas objetivas de la historia. Esto exigía ver la historia como progreso; un progreso determinado por una clase social.

En la filosofía adorniana el curso de la historia no es como totalidad

sino como discontinuidad. Por ello es que para corregir los errores dogmáticos sobre la historia se le pone al lado la idea de naturaleza. Para los teóricos de la Escuela de Frankfurt, no había cabida a que las concepciones sobre la historia estuvieran determinadas por alguien específico, creando así una identidad entre sujeto y objeto. La influencia de Walter Benjamin en este punto es crucial. La mirada que propone Adorno no habría podido darse si no fuera por los escritos de Benjamin, quien con mayor fuerza propuso la mediación entre presente y pasado, sugiriendo cepillar la historia a contrapelo.

Basándose en *El origen del drama barroco alemán*, Adorno toma el concepto de alegoría propuesto por Benjamin, precisamente porque aclara cuál es la manera de concebir la naturaleza como historia. La alegoría es un signo que hace referencia a un pensamiento, una expresión como relación histórica. Si en Lukács la mirada es hacia un horizonte en ruinas, en Benjamin no es hacia el futuro sino al presente y su relación con el pasado que nos muestra cómo el ser humano ha desviado su camino de la emancipación y se ha quedado en la historia de opresor-oprimido. En Benjamin esta mirada no debe ser entendida enteramente como pesimismo o nihilismo, como si lo único posible fuera el presente y ninguna cabida al progreso humano. Por el con-

trario, es la manera en que historia y naturaleza concuerdan, pues en la alegoría distintos fenómenos que habían quedado olvidados retornan para tener cabida en el presente. Cuando lo que se está viendo como perteneciente a un pasado olvidado, pero que se piensa debe estar ahí como elemento mítico (la mercancía, el orden musical) de un mundo convencional como segunda naturaleza, la mirada alegórica nos aclara las relaciones que hay entre los elementos del mundo y las condiciones materiales del presente. La mirada alegórica nos presenta las condiciones por las cuales se ha cimentado con tanta fuerza la ideología. Pero no es solamente estas relaciones las que nos aclara, sino también la transitoriedad de los hechos, es decir, la condición histórica de los elementos que aparecen como naturales. “Esa determinación fundamental, la transitoriedad de lo terreno, no significa otra cosa que una relación de ese tipo entre naturaleza e historia”²⁰

Si bien lo que hace Benjamin es para el pensamiento crítico de una enorme importancia, Adorno no se queda con este planteamiento de que historia y naturaleza se encuentran en la transitoriedad. En sentido estricto no puede hablarse de una definición exacta de lo que la historia es. Para él no hay ninguna ley natural o histórica, sino

20 Adorno, Theodor. Op. Cit. Pág. 105

únicamente las acciones humanas que actúan bajo tal ley, como cuando en la música se intenta componer bajo los mismos parámetros del, por ejemplo, romanticismo alemán que tanto se anhelaba. Esta idea fue muy bien entendida por la Escuela de Schönberg en tanto se entienda que sus composiciones musicales atonales son una manifestación del proceso dialéctico de la historia. Como todo proceso histórico está determinado por las actividades intelectuales del ser humano en relación con las condiciones materiales, la praxis dialéctica está dada entonces por la capacidad, digamos del artista, de crear a partir del material del presente. Esto es la clave para entender cómo Adorno superó el relativismo histórico y cómo no puede entenderse del lado del posmodernismo y sí más bien del materialismo. Ya que el presente es el que domina, hay condiciones objetivas que no se pueden dejar de lado; de lo contrario se estaría dando la posibilidad a que su concepción sobre la historia siga apartando a aquellos que han padecido el desarrollo de la historia y se han visto en un mundo que se les presenta como ajeno a ellos.

4.2. La situación social de la música

Habiendo presentado la concepción de Adorno sobre la historia y su relación con la naturaleza, se pasa ahora a poner estas ideas filosóficas en el

terreno estético. Los tipos de composición musical y también la forma cómo ella se escucha, son para Adorno expresión de un contexto social. En *La música estabilizada*, de 1931, el autor presenta cómo en las sociedades industriales que cuentan con Estados avanzados lo que predomina es el clasicismo; mientras que en países agrícolas, atrasados, es el folclorismo. Un año después, en su texto *Sobre la situación social de la música*, Adorno mantendría el mismo tipo de análisis histórico. Sin embargo habla es de neoclasicismo como forma musical predominante en los países del altocapitalismo, es decir en aquellos que mantienen unas relaciones de producción que ponen a los hombres en condiciones de jugar un rol que se ajuste a la maquinaria industrial y social. Al igual que en los análisis de Marx del siglo XIX, para Adorno sigue dándose el hecho del papel social que se le otorga a una persona; lo distinto que pone casi un siglo después, cuando las investigaciones del funcionamiento de las masas hechas por Freud y Le Bon habían adquirido fuerza, es cómo funciona el aparato psicológico de las personas que se ven inmersas en una colectividad.

El planteamiento de Adorno es que las emociones del ser humano, en este caso el gusto musical, son moldeadas por un aparato de reproducción que inconscientemente aceptan las socieda-

des. No se habla ya aquí del individuo, sino de una masa que adquiere unos gustos musicales específicos. Estos gustos deben ser tenidos en cuenta pues ellos ya no son el resultado de una formación cultural, de unos códigos morales como desarrolla John Stuart Mill en su texto *Sobre la libertad*, sino que están dirigidos a la satisfacción de necesidades inmediatas. Si por un lado la música ligera está para cumplir los sueños que no se cumplen en la vida cotidiana²¹, la música de Wagner y Richard Strauss es para satisfacer las necesidades de la sociedad burguesa.

