



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN**

*LA “COMUNICACIÓN MUSICAL” A TRAVÉS DEL  
PENSAMIENTO DE THEODOR ADORNO: SOBRE  
LA DECADENCIA Y LA COMUNICACIÓN EN LA MÚSICA  
DEL SIGLO XX*

**T E S I S**

**MODALIDAD ENSAYO**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO**

**P R E S E N T A:**

**PABLO GABRIEL QUEZADA CAMACHO**

**ASESOR: JORGE MARTÍNEZ FRAGA**

**MÉXICO 2013**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

A mis padres Ismael y Patricia, por su invaluable apoyo e incondicional sacrificio.

A José Ismael Quezada Mota por ser un apoyo excepcional en mi vida, por su tiempo y su amor. Por ser ejemplo de virtud y talento en todos los campos a los que se acercó; porque es un excelente ser humano, pues a pesar de todos los problemas, siempre estuvieron primero sus hijos y sus valores.

A Juana Patricia Camacho González por ser imprescindible en su amor y sostén de mi alma; por ser vital en mi educación y mi disciplina; por su impostergable ternura; por ser muestra de carácter y seguridad que tanto me ayudó; porque de ese ejemplo aprendí a vivir, lenta y duramente, para mi plena realización.

A Valeria, por acompañarme cuando lo necesito y a quien espero dar siempre lo mejor.

A Mariana Quezada Guevara por su amistad en el tiempo transcurrido; por el vínculo que nos une (que cada día se hace más grande y fuerte).

A Manuel Quezada Mota por ser ejemplo de honestidad y guía, por ser prueba de la más alta lealtad que, sin pretensión alguna, puede haber en una familia; por su fuerza y apoyo siempre entregados a mi causa y la de mi familia.

Al maestro Jorge Martínez Fraga por su perfecta guía académica en su constante crítica de la metodología, a cuya instrucción, este trabajo le tiene una deuda incalculable; por entender como pocos la necesidad de pensar la música y el arte en general; por compartir el gusto de ésta; por haber confiado en mí y por haberme hablado por primera vez de Theodor W. Adorno.

A Álvaro Olín Carriles, por la imponderable ayuda prestada en esta investigación, por las constantes e interminables charlas sobre música, estética y filosofía de la música, a cuyo rigor debo más que a los largos años en las aulas de las academias; por compartir la búsqueda insaciable, siempre a través de la crítica, de esa verdad que nos devuelve la dicha de reconocernos como seres humanos siempre a través del arte; pues no desearía nada mejor que responder a sus exigencias, sin que mi ardiente agradecimiento haya en absoluto ido en detrimento de una autonomía musical inculcada por mi maestro y amigo.

A Gisel por su amor profundo y abismal; por ser el apoyo de mi vida en los momentos más difíciles; por ser mi vida; por ser lo contrario de la duda y permitir que el mundo perdiera su carácter nebuloso, dando pie a que las cosas maduraran libremente.

A lo largo de este proyecto varias personas dejaron importantes contribuciones a la realización del mismo, ya sea de manera directa en lo académico-teórico o en el ámbito humano y emocional. Así pues, quiero agradecer al doctor Édgar Liñán Ávila por entender las convicciones sobre el arte, por sus pláticas excepcionales cuando más las necesite. A Lyndon Larouche porque a pesar de sus graves errores sobre la tesis de Adorno y de la estética de la música en general, me mostró que por encima de todo está la razón y más aún en el arte. A Pavel García y Joel Guerrero, por la enseñanza y el proceso vivido. Quiero agradecer también los afortunados comentarios de las maestras Cristina Camacho, Norma Rosales y Gabriela Zambrano, así como las notables correcciones de la maestra Mónica Ríos durante el proceso final de este trabajo.

## DEDICATORIAS

*A la memoria de Ludwig Theodor Wiesengrund Adorno, por haberme restituido a mí mismo y a la grandeza; por mantener la esperanza casi perdida*

*Para la pequeña Valentina, en mi deseo constante de la mejor ayuda que puedo brindarle*

*Para los que se divierten en manada*

## INDICE GENERAL

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
<b>1 Música y comunicación, un acercamiento teórico</b> .....	<b>11</b>
1.1 Sobre la Comunicación.....	<b>18</b>
1.2 Semiótica musical: Música y lenguaje.....	<b>23</b>
1.3 La comunicación musical en el pensamiento estético.....	<b>31</b>
<b>2 Industria Cultural y crítica musical en Theodor W. Adorno</b> .....	<b>67</b>
2.1 La Industria Cultural y la obra de arte.....	<b>67</b>
2.2 La crítica musical de Theodor Adorno.....	<b>81</b>
2.2.1 Sobre el carácter fetichista en la música.....	<b>82</b>
2.3. La música ligera.....	<b>82</b>
<b>3 Secuelas críticas y decadencia musical: La tesis de Adorno y la comunicación musical hoy</b> .....	<b>99</b>
3.1 Para una búsqueda de la <i>comunicación musical</i> y su posibilidad teórica.....	<b>101</b>
3.1.1 La crítica y el análisis en la cultura musical.....	<b>104</b>
3.2 La polémica sobre el jazz y su relación con el discurso adorniano.....	<b>116</b>
3.3 Una crítica a quien critica; La importancia y la mistificación de la crítica de Milan Kundera en la obra de Theodor Adorno.....	<b>125</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>141</b>
<b>Fuentes de consulta</b> .....	<b>153</b>

## Introducción

*Es menester, volver a escribir la historia cada veinte años*

W. Goethe

Revisar la relación entre la comunicación del arte, en este caso de la música, implica una revisión crítica del fenómeno musical por el simple hecho de que al ser un conocimiento necesario en el desarrollo humano, la vigilancia de sus procesos de recepción y distribución en el individuo y la sociedad son tan importantes como cualquier otra como la económica o la política. De esta manera podemos hablar de una influencia que se ejerce desde la música para con la sociedad y viceversa. ¿Cuáles serían los motivos específicos de revisar dicha relación? ¿Cómo y en qué debe sustentarse un estudio sobre la relación entre música, comunicación y sociedad? ¿Qué implica el hecho de sólo interpretar a la colectividad y la música como un objeto? Dentro de las manifestaciones de la experiencia artística, del vasto campo de estudio que con el paso del tiempo se vuelve no sólo más problemático sino contradictorio, el estudio de la relación entre la comunicación y la música debe fundarse en categorías estéticas ideológica y conceptuales.

“En la historia del arte el cambio en los conceptos y en la valoración de los hechos artísticos –las obras- obligan a disponer las cosas de otro modo [...] de manera que, sin que altere la cronología, obligación perentoria en un historiador, unas cosas ascienden de categoría y otras pasan a planos inferiores o de más modesta iluminación”<sup>1</sup>

Bien podría ser éste un argumento de sobra para iniciar una investigación sobre lo que acontecerá a este ensayo. Pero los alcances del mismo se predisponen a una altura más alta.

La cuestión central del problema es la interpretación de la comunicación musical como un concepto basado en una serie de elementos reflejados en las conductas, a nivel psicológico y social, que Adorno atribuye en la comunicación musical entre ciertas músicas del siglo XX y la escucha del sujeto socializado dentro de la industria cultural.

Desde el punto de vista adorniano, si la música es uno de tantos medios por el cual se infiltra el fascismo y la manipulación del hombre y la cultura, a través de elementos psicológicos, económicos y

---

<sup>1</sup>Salazar, Adolfo. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid, Editorial: Alianza Música, 1988, p. 13.

sociales immanentes en el desarrollo de la música ¿cuáles son las características de una comunicación musical y su estructura interna en relación con la sociedad y de esta última?

Durante el primer capítulo se desarrollará el tema de la comunicación musical, tratando de abordar preguntas como: ¿Qué es la comunicación musical?, ¿Podemos hablar de un concepto que se reconozca ampliamente entre Estética y Ciencias de la comunicación? ¿Puede la nascente semiótica musical proporcionar alguna luz sobre el entendimiento de la comunicación musical? ¿Cuál es el papel de los elementos extramusicales y hasta qué punto son determinantes en el proceso de la audición y la apreciación musical?

Ante este problema se revisó la historia de la estética musical tratando de rescatar las opiniones, ideas conceptos relacionados con lo que la música provoca, transmite o evoca y de manera recíproca, lo que los hombres hacen con la música: la transformación, la composición, etcétera. Es así como se ha considerado que de tales ideas se puede extraer conceptos importantes para el entendimiento de una comunicación musical en la actualidad.

En el primer capítulo hago referencia a la semiótica musical, que considero reúne una serie de conocimientos (semántica, cognición, semiología de la música, psicología de la música, etc...) que despiertan interés por dos cuestiones antagónicas: para aproximarse al concepto de comunicación musical desde perspectivas más cercanas a los esquemas propios de la comunicación; y para demostrar que muchos de estos conceptos aparentemente nuevos se encuentran inscritos ya en la crítica adorniana. La semiótica musical es la herramienta idónea para entender la idea de *comunicación* en el concepto mismo de “comunicación musical”.