Como las condiciones en que se produce música están mediadas por la sociedad en que se encuentre, es importante aclarar que el concepto de sociedad en Adorno tampoco es fijo. Contrario a la tradición de la sociología alemana de la que él es fruto, su concepto de sociedad no puede ser puesto bajo los parámetros usuales en que se definían los conceptos, como el caso de Weber, Dilthey y Durkheim. Más bien,

21 Sobre esta satisfacción de necesidades, en los últimos diez años han salido diversos estudios acerca de la función que ha tenido en el inconsciente social en géneros musicales como el reggaetón, y cómo este se ha configurado a partir de una cultura de la calle. En el caso de Colombia está por ejemplo el artículo de Sandra Gómez, “Sexo, droga y reggaetón”, disponible en: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/113/22.html>

la sociedad es un proceso del cual no basta con decir que es la totalidad de seres humanos que están en un tiempo determinado. Decirlo así significaría un error, pues mantendría la concepción de que el conjunto estaría dado por parámetros racionales en los que los individuos pueden decidir. Se prejuzgaría entonces “que la sociedad lo es de hombres, que es humana, que se identifica de forma inmediata con sus sujetos”²² Lo específico es más bien que las relaciones privadas de la sociedad recaigan sobre los individuos, que ahora no son más que los productos de ellas. Adorno entiende que la comprensión de la sociedad implica ir más allá del orden en el cual todo está relacionado.

El concepto crítico de la sociedad supera esta concepción, pues ella es forma de pensamiento basado en una sociedad de intercambio. Al darse en la sociedad burguesa una inversión de valores, de una concepción sobre valor de uso a un valor de cambio, lo más importante es la obtención de beneficio. Esto crea un funcionamiento social en el que se estratifica a los hombres por medio de actividades económicas, o de que todos tengan acceso y disfruten de la misma música por ejemplo. Se crea la ilusión de una igualdad en la que en términos prácticos todos participamos

22 Adorno, Theodor. Sociedad. En: Escritos sociológicos I. Madrid, Akal, 2004, pág. 9

tanto en la toma de decisiones como en actividades del mercado. No obstante, el análisis crítico del concepto de rol, del papel social que deben cumplir las personas, ayuda a entender el que “en la reducción de los hombres a agentes y soportes del intercambio de mercancías se oculta la dominación de los hombres sobre los hombres”²³. A pesar de que la ideología dominante establezca para la integración social la ilusión de la abolición de clases, la investigación social realizada por la Escuela de Frankfurt demostró que si bien hay aproximación en los hábitos de consumo las diferencias van en aumento. No importa qué tipo de escucha piense el sujeto que está teniendo; ello no disminuye las diferencias sino que más bien concuerda con el que todos puedan reconocer y silbar el final de la Oda a la alegría. Todo ello es entendido por Adorno como el hecho de que las relaciones sociales y las fuerzas de producción, reproducción y consumo musical son la manifestación de que ya se han convertido los hombres en hieródulos no ya de los templos y la alabanza de los dioses, sino del mandato de intereses privados.

Bajo estas condiciones sociales, Adorno deja en claro al inicio de *Sobre la situación social de la música* qué es lo que quiere demostrar en cuanto a la función de la música. Ésta tiene como

función social ser valor como mercancía. Ella empieza a formarse de acuerdo al uso del intercambio como forma de racionalización que obedece a intereses de clase, cuando en realidad la racionalidad estaba destinada precisamente a abolir las relaciones de clase. Como lo había dicho en *La música estabilizada*, la división en sociedades industriales y agrícolas es vital para entender cuáles son los procesos que forman la composición y la escucha musical en aras de ver cuál es su función. Al inicio de su texto de 1932, Adorno se dedica a establecer parámetros básicos a partir de los cuales se han creado tipologías musicales. En términos generales habla de música ligera y seria. Esto es bien importante tenerlo presente, pues la bibliografía sobre este tema en Theodor Adorno da a entender que en la música seria es en donde únicamente cabe la autonomía musical en tanto representación de las antinomias sociales. Sin embargo, hay un segundo tipo. Es aquella que reconoce la alienación pero trata de superarla únicamente a partir de aspectos estéticos, dejando sin tocar el contenido de la composición. A esta música Adorno la llama objetivista, pues ella quiere, sin lograrlo, representar una sociedad como si fuera objetiva.

El objetivismo lo que trata de corregir es la alienación desde adentro. No tiene en ningún momento cabida la realidad social. Por ello el objetivismo

23 Ibíd. pág. 13

recurre a formas musicales antiguas, preburguesas, como si se estuviera afirmando una especie de naturaleza musical que no está determinada por ninguna condición histórica, de modo que pueda “elevarse por encima del cambio social y ser accesible en todo tiempo”²⁴. Siendo así, el objetivismo no estaría representando las antinomias sociales, lo cual es la clave para entender a qué se refiere Adorno con la autonomía musical. Su carácter ahistórico hace que no haya posibilidad de una forma de conocimiento en ella. En el objetivismo musical hay un desarrollo de sus contenidos únicamente como algo formal. No se detiene a pensar su sociedad, y por ello termina negando el carácter autónomo de las obras de arte en tanto que lo que le interesa es mantener las mismas categorías burguesas de la composición musical como lo son la personalidad creativa, el genio o la expresión psicológica. Como es una música ahistórica, está por encima de todo cambio social y ello hace que pueda ser accesible a una escucha por entretenimiento, aquella del consumidor cultural. El estado ideológico en que se encuentra la música debe ser visto no solamente a partir del tipo de escucha que se haga. Antes de ello es necesario analizarla desde la relación que hay

entre producción y consumo, es decir desde su reproducción.

La separación que hay entre música y sociedad se puede ver en la relación entre producción y consumo como factores en los que media la reproducción musical. Sólo lo que se reproduce puede ser consumido, en tanto que la intención es que el público se vea involucrado y participe del tipo de integración social que promueve el objetivismo. Las condiciones de reproducción en la sociedad de intercambio son dadas a partir del tipo de sociedades que se van construyendo y las relaciones entre seres humanos que entre ellas se van estableciendo, y no por lo que la obra en sí sea o por lo que el artista desea de ella. La reproducción de una sinfonía no está dada por que sea Beethoven o Mozart, sino por las condiciones sociales que los ponen a ellos como figuras de la música que hay que escuchar. Es de este modo que la escucha obedece a factores históricos como lo hacen también las obras musicales. Con la reproducción hay entonces un cambio en las obras. Como ejemplo de esto pone Adorno el caso de las sociedades precapitalistas en donde había una inmediatez en la reproducción; el intérprete no tenía ninguna mediación, como el arreglista, y los oyentes tampoco. Con la entrada de la sociedad burguesa, las condiciones de reproducción musical encuentran varios aspectos. Por un

24 ADORNO, Theodor. Sobre la situación social de la música. En: Escritos musicales V. Madrid, Akal, 2001, pág. 775.

lado el intérprete tiene que atenerse al desciframiento del lenguaje musical y establecer una mediación entre el pasado en que fue compuesta la obra y el presente con sus condiciones específicas; pero por otro lado debe ponerse él en la tarea de satisfacer al público al que se dirige. Como plantea Susan Buck Morss²⁵, en este punto del texto *Sobre la situación social de la música*, Adorno hace una comparación que podría parecer exagerada, pero cuando se pone el ejemplo en sus justos términos no resulta tan mal. Dice él que en la reproducción musical pueden encontrarse analogías sociales pues al igual que en las sociedades industrializadas, en las que manda una élite que a su capricho decide qué se debe hacer, en la música aparece el compositor soberano quien por medio del gusto dice dónde debe introducirse algo. Sin embargo, esto no es todo en cuanto a los factores de la reproducción. “La interpretación social de la música no tiene, sin embargo, que ver con la consciencia individual de los autores sino con la función de su obra”²⁶ La reproducción musical, el estado social en el que se encuentra y que Adorno analiza, está determinada no por la autonomía y las ideas sobre la música que tenga quien va a hacer la

interpretación. Por el contrario, tanto la producción como la reproducción musical deben obedecer al estado de pensamiento que favorezca la ideología. El asunto es que en gran cantidad de casos de la composición musical es el mismo compositor quien tiene esa falsa conciencia, aquella reificada, que pierde de vista su visión sobre la realidad y la concentra más bien, de manera inconsciente, en satisfacer la demanda de diversión, de mantener la función ideológica de la música.

En la música, al igual que en la sociedad, surge un problema sobre el pensamiento. Preguntarse hasta qué punto se conocen los motivos por los cuales se hace algo, se toma una decisión, por qué se escucha determinado tipo de música, qué llevó a que se impusiera cierto lenguaje musical, son tareas de la sociología de la música a la que se dedicó Adorno. No obstante, el problema en el que se ha centrado el texto hasta ahora es sobre la experiencia musical. Ella ha llegado a un nivel en el que el público ya no reconoce siquiera que lo escuchado hace parte de su propia ideología. Si bien la música objetiva tiene como función la demanda de satisfacción, quienes la escuchan ya no saben que ella está dada con el objetivo de cumplir ese propósito. El entretenimiento musical no es para darnos cuenta de las contradicciones que se presentan en una sociedad, no es para tener un cono-

25 BUCK-MORSS, Susan. Origen de la dialéctica negativa. México, Siglo veintiuno editores, 1981

26 Ibíd. Pág. 776.

cimiento crítico de la sociedad, sino que es simplemente para que nos entretengamos, nos olvidemos del por qué las relaciones entre los hombres han llegado al punto en que nos hemos visto enajenados. La satisfacción de las necesidades se puede encontrar en el placer de algo, que en ningún momento se distancia de las formas ideológicas que dominan determinadas sociedades. Sin embargo, el punto que diferencia al objetivismo de otros lenguajes musicales, es el logro de una unión entre los distintos individuos tanto de sociedades industriales como de las agrícolas, al ponerlos como parte de un conjunto al que se quiere pertenecer sin ningún tipo de crítica. La función social de la música se pierde en este punto, pues según esto queda entonces vedada la posibilidad de que la música sea conocimiento y tenga autonomía. “El conjunto quieren representarlo, mediante su transformación en medio sonoro, como pleno de sentido y como cumpliendo positivamente el destino individual”²⁷.