### **¿Por qué Theodor W. Adorno?**

El espacio que compete al segundo capítulo está centrado en el análisis de la crítica musical de Adorno. La unión del pensamiento de Adorno con la búsqueda del entendimiento de la comunicación musical, es debido, en primer lugar, a la búsqueda de una base teórica lo más adecuada para la investigación, puesto que no hay otro filósofo que se adentre de esta manera en los cuatro campos: los medios de comunicación, la sociología, la filosofía y la música, como sólo Adorno pudo hacerlo.

En segundo lugar el concepto de comunicación musical al que me refiero obedece a una descomposición de la cultura musical que considero cohabita en las actuales relaciones entre la sociedad y la música, tal como lo describió el autor hace 60 años.

Los cambios en la cultura musical sufridos durante el siglo XX no son hechos fortuitos, de índole asistemática de generación espontánea. La crítica sería obliga al diagnóstico inmanente del objeto, de las causas fundamentales de un fenómeno artístico y social. ¿Cómo analizar un acontecimiento musical desde diferentes ópticas (ciencias) sin perder el rigor científico de cada una, sin lograr realizar esfuerzos inútiles, apologías o resúmenes vacuos? Sea desde la transformación histórica del material musical, desde la interpretación en la corriente materialista o idealista hasta la estética y el psicoanálisis, o hasta los hechos sociales y políticos que intervienen en la relación y tratamiento del arte y la sociedad, podemos identificar un parteaguas en la historia del pensamiento donde logran coincidir todos estos temas y se ilumina una interpretación de una realidad como la del siglo XX tan problemático y divergente para el devenir de la música.

Bajo la investigación en comunicación de masas y el crecimiento de la industria cultural, Theodor W. Adorno diagnostica los elementos de una “barbarie” en potencia, cuya ramificación musical se encuentra en la música ligera y la victoria del lucro económico a través del “éxito”. La introducción del arte musical como mercancía en el centro de la industria cultural, y el nacimiento de una de las vanguardias más estrepitosas del siglo XX: la música atonal. Ésta y la música como mercancía fueron dos de los temas centrales de su crítica. La problemática está basada en las nuevas formas de control implementadas por el monopolio y el desarrollo tecnológico, y no sólo, como es sabido, en la esfera económica (marxismo ortodoxo), sino en la cultural (Teoría Crítica).

¿Cómo planteaba Adorno esta situación? “La <Kulturindustrie> (industria cultural), concepto creado por Adorno [...] refleja así las mismas relaciones y los mismos antagonismos que el mundo industrial de las sociedades modernas, con una diferencia fundamental, a saber: por su carácter de cómplice de la ideología dominante, su función es precisamente homogeneizar y hacer inofensivos los posibles conflictos, sobre todo los que podrían originarse en los focos culturales.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Jiménez, Marc. *Theodor Adorno Arte ideología y teoría del arte*. Buenos Aires, Amorrourt editores, 1973, p. 72.



De esta manera el arte se “vulgariza, se lo desacraliza [...] para suprimir cualquier veleidad de oposición al poder artístico y cultural tradicional [...] el arte es al aficionado lo que el producto de lujo es al consumidor”<sup>3</sup>

“Hoy la obra es presa del deseo pequeñoburgués que espera que la obra le aporte algo [...] La obra de arte deviene entonces la <cosa> que colma este deseo; y se la siente como necesidad. En la medida en que el arte responde a la necesidad social, se ha convertido en una empresa regida por la ganancia, doblemente rentable porque permite mantener el *status quo* y simultáneamente satisfacer las necesidades perpetuamente recreadas y condicionadas en el consumidor, que ya ni siquiera tiene conciencia de que dentro de la falsa totalidad no puede existir auténtica satisfacción.”<sup>4</sup>

Aquí se plantea, en la interpretación de Marc Jiménez, el camino que la industria cultural asienta en los procesos de la recepción del arte, en la deformación psíquica de un sujeto y su realidad para percibir falsedades como verdades. Falsedades que no son perceptibles ni entendidas de manera inmediata como una cuestión del gusto efímero por determinadas mercancías, sino las falsedades que se ofrecen como composiciones de calidad en el terreno la música de las que son presa inclusive aquellos con un *educación*, quienes se dicen *pensantes* e incluso los *expertos*. Será objeto de explicaciones este proceso desde punto de vista musical.

Para muestra, un botón: En el ensayo “Sobre el jazz” extraído de *Prismas...*, Marc Jiménez nos señala que “Adorno cuestiona no tanto el jazz como la manipulación y el empleo de este género musical [...] A su juicio es <la falsa liquidación del arte>, quizá menos a causa de su adaptación que de su rechazo de lo que Adorno juzga como la característica fundamental del arte: su inutilidad. Ahora bien el jazz es útil; Adorno lo interpreta como un modo que tienen de reconfortarse y consolarse aquellos que no encuentran otro medio para expresar su sufrimiento [...] es el único medio de expresión específica y artística de una minoría explotada realmente, pero sobre todo rebelada, para la cual el jazz sería como el canto de la libertad.”<sup>5</sup>

Sin embargo, no sería hasta “Disonancias: Introducción a la sociología de la música”, en el ensayo “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la audición”, cuando Adorno resumiría las premisas de investigación sobre la situación de la música en la sociedad: “Su intención era la de exponer el cambio de función de la música de hoy día; señalar las modificaciones internas que los fenómenos musicales en cuanto tales sufren al subordinárselos a la producción comercializada de

---

<sup>3</sup>*Ídem.*

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 73.

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 75.

masas y, al mismo tiempo, indicar ciertos desplazamientos antropológicos en la sociedad estandarizada que penetran hasta la estructura de la audición musical. Hasta qué punto estará perturbada la vida que cualquier estremecimiento suyo y cualquier rigidez suya se refleja aún allí donde no llega ya ninguna necesidad empírica...”<sup>6</sup>

Es de esta manera que el tercer capítulo describe algunos de los ejemplos que caracterizan la polémica que hoy se da entre el pensamiento adorniano y el jazz, la *decadencia* musical y la querrela desatada por el escritor Milan Kundera sobre la discusión estética sobre la música. El término “decadencia musical” tiene múltiples formas de abordarse, tanto en sus elementos como en sus posibles soluciones; desde los profundos problemas de la estética de la interpretación, los rasgos subjetivos de los efectos que el arte provoca en la psique, hasta los pequeños análisis sobre música ligera, el tema resulta una fuente de abundancia para las reflexiones de todo tipo. Pero el punto de partida que la Escuela de Frankfurt dio a los medios de comunicación sobre la producción de arte es sustancial para un estudio de la comunicación musical. Hablar de una crisis musical implica un enfoque sobre la comunicación con el individuo y la sociedad.

Si bien el autor plantea una barbarie de la que nadie puede escapar, la música, por ende, deberá ser motivo de barbarie también, sometimiento y control.

Este ensayo aborda cómo el alcance de dicha barbarie y sometimiento, a través de elementos psicológicos y sociales descritos por Theodor Adorno producidos en las estructuras musicales y administrados por la industria cultural, se inscribe a través de la relación de una sociedad y una música que se cosifican mutuamente, a través de la comunicación musical.

¿Cómo se analiza científicamente un fenómeno musical en la sociedad?, ¿Cómo se analizan los efectos de dicho fenómeno en la sociedad? Y ¿Qué parámetros podemos utilizar para medir las consecuencias de una cultura musical?

Con la visión pesimista y decadente, no sólo en cuestiones musicales sino políticas, económicas y filosóficas (tono que no está por demás ante la crisis que sacudió el siglo XX), el filósofo Theodor W. Adorno descubre (como nadie, y de aquí su importancia) una decadencia en la relación entre música y sociedad, que establece sobre fundamentos científico-técnicos<sup>7</sup>:

---

<sup>6</sup>Adorno, Theodor. *La Filosofía de la Nueva Música*. España, Editorial Akal, 2003, pp. 9 y 11.

<sup>7</sup>*Ibidem*, p. 9.

- Los movimientos antropológicos en la sociedad estandarizada penetran hasta la estructura de la audición musical: la música ligera y el jazz.
- Las modificaciones internas que sufren los fenómenos musicales como tales al subordinarse a la producción mercantil.
- El cambio al sistema dodecafónico y las repercusiones de éste como nuevo modelo compositivo.

¿Hasta qué punto la teoría musical de Adorno coincide con la realidad social en los más de 60 años de vida que tiene? ¿Es la música ligera realmente un factor de control y sometimiento? ¿Es toda la música ligera del siglo XX una constante evidencia de decadencia musical?

Si es conocido que a estas consecuencias se les aplican valores morales, inmorales, benéficos o malignos, por distintos autores a lo largo de la historia, ¿Podemos decir que la comunicación musical representa un elemento social capaz de ser fascista, o para emancipar al hombre?, ¿Es la cultura musical del siglo XX un instrumento de control social? ¿A qué elementos o fenómenos podemos denominar una decadencia de la cultura musical? ¿Qué es lo que hay en crisis en la música de hoy? ¿Qué tiene de decadente la cultura musical del siglo XX? En los análisis de Adorno están descritos las repercusiones, de carácter fascista, que se establece en la relación de la música y el individuo, es decir, comprueba la existencia de las secuelas, de la situación que prevalece y se extiende en la sociedad desde un nivel teórico.