Al igual que del objetivismo, Adorno hace una interpretación social de otros géneros musicales a partir de la composición técnica. En 1932, las distintas formas políticas que se estaban desarrollando, como por ejemplo la Unión Soviética o el estado fascista en diversas partes de Europa, daban surgi-

miento a formas artísticas dependientes del contexto social. Por ello se establecería un arte llamado proletario, en tanto que sus aspiraciones eran las de contrarrestar estéticamente lo que se venía dando con el arte burgués. La música comunitaria es ejemplo de esto. Su intención era la de mostrar los problemas de mantenerse en un estado capitalista y cuáles eran las posibilidades de emancipación. En esta parte es importante recordar que la política socialista, defendida por el realismo socialista, no aceptaba dentro de su partido representaciones artísticas que no estuvieran del lado de la lucha de clases y en aras de la consolidación de un estado comunista. Quienes no se adecuaron a esto eran expulsados del partido. Ahora, lo que hace Adorno en su ensayo de 1932 es mostrar cómo en realidad la música comunitaria, como por ejemplo la proletaria con conciencia de clase de Hanns Eisler, cae en la ficción de la comunidad al igual que sucedió con el objetivismo. Ella crítica al objetivismo por intelectual e individualista, es decir por representar los valores liberales del sujeto moderno y dejar de lado los sectores oprimidos por tantos años. Sin embargo, la música comunitaria también recurre a bases preindividualistas y no se llega a la transformación del material por medio de la corrección de las contradicciones inmanentes. “El error básico reside en la conciencia de la

27 *Ibíd.* Pág. 780.

función de la música con respecto al público”²⁸. Si la música ha de ser producida de acuerdo a las condiciones de clase, ya sea la de la pequeña burguesía o la del proletariado, al final terminará convirtiéndose en cadena de la fuerza productiva musical y como consecuencia no habrá ningún tipo de autonomía y la escucha musical, su experiencia, será regida por el mismo aparato de reproducción de la música objetiva de la cual se distanció.

Se trate entonces de la música objetiva o de la comunitaria, la analogía social que tiene Adorno se conserva. La interpretación de la obra va a terminar siendo basada en su función y no en la libertad del intérprete. Es así, puesto que para Adorno “la historia de la reproducción musical en el último siglo ha aniquilado la libertad reproductiva”²⁹. Así pues, al intérprete le queda mantenerse en la interpretación del texto cifrado o en la satisfacción de las demandas del mercado.

En cuanto a los oyentes, la música estabilizada tiene como función el brindarles la satisfacción que la realidad no les da. En este punto surge un argumento crucial en Adorno. Del capitalismo se ha dicho muchas veces que pone a los hombres y su trabajo en una relación alienante, es decir que no hay un reconocimiento tanto con lo que

ellos hacen como con lo que otros estén haciendo. Esto es lo que por ejemplo Axel Honneth trata de establecer con su teoría del reconocimiento al hacer un estudio sobre el concepto de reificación³⁰. Una de las formas para hacer esto son los mecanismos que tienen las sociedades industrializadas para “jugar” con la sensibilidad de los sujetos. Las necesidades empiezan a cambiar y los hombres las consideran como reales. La demanda de satisfacción, el carácter ideológico musical, moldea una consciencia en los consumidores que ven en la vida musical de la sociedad burguesa una correspondencia con una necesidad real. Por ello dice Adorno que la vida musical se establece como un “bastidor cultural sonoro que la sociedad burguesa erigió para disimular sus verdaderos fines, su auténtica vida, la economía política”³¹. El carácter ideológico de la música debe ser entendido en tanto que genera en las personas una falsa consciencia. Ya que la vida musical se desarrolla en un entorno en que los individuos se enfrentan constantemente a problemas sociales, la actividad musical se establece como un camino de salida frente a necesidades insatisfechas. Todas estas satisfacciones, como el entretenimiento, el olvido ante los problemas

28 *Ibíd.* Pág. 783

29 *Ibíd.* Pág. 786

30 Honneth, Axel. *Reificación*. Argentina, Katz editores, 2012.

31 *Ibíd.*, pág. 795

de la vida cotidiana, el ser aceptado socialmente (la integración), les es dada ideológicamente por la vida musical en la medida en que esta pueda huir de la realidad y se reinterprete con contenidos que nunca la realidad poseyó o ya se habían perdido hace mucho. Lo que hace esto en cuanto a su papel ideológico es reconocer y mantener las condiciones de vida existentes y no ver en la música un contenido crítico que permite el conocimiento de las contradicciones sociales. Tanto la producción como el consumo ayudan a la estabilización de los pensamientos que pudieran verse dirigidos en contra de la misma sociedad.

Según lo anterior, las obras de arte han sido inscritas en un contexto determinado al cual no pueden renunciar, ya sea abogando por el pasado o vislumbrando un futuro que todavía no es. En su particularidad, cada obra es un hecho social. Lo que sucede es que para Adorno, lo que se ha manifestado es la falta de reconciliación entre las obras y el presente, y más bien su producción ha obedecido a funciones ideológicas sin ningún fundamento histórico. Lo anterior quiere decir que el ámbito artístico, considerado como ajeno a las dinámicas sociales y más bien fruto de la subjetividad del compositor, también se ha visto permeado por el tipo de pensamiento que mantiene aislada toda posible reconciliación entre historia y

naturaleza. Por ello se hace necesario mostrar cómo Adorno considera el carácter de las obras de arte a partir de la relación entre el ser un hecho social y ser autónomas; de modo que así sea más fácil entender el estado de reificación al cual se han visto sometidos los bienes culturales. Por ello se comenzará con el apartado *Sociedad*, del póstumo libro de 1970 “*Teoría Estética*”, acompañado de diversos debates que sobre el tema ha tratado la bibliografía dedicada al estudio del pensamiento estético de Theodor Adorno.

4.3. Doble carácter de la obra de arte

La forma que utiliza Adorno para establecer la relación que hay entre lo social y la autonomía parte de la idea de Walter Benjamin sobre las constelaciones. El que la obra de arte sea un hecho social, pero con carácter de autonomía son dos ideas distintas e independientes sobre el mismo fenómeno: la pieza musical. Ahora bien, aunque no dependa la una de la otra sí deben ser vistas como un proceso en el cual las obras de arte en su particularidad adquieren forma estética, que es lo propio del arte y lo que lo diferencia de otras formas de conocimiento. Dar una definición de ello carecería de sentido en Adorno pues sería caer en la totalidad conceptual que tanto él rechazó; además de dejar de lado una buena comprensión de sus ideas, las cuales son entendidas

de mejor manera al ubicarlas en el lugar que les compete, con su historia pertinente y sus relaciones adecuadas.

Algo que recorre gran parte de la reflexión en *Teoría Estética* es el pensamiento de la sociedad burguesa. Sin ella no hubiese sido posible que las obras de arte hubiesen estado tan ligadas a la sociedad pero al mismo tiempo creando conciencia de su autonomía. De no haber sido por la conciencia burguesa de libertad, el arte tal vez no se habría planteado la posibilidad de su autonomía respecto a su realidad. Esta conciencia no estaba dirigida únicamente hacia las obras de arte, sino que fue uno de los resultados de diversas transformaciones estructurales en la sociedad occidental. Al mismo tiempo que se daba una independización de las obras, “la burguesía integró al arte de una manera mucho más completa que otra sociedad anterior”³². El artista puede ser libre de representar los aspectos materiales, si así lo desea, y en este sentido estaría cumpliendo con el carácter doble de la obra de arte. Véase por ejemplo el arte político, o los distintos manifiestos que en la primera mitad del siglo XX salieron en Europa en contraposición al estado del hombre atado a los regímenes dictatoriales. Inclusive podría pensarse que la crítica de Adorno antes

mencionada a la música comunitaria caería en este punto, en tanto que ella pueda ser fácilmente la representación de este carácter. Como apunta James Harding en su artículo *Historical dialectics and the autonomy of art in Adorno's Ästhetische Theorie*, la Teoría estética de Adorno era la esperanza de los movimientos de izquierda de que ella fuera una estética materialista que cultivara la praxis, cuando por el contrario terminaron dejándola de lado al mantener que si bien era anticapitalista, proponía un elitismo cultural anacrónico. Lo social en el arte en Adorno no está dado por ninguna función de compromiso político, ni por adherirse a ninguna causa en específico. Ello sería defraudar las mismas ideas expuestas. Adorno consideraba que su momento no debía estar marcado por ningún sujeto histórico en el cual se pueda encontrar la reconciliación entre razón y realidad; las consecuencias de esto no son en ningún momento un aburguesamiento de su teoría estética ni tampoco un anacronismo, sino, más bien la creencia en que la obra de arte en su particularidad, si bien es un hecho histórico que guarda relación con lo empírico, también es un hecho autónomo que manifiesta el proceso dialéctico de la producción de las obras de arte.

Lo social en el arte entonces, según Theodor Adorno, tiene una función negativa. “El arte se vuelve social

32 Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pág. 225 (traducción del autor)

por su oposición a la sociedad, y ocupa esta posición únicamente como arte autónomo³³. Al igual que el par de conceptos de historia y de naturaleza, lo social y lo autónomo juegan un papel en el cual ninguno de ellos está por encima del otro. A pesar de la relación que hay entre tales conceptos, el de autonomía es central para comprender el pensamiento estético de Adorno, en la medida que para él es la categoría que configura a la obra de arte, la que permite un distanciamiento frente a las condiciones del mundo en que se encuentra, la que permite que la pieza musical tenga un carácter negativo, y también aclara los malentendidos sobre si su estética es materialista o no.

La estética adorniana pareciera estar entre hacer parte de una manifestación de la corriente estética del *l'art pour l'art* y aquella que propugna por la praxis social, como el realismo. Sin embargo no es ninguna de las dos. Más bien el arte se mantiene en una constante tensión con su momento histórico pero sin resolver tales tensiones. La sociedad que sacude la deja tal cual es, sin perpetuarla. Por esto es que los movimientos de izquierda rechazaron la estética de Adorno. Sin embargo, las obras tienen una fuerza de resistencia social que no deja que una obra de arte autónoma termine adecuándose a los

gustos como satisfacción de necesidades. Una obra de arte autónoma no puede convertirse en ideología. Si bien ella no representa el cambio social, no es tampoco la manifestación de un solipismo como le critica Adorno³⁴ a Lukács, quien pensaba esto del modernismo. Contrario a las corrientes estéticas que promovían intereses políticos, la obra de arte autónoma mantiene una fuerza de resistencia frente a las leyes que dominan la sociedad de intercambio. Esta resistencia es lo que mantiene vivas a las obras de arte, pues es la mediación que hay entre lo empírico y lo estético; ella es la transformación del material de modo que no haya cabida a producciones artísticas dependientes del pasado ni tampoco de las fuerzas sociales existentes; de lo contrario la autonomía se perdería y se convertiría la obra en una mercancía.

El hecho de que una obra no esté regida por el principio de identidad, hace que el arte no esté atado a la fiel representación de la realidad ni que tampoco haga juicios morales sobre ella. Representaciones como las que hizo Schiller con sus dramas en donde hay una tendencia hacia la forma de conducta adecuada, no son para Adorno obras de arte autónomas, de la misma

33 Ibíd. pág. 225.

34 Adorno, Theodor. Lukács y el equívoco del realismo. En: Adorno, Theodor et al. Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002

manera que las representaciones teatrales de Brecht perdían valor estético en tanto que dependían de un orden social y de un ideal de sociedad. Adorno nunca manifiesta esto como el papel de una obra; incluso es difícil encontrar en un su pensamiento la adhesión a ideas políticas de transformación social. Contrario a esto, la industria cultural sí que utiliza los elementos empíricos y se ata a ellos para una manipulación ideológica.