De los muchos trabajos y estudios que se han realizado sobre la industria cultural (muchos dignos de mención) los análisis que arrojan develan el planteamiento (ultra conocido) que los autores de la Teoría Crítica descubren en el nuevo estado de la cultura: la descripción de categorías de análisis, la formación de una cultura de masas, la decadencia del arte, el papel de la crítica en los autores, los fundamentos históricos de dicha crisis, etcétera. Pero cuando los análisis se orientan al terreno del arte, sobre todo la música, en un contexto teórico, filosófico y social no se permiten ahondar sobre la cuestión más importante en un arte: el material (la técnica). Así pues, es menester de este trabajo, encontrar los puntos medulares sobre teoría musical, sobre el estado de la composición donde se cimienta la crítica del teórico alemán.

El análisis técnico es de vital importancia para el entendimiento y la investigación seria y completa del fenómeno musical. Exponer las formas en que está estructurada la música que se encuentra en

relación con los efectos y comportamientos (y a su vez con la *escucha pasiva* de las sociedades) señalados por Adorno es también un apoyo del trabajo.

La importancia casi desapercibida que se le da en la licenciatura de comunicación y periodismo a uno de los primeros investigadores de la comunicación de masas como Adorno (que realizó trabajos conjuntos con Paul Lazarsfeld), es un buen motivo para el rescate de la importancia del autor en la transformación de la teoría de la comunicación.

Otro de los motivos que despertó mi interés para hacer este estudio fue que algunas de las tesis sobre música y comunicación se quedan únicamente en el proceso comunicativo, en resúmenes o análisis filosóficos (todos ellos con sus respectivas aportaciones científicas) y creo pertinente incluir en este trabajo el estudio de la parte técnica (composición) y la *crítica* para entender los cambios histórico-sociales a través de la estructura musical que es como Adorno lo plantea. Adorno pone no sólo de antemano a la cultura de masas, sino que coloca un punto que no puede pasar por alto cualquier estudio riguroso con respecto a las artes: la composición musical como trasfondo de una realidad musical.

Al análisis teórico de la comunicación musical, se suman cuatro disciplinas que son de gran importancia: el análisis psicológico y sociológico en el entendimiento de la realidad y el individuo que se desenvuelve en ésta, la observación de los comportamientos y de su influencia con la música y viceversa. El análisis filosófico será un apoyo para abordar una teoría de conocimiento como lo es la Teoría Crítica, y que además será un punto de reflexión sobre sus alcances y sus deficiencias en la perspectiva musical de Adorno. El análisis técnico-musical (composición), que representa el verdadero estado de la obra musical, del fenómeno musical en cuanto a su codificación frente a la realidad.

Como marco referencial de esta investigación, es necesario aclarar que el estudio está delimitado por conceptos establecidos y determinados desde los distintos puntos de vista que engloban las premisas de esta investigación.

- Comunicación musical.
- La música de consumo (música ligera).
- Industria cultural.

- Decadencia de la cultura musical.
- Composición musical.
- Semiótica musical.

Ahora bien, ¿Cómo se encuentra la cultura musical después de que los pensadores de Frankfurt describieron este desvanecimiento del individuo? La respuesta encuentra un esbozo general a lo largo de este ensayo dentro de una comparación de las distintas épocas en cómo se percibe la música y cómo se desenvuelve su función en la sociedad; en el estado de la cultura musical como espejo de una sociedad igualmente violenta, pues las diferencias entre las músicas y las sociedad de distintas épocas, a pesar de su distancia (sobre todo entre la sociedad a lo largo de todo el siglo XX) se da en elementos que sólo cambian en apariencia y forma pero de ninguna manera en contenido.

## 1 Música y comunicación, un acercamiento teórico

Hoy en día, la música puede considerarse, además de un lenguaje, como expresión del hombre, una forma de comunicación entre las personas. Sin embargo no es del todo claro qué ni cómo comunica.

Desde esta perspectiva puedo plantear una primera pregunta central: ¿Qué comunica la música? Si bien no se ha podido responder con claridad a esta pregunta, tomando en cuenta que el planteamiento de tal cuestión surge desde otras disciplinas y no especialmente de la comunicación como ciencia, responderla sería plantear las distintas críticas, apreciaciones y filosofías que se han hecho desde que el hombre empezó a darle una función a la música así como una reflexión sobre el tema. Esto es lo que se pretende exponer, de manera muy concreta y seleccionando sólo las ideas más relevantes de los pensadores con mayor influencia, en este capítulo.

Pero antes convendría más repensar: ¿Qué es la música? ¿Cómo es la música? ¿Cuáles son sus elementos? Sin realizar un recorrido histórico o remontarnos a las cavernas para conocer lo que se manifiesta como música, podemos hablar, desde un plano objetivo y a manera de introducción, qué se entiende por música en el sentido estricto de la palabra, cómo es que está definida en su sentido técnico hoy en día. Las otras apreciaciones (la filosófica, espiritual, etc..) serán comentadas más adelante.

Un buen comienzo sería explicar que la música es considerada un arte del movimiento, de la misma manera en que varios autores clasifican a las artes que pertenecen al tiempo, que cobran vida en el presente, al momento de su realización, como la danza y para algunos la poesía.<sup>1</sup> Pero más interesante aún resulta ser una clasificación realizada por Paul Weiss descrita en *Nine Basic Arts* donde coloca como entes bien diferentes a la composición musical y a la interpretación musical. Si bien el argumento de esto es que la palabra composición se refiere a una estructura más superficial en relación a un *espacio* para la composición o para que ésta se desarrolle y no a una composición en el sentido de creación. De esta manera se logra un híbrido que en palabras de Rowell Lewis es que “la combinación del medio y la dimensión es la base más natural para la clasificación artística.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Max Dessoir, citado por Rowell, Lewis en *Introducción a la filosofía de la música*, Buenos Aires, Editorial Gedisa, 1985, p. 32.

<sup>2</sup>*Ibidem*, p. 33.

Composición e interpretación, dos elementos íntimamente ligados: podría definirlo como un espacio para la ejecución, el lugar donde toman vida las ideas descritas en la partitura.

Que la música sea considerada un arte del movimiento es una idea general que ha sido aceptada y que no implica mayor disertación por no representar un problema que se relacione con cuestiones como la interpretación o la apreciación o la crítica filosófica.

Si mantenemos una línea similar de esquematización la música, al ser un arte, debe mantenerse bajo ciertos criterios de objetividad científica aunados al uso de una técnica para que pueda ser establecida como una de las bellas artes. De ahí que se institucionalice, es decir, que sea parte de una política de estado su difusión y regulación.

¿Cuáles son las características de un arte musical?

Empecemos por decir que no es sencillo responder la pregunta, pero como plantea Lewis Rowell, cuando explica que "... aunque la validez de principios universales, que confieran una autoridad tal, sea discutible, resulta imperativo encontrarlos."<sup>3</sup>

Hablar sobre fundamentos universales es más problemático aún, tanto para su aceptación como para su ejecución, sin embargo hay clasificaciones que se presentan más amplias por ser retomar más elementos dentro y fuera de la propia música. Uno\* de ellos es el que el mismo Lewis Rowell plantea:

La **Tonalidad** como capacidad de crear centros: el Re menor de Beethoven, el color como matiz dominante de una pintura, convergencia aparente de líneas de columnas paralelas, un tema argumental o una emoción característica (los celos de Otello o la ambición de Lady Macbeth); La **Tendencia**: si son tendencias naturales (del cuerpo, la mirada, la sensación del mármol) o creadas por el contexto como el lenguaje y la música), las tendencias nos hacen predecir sentir expectativas y reaccionar cuando se cumplen o frustran; El **Modelo** es un impulso decorativo que parece estar presente en alguna medida en todas las artes, ya sean modelos musicales, visuales, verbales o ideas; El **Interjuego**. En raras ocasiones la obra de arte está organizada de modo tan simple que toda la actividad importante ocurre en un área o a lo largo de un plano único, no podemos experimentar una pintura en su totalidad mirando sólo su lado izquierdo o una obra teatral siguiendo sólo las líneas de acción de un solo personaje, o la música prestando atención más que a la melodía; El **Ritmo** como pulsación regular es una característica común en muchas obras de arte, ya se le interprete como una línea continua o intermitente, y se incluyan los fenómenos de la rima y los esquemas acentuales en las artes verbales; Todas las obras de arte tienen **Repetición**, aunque la tolerancia (y quizá la

---

\* Sería interesante señalar que también dicha forma híbrida en la música se puede ver en la ópera, y más específicamente en la obra de Wagner, quien a partir de su Drama Musical busca la integración de todas las artes.

<sup>3</sup>Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Universidad de Massachusetts, Editorial Gedisa, 1983, p. 35.

necesidad psicológica) de reiteraciones es obviamente mucho mayor que en la poesía y otros géneros literarios.<sup>4</sup>

Esta descripción puede ser aceptada desde el punto de vista descriptivo de las artes, es decir, para diferenciar arte del proceso económico, de la política, e incluso de actividades culturales ajenas al arte mismo como los deportes, congresos, la educación, etc. Pero para ser una “descripción general” resulta una guía introductoria para la reflexión. Cada arte tiene características especiales que lo diferencian de las demás, en donde predomina o hay ausencia de una o más de las características que Rowell menciona, basta mencionar la ambigüedad que existe entre los conceptos *Interjuego* y *Modelo*, que en música representan claramente una cosa: la Forma Musical\*. Inclusive los procesos de percepción y análisis son muy distintos en cada uno.