Su posición negativa tampoco llega al punto de ir hacia un futuro imprevisible o un pasado sin retorno. Ya que entre el ser un hecho social y el carácter de autonomía hay una relación dialéctica, las obras de arte, a medida que la realidad cambia, empiezan a neutralizarse. Las composiciones musicales actúan críticamente en el momento en que ellas aparecen. Para entender esto se puede tomar por ejemplo el caso de la música disonante. La producción de estas piezas no tiene en cuenta únicamente que hay un cambio en la tonalidad, sino también que las formas anteriores en que se componía, dígame por ejemplo monodia, ya no pertenecen al momento histórico y por ello debe cambiarse la producción de la obra. Por ello es que la neutralización es el precio social de su autonomía. Como ser autónoma implica pertenecer a un contexto, una vez éste cambia, por supuesto que

la forma estética también debe de cambiar.

La caracterización de las obras de arte en la sociedad de intercambio no es tan fácil de realizar. Son diversos fenómenos los que se presentan como para decir que todos actúan conforme a las mismas leyes. Sin embargo, un hecho es claro para Adorno. La reificación, el proceso cognitivo de los sujetos del capitalismo tardío con respecto a los bienes culturales, hace que la misma neutralización se neutralice. Las obras se exhiben en museos, se interpretan en teatros o lugares públicos, se reproducen, se transmiten, y cada vez pareciera más accesible la experiencia de ellos. A medida que la industria cultural abre nuevas formas de acceso a los bienes culturales, se empieza a crear un panteón de mercancías culturales y con ello todo el contenido que una vez tuvieron se pierde. Adorno lo explica con el surrealismo. Este movimiento empezó como una crítica a que el arte se supeditara a las leyes del mercado, y al final terminó siendo un arte de mercado. Lo mismo, aunque con condiciones históricas distintas, pasó con el expresionismo alemán. Su ímpetu político no pudo realizarse en la Unión Soviética, y mucho peor, esta empezó a perseguir todo arte radical. Después, quienes sobrevivieron a la primera guerra mundial tenían que hacerse un modo de vivir y

buscar formas artísticas que se adecuaran al mercado.

Pueden verse en este caso, según el análisis que hace Harding, consecuencias sobre la autonomía. Por un lado el cambio de la realidad hace que la separación entre arte y realidad sea inevitable. Que las obras de arte tengan un carácter doble (hecho social y autonomía) no implica que tenga que construirse una reconciliación con la realidad a partir del arte; todo lo contrario, terminaría éste adecuándose a los parámetros ideológicos de la industria cultural. Por otro lado, no lleva esto a decir que la reflexión sobre el arte en Adorno sea irrelevante y termine en un puro nihilismo. Todo lo contrario. Frente a los impulsos positivos que tratan de ver en el arte una solución, el valor de éste se encuentra en términos negativos, en la constante tensión con el presente y la no sumisión a los valores preconcebidos que aniquilan al sujeto. La autonomía defiende al arte del estado de reificación que hace que una obra se eleve de su tiempo, y termine manifestando la positividad social como si a ella le competiera representar una naturaleza. La función crítica es la negación de la reificación, de los criterios trascendentes con los cuales tanto luchó Adorno.

Conclusiones

Aparte de lo ya dicho, se terminará haciendo énfasis en el concepto de autonomía que utiliza Adorno. Más allá del hecho de que haya sido objeto de un apartado del ensayo, la importancia que tiene en la estética adorniana este concepto hace necesario señalar cuál fue uno de los motivos y consecuencias que tuvo sus análisis sobre la obra de arte en la primera mitad del siglo XX. Además de esto, la categoría estética de autonomía es la que ayuda a comprender en qué sentido las obras de arte no pueden enmarcarse en un concepto que las reúna a todas, tal cual sucede en el mundo administrado en donde los conceptos positivos son los que predominan.

El carácter de autonomía fue base de las discusiones sobre la función del arte en la primera mitad del siglo XX a través del debate entre el realismo y el modernismo. Autores como Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács, Walter Benjamin y Theodor Adorno, entre otros, hicieron parte del debate³⁵. Después de la II Guerra Mundial, Adorno, ya de vuelta en Alemania después de su exilio en Estados Unidos, se convirtió en el director del Instituto de Investigación Social (1958) y en el mismo año se publicó en Alemania una serie de escritos de Lukács sobre el

35 Sobre este debate es aclarador la recopilación y comentarios que hizo Fredric Jameson en su libro *Aesthetics and Politics*. Londres, Verso, 2007.

realismo. Sin embargo es interesante ver cómo el primero empezó a gozar de una libertad que antes no tenía, mientras Lukács, que había participado activamente en distintos debates en la primera mitad del siglo XX empezó a ser prohibido, incluso en su propio país, Hungría.

El debate entre modernismo y realismo, como apunta Fredric Jameson, puede ser comparado con aquel que en el siglo XVII se dio entre antiguos y modernos (*querelle des anciens et des modernes*), que es cuando los problemas de la estética empezaron a enfrentarse a los problemas de la historicidad. Lukács, por su lado, tuvo distintas críticas al modernismo europeo. Según él, las consecuencias estéticas del modernismo llegaban al subjetivismo y al formalismo, con una clara atenuación de la realidad histórica. Para entender esto, hay que tener en cuenta las diversas posiciones que tuvo él en relación al realismo. En época de guerras, abogaba por un realismo socialista, es decir, por una representación de la realidad en donde la obra se subsuma al mundo empírico, tal cual fue adoptado como política en la Unión Soviética. Las imágenes estéticas no podían representar ninguna posición subjetiva ni tampoco quedarse en la formalidad, pues ello es un alejamiento del arte con respecto a la realidad y sobre todo a su función política, como puede ser el adoctrinamiento

moral de los ciudadanos a partir de la experiencia estética de los mismos. Sin embargo, en lo que es considerado sus escritos de madurez, hizo un rechazo a tales posiciones, pues su argumento estético iba de la mano del totalitarismo de Stalin. Frente al panorama desolador en que estaba Europa, Lukács empezó a abogar por una renovación del arte socialista, pues seguía pensando en la posibilidad histórica del socialismo. Para ello, el húngaro tuvo que tener en cuenta el proceso de transición política propio de una época de postguerra. Por esto llamó a su realismo como crítico. El arte, a partir de una visión natural del estado social y el romanticismo propio de los planteamientos estéticos del húngaro, debía ver cuáles fueron las contradicciones a las que había llegado el socialismo.