Principios universales que autentifiquen o delimiten cómo se conforma una obra de arte y su clasificaciones suena más realista que una delimitación para todas las arte, o una visión general que intente de una sola teoría abarcar todas las formas musicales de la historia del arte universal.

La “comunicación musical”, como expresión conceptual, es un término poco acuñado en los estudios sobre estética musical por razones más que obvias: El hecho de que la música comunica algo es un argumento muy general y básico que se refuerza cuando se observan los distintos niveles en los que se produce dicha comunicación: psicológico, social, político, fisiológico, etcétera; desde cualquier punto de vista el *proceso comunicativo* está siempre presente, es decir, desde cualquier disciplina existe acción comunicativa.

“Si en otros tiempos se podía hacer una distinción entre los estudios de teoría musical y los de estética, actualmente, en cambio, tal distinción deviene algo imposible. Por cuanto que se ha tendido, progresivamente, a la integración de un campo en el otro.”<sup>5</sup>

Este parece ser un argumento a favor de la implementación crítica-metodológica de la óptica comunicacional en los problemas de estética musical. Y más aún en el desarrollo de la ciencia para el entendimiento de los fenómenos y la resolución de problemas que se den en la sociedad y su relación con el arte.

---

<sup>4</sup>*Ibidem*, pp. 35 - 36.

\* La Forma Musical son las estructuras en que se organiza la música para realizarse en las forma que conocemos, bajo criterios psicológicos y mentales que son entendibles, incluso simbólicamente por el hombre, y que se estudian en un materia llamada Análisis Musical

<sup>5</sup>Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza Música, 1988, p. 520.



Al establecerse la comunicación entre el objeto (en este caso dentro del arte) y el individuo, en automático asume una función en su dimensión social, porque se convierte en un instrumento que sirve (en cualquier sentido) para una sociedad, donde se valoriza y reconoce por ésta y por ende se encuentra regulado por ésta.

Por lo anterior, dentro de la reflexión es necesario revisar la función que se ha ido teniendo de la música en la sociedad.

¿Por qué es necesario revisar aquí la función y el significado de la música?

Si bien el objetivo no es comprender las teorías sobre la función del arte en los aspectos sociales, políticos, etc., o profundizar en el desarrollo de dicha función; sí lo es el de revisar las condiciones en que están determinadas las funciones de la música, conocer la relación entre la características de las funciones y sus elementos de proyección, difusión y recepción: la relación que se da entre la sociedad y su música escrita, regulada y escuchada por esta misma. Porque si la sociedad codifica su arte, cómo puede ser víctima de su propia inspiración. Entender cómo está determinada la función del arte en sus diferentes contextos: entender el porqué de la organización de su función.

Al representar este estudio una revisión de la música como un arte con determinadas características bien definidas, bajo una metodología filosófica determinada y desde los parámetros de la comunicación como ciencia, resulta lógico afirmar que la música ofrece un tipo de función característico a las propiedades con que está elaborada, procesada, difundida y recibida. Es en el proceso masificado del siglo XX con base en el materialismo histórico y como el propio Theodor Adorno la asume, que puedo corroborar que la función de la música está determinada por los procesos del mercado y la esfera cultural propios de un estado posmodernista.

Ahora bien, no es una condición que la función de la música obedezca a esta interpretación materialista de la historia. El propósito de este capítulo es la búsqueda de otros factores para desacreditar o bien reforzar los argumentos formulados por dicha interpretación.

Creo que una parte importante de la definición de la palabra función (social, política, artística, etc..) se inscribe en el “hace representar, interpretar algo que debe cumplirse”. Es una acción regulada por *normas*, que cuando se trata de una política cultural corresponde al trabajo de instituciones en una

nación. La facultad de interpretar esta *norma* que da vida a la *función*, es aquí donde se plantea, desde mi punto de vista, la significación de la función de la música.

Debo ser cuidadoso en no confundir el significado de la música con el significado de la función, y precisar que del primero se desprenderán algunas ideas para comprender también la función y finalmente llegar al objetivo en cuestión: la comunicación musical.

Bajo esta reflexión, en este primer capítulo me enfocaré sobre la comunicación de la música en su sentido histórico-filosófico, en las ideas que giran en torno a su función y donde se establece una comunicación a través de lo musical en sus diferentes niveles, lo que según su función debe comunicar. Esto es, ya que la historia de la música es la historia de los filósofos y los músicos que la han hecho, que han dejado plasmado las directrices del pensamiento estético y han materializado estos postulados en las ideologías y organizaciones de las sociedades contemporáneas así como en las distintas formas y corrientes musicales.

Este capítulo será una reflexión sobre las ideas que grandes pensadores dejaron sobre lo que podemos interpretar como comunicación musical: la serie de ideas, emociones y funciones en la música que se han materializado (o deberían materializarse) en sus distintos niveles de acción: desde las espiritualidad y moralidad que los griegos y los pensadores renacentistas daban a la influencia de la música, pasando por el predominio de los sentimientos sobre la razón (bandera del romanticismo), hasta el irracionalismo y el sinsentido basado en lo sensorial, la violencia de algunas músicas del siglo XX y la pasividad del escucha en su sociedad, siempre con un trasfondo apoyado en la experiencia empírica<sup>6</sup> y la reflexión teórica<sup>7</sup>. Se establecerá el trasfondo histórico que el material musical ha sufrido en relación con su función filosófica, social e histórica para explicar el estado, (desde el más sensorial e irracional como el más sublime y edificante) que Adorno y otros autores conceden a dichas músicas.

Este capítulo no será una apología de la historia estética de la música, pero es necesario retomar algunos planteamientos e idea que desde los griegos, pasando por los pensadores clásicos y románticos, aún tienen vigencia en las investigaciones musicales.

---

<sup>6</sup> Hago referencia a la violencia generada en la esfera cultural a partir de la música o conjuntamente con otras fuentes culturales: Los factores de agresividad y violencia de la música, así como su relación con factores psicológicos que se dan en un marco de estereotipos vinculados a la ideología y la moda.

<sup>7</sup> Me refiero a la composición musical y las corrientes de pensamiento a partir de las cuales se gestan los paradigmas de la cultura musical donde recae dicha violencia.

## 1.1 Sobre la comunicación

Aun podemos debatirnos en el largo discurso que se tiene ante la problemática de la comunicación como ciencia. Una disciplina que surge como teoría aceptada a principios del siglo XX, con el boom informativo y tecnológico que los medios masivos aportan a la sociedad.

Veamos cómo Abraham Moles nos describe cómo entender a la comunicación:

Para enmarcar el acto de la comunicación partiremos del hombre individual, lo aislaremos en la mente en una especie de cascarón o esfera [...] desde esta esfera recibirá los mensajes del mundo exterior, los estímulos golpean sus sentidos más o menos próximos [...] El hombre construye su destino a partir de esa “mirada en perspectiva” acerca del medio que lo rodea y dentro del cual necesariamente, “lo próximo es superior a lo lejano”. Las cosas, los seres y los acontecimientos se delimitan necesariamente con la distancia: Ley fundamental de la proxémica. Consideremos a otro individuo situado en otro lugar lejos de nosotros [...] la comunicación consistirá en el establecimiento de una coincidencia, en la concordancia, entre las esferas personales de dos seres. [...] el emisor envía al receptor un pedazo de su propio mundo, un trozo de sus sensaciones y percepciones, un fragmento de sus propias experiencias [...] la palabra comunicación tiene, entonces, la idea de poner en común.<sup>8</sup>

¿Es la comunicación una ciencia? Replantearse una cuestión así parecería distante del objetivo principal que acontece a esta tesis, como de igual manera no es el objetivo elaborar aquí una reflexión que abarque todas las posibilidades de este problema; Pero sí lo es el de entender, ante el desarrollo que la comunicación ha tenido desde las diferentes instituciones educativas del país y desde las muchas investigaciones en las que se ha teorizado estableciendo sus “bases epistemológicas”.

Plantear el umbral bajo el cual se intenta levantar los cimientos teóricos de la comunicación es el mejor inicio para poder explicar, desde sus raíces, los elementos que intervienen en la comunicación musical así como echar una luz sobre los planteamientos establecidos por dicha ciencia.

El convencionalismo académico se basa en dos supuestos fundamentales para la fundamentación de la ciencia de la comunicación como convergencia de varios métodos de ciertas disciplinas (lingüística, psicología, economía, ciencia política, etc.,) así como el conjunto de ciertas disciplinas vinculadas a la práctica de los medios:

---

<sup>8</sup> Moles, Abraham. *Teoría Estructural de la Comunicación y la Sociedad*. México Editorial Trillas, 1983, p. 13.

- a) Que el estudio de los medios masivos de comunicación constituye el objeto de estudio de la comunicación, en virtud de que en éstos se manifiesta la expresión más desarrollada de los procesos comunicativos.
- b) La conceptualización teórica dominante que define a éstos (los medios) sobre la base de las siguientes premisas