Por otro lado, Adorno siempre se mantuvo al otro lado del espectro. Para él, Lukács al parecer no entendió los aspectos formales propios de una obra de arte que la posicionaban en un momento histórico. No se trata, según Adorno, que la función del arte entonces tenga que supeditar a éste al mundo empírico. La subjetividad por la que abogaba Adorno no quiere decir, como lo pensaban quienes defendían el realismo, que el modernismo fuera una transformación de la realidad que no ayudara al conocimiento de la misma. La estética negativa de Adorno lo lleva

a pensar que las imágenes propias de la obra dan cuenta es de la no conciliación del arte con la realidad. Es a partir de las mismas que el sujeto se puede apropiar, por medio de la experiencia estética, de la obra y así la posibilidad de una crítica a la sociedad. Para ello, la obra de arte debe tener una formalidad, pues tanto el estilo, la forma, como los medios expresivos son auténticos del arte. Precisamente esto es lo que hace que una obra se diferencie, como conocimiento, a otras formas de representar la realidad, de acercarse a ella. “Una teoría del arte que lo ignore es simultáneamente vulgar e ideológica”³⁶

En el mismo debate, entre otras formas de manifestación estética a las que Adorno se opuso, estaban las que propugnaban por un arte político; por las que veían en el arte la oportunidad de interpretarse bajo los parámetros del realismo, o también el afirmar la libertad del individuo cuando esta se vio opacada por los estados totalitarios. De las dos primeras pueden encontrarse referencias a lo largo del trabajo, como por ejemplo la música comunitaria de Eisler o el programa didáctico-emancipatorio del teatro de Brecht. La que se refiere a la libertad del individuo, es tal vez la más cercana a la posición

de Adorno en tanto que propugna por la subjetividad perdida.

Una obra de arte autónoma no puede restringir la forma en que el sujeto experimente; de lo contrario, como ve Adorno en la industria cultural, habría la ya analizada decadencia del gusto. Si se le dice o insinúa al sujeto qué es lo que debe escoger, la experiencia estética llegaría a perder los rasgos de libertad que la deberían acompañar. Aun así, las posiciones que defendían la subjetividad estética también pueden llegar a invocar rasgos de positividad sobre la obra de arte como una particularidad, afectando del mismo modo los planteamientos sobre la propia subjetividad del individuo. Jean-Paul Sartre, quien en sus escritos filosóficos como literarios apuesta por la libertad individual, comparte con Adorno el que las obras de arte se han corrompido al ser puestas como bienes culturales. Hay que decir que los otros autores mencionados también comparten esta posición, y todos tienen la idea de que el arte es una manifestación histórica del ser humano que no debe caer bajo el juego del intercambio. Cuando la situación social es tan compleja como les tocó a ellos, una de las salidas que vieron fue propugnar por un arte comprometido que se opusiera a toda forma de manipulación ajena a la reflexión estética. Sin embargo, Adorno no lo veía tan fácil. Para él una cosa es ver en el arte un compromiso, una forma de hacer con-

36 ADORNO, Theodor. Lukács y el equívoco del realismo. EN: Adorno, Theodor et al. Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica? Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002, pág.32

traposición al mundo empírico por medio del carácter crítico de su contenido, y otra una tendencia política o estética que termine cobrando favores o alineándose a un sector de la sociedad que no deja ver más allá de las sombras ideológicas que han sido impuestas.

“Hay que poner en duda que las obras de arte intervengan políticamente [...] su verdadero efecto social está muy mediado, es la participación en el espíritu que contribuye a la transformación de la sociedad a través de procesos subterráneos y se concentra en las obras de arte; esa participación solo la ganan mediante su objetivación”³⁷

Esta objetivación del arte hace que cale en el espíritu de las personas y lleve a la transformación de las precondiciones de la situación del presente. El cambio que producen las obras de arte no debe ser igual al que propugna el arte político. El efecto de las arengas es percibido por la irracionalidad y lo que termina provocando es el sentimiento de identificación ideológica que Adorno rechaza. Más bien, el efecto sobre las personas debe darse en el distanciamiento, pues es únicamente allí en donde se puede ver que el pensamiento subjetivo puede funcionar sin trabas, pero siempre teniendo en cuenta el hecho de las relaciones materiales y su efecto sobre el sujeto. No se trata de ver al pensamien-

to como algo coartado pero tampoco como idealista. El efecto sobre el comportamiento subjetivo no está dirigido a la objetividad irracional, sino que es más bien el movimiento por el cual el yo se libera de las ataduras ideológicas, las cuales tienen una función sobre el sujeto como ideal del yo.

Esta reflexión que hace Adorno sobre el efecto puede servir tanto para mostrar la distinción entre una escucha propia del objetivismo y una dirigida al conocimiento, como también para mostrar que el compromiso de las obras de arte está en el momento de subjetividad producto del momento de praxis objetiva inherente a las obras. El compromiso, como forma de reflexión del arte, está en un nivel superior a la tendencia. En el ensayo *Compromiso*, como también en el apartado del mismo nombre de Teoría estética, Adorno desarrolla las ideas de Sartre y Brecht sobre la forma en que las obras de arte se establecen y toman posición. Para Adorno, estos dos autores terminan poniendo al arte como una tendencia hacia el mejoramiento de las condiciones sociales. Sin embargo, “El compromiso aspira a la transformación de las precondiciones de las situaciones, no en hacer recomendaciones”³⁸ El compromiso de una obra no puede convertirse en el baremo por el que deba regirse la percepción. De ser así

37 ADORNO, Theodor. Teoría estética. Madrid, Akal, 2004, pág. 394

38 Adorno, Theodor. Compromiso. En: Notas sobre literatura. Madrid, Akal, 2003, pág.246

las obras se convierten en una forma de supervisión, de decir qué se debe hacer. El contenido de las obras se ubica en la reflexión de los sujetos como algo espiritual, como forma de rescatar la subjetividad. Su espiritualidad, que no deja de ser material, pone a cada obra de arte

con el anhelo de que el mundo sea otro distinto al que es.

Trabajos citados

- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Estados Unidos, University Of Minnesota Press. 2011.
- _____ *Dialéctica De La Ilustración*. Madrid, Akal, 2007.
- _____ *Disonancias. Introducción A La Sociología De La Música*. Madrid, Akal, 2009
- _____ *Escritos Sociológicos I*. Madrid, Akal, 2004.
- _____ Sobre La Situación Social De La Música. En: *Escritos Musicales V*. Madrid, España, 2001, Págs. 762-809
- _____ *Teoría Estética*. Madrid, Akal, 2004
- _____ Lukács Y El Equívoco Del Realismo. En: Adorno, Theodor Et Al. *Realismo ¿Mito, Doctrina O Tendencia Histórica?* Buenos Aires, Ediciones Lunaria, 2002
- Barahona, Esther. *Categorías Y Modelos En Dialéctica Negativa De Th. W. Adorno: Crítica Al Pensamiento Idéntico*. En: *Logos. Anales Del Seminario De Metafísica*. Vol. 39, 2006, Págs. 203-233
- Benjamin, Walter. *La Obra De Arte En La Época De Su Reproductibilidad Técnica*. México, Editorial Ítaca, 2003
- Bewes, Timothy. *Reification*. Londres, Verso, 2002.
- Buck-Morss, Susan. *Origen De La Dialéctica Negativa*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- Carmona, Jordi. *Aura Y Fetiche*. En: *Nómadas*, Universidad Complutense De Madrid, España, Enero-Junio, N°013, 2006.
- Freud, Sigmund. *El Malestar En La Cultura*. En: Sigmund Freud, *Obras Completas*, Argentina, Amorrortu Editores, Tomo Xxi, 2001, Págs. 57- 140
- _____ *Psicología De Las Masas Y Análisis Del Yo*. En: Sigmund Freud, *Obras Completas*. Argentina, Amorrortu Editores, Tomo Xviii 2004. Págs. 63-136
- Fronzi, Giacomo. *Dialectica E Musica* In Th. W. Adorno. *Tesi Di Laurea In Estetica*, Università Degli Studi Di Lecce, Facoltà Di Lettere E Filosofia, 2002-2003, 176 Páginas. Disponible En: Lgxserve.Ciseca.Uniba.It/Lei/Tfo/Public/1/Giacomofronzi165_1.Pdf
- Harding, James. *Historical Dialectics And The Autonomy Of Art* In Adorno'S *Ästhetische Theorie*. En: *The Journal Of Aesthetics And Art Criticism*. 1992, Vol. 50, N° 3, Págs. 183-195.
- Honneth, Axel. *Reificación*. Argentina, Katz Editores, 2012.
- Horkheimer, Max. *Teoría Crítica*. Argentina, Amorrortu Editores, 2003
- Jameson, Fredric. *Aesthetics And Politics*. London, Verso, 2007
- _____ *Marxismo Tardío*. Buenos Aires, Fondo De Cultura Económica, 2010
- Lukács, Georg. *Historia Y Conciencia De Clase Ii*. Madrid, Sarpe, 1984
- Marcuse, Herbert. *La Dimensión Estética*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Margulis, Mario. *Ideología, Fetichismo De La Mercancía Y Reificación*. {En Línea} {26 De Marzo De 2014} Disponible En: [Http://Www.Sociales.Uba.Ar/Wp-Content/Uploads/6-Mario-Margulis.Pdf](http://Www.Sociales.Uba.Ar/Wp-Content/Uploads/6-Mario-Margulis.Pdf)

- Marx, Karl. *Manuscritos De Economía Y Filosofía*. España, Alianza Editorial, 2013
- Sosa, Freddy. *Autonomía Y Sociedad En La Estética De Theodor Adorno*. {En Línea} {12 De Julio De 2014} Disponible En: [Http://Serbal.Pntic.Mec.Es/~Cmunoz11/Adornososa.Pdf](http://Serbal.Pntic.Mec.Es/~Cmunoz11/Adornososa.Pdf)
- Wiggershaus, Rolf. *La Escuela De Fráncfort*. Buenos Aires, Fondo De Cultura Económica, 2011.
- Zuidervaart, Lambert. *The Social Significance Of Autonomous Art: Adorno And Bürger*. The Journal Of Aesthetics And Art Criticism. Vol. 48, N°1, 1990, Págs. 61- 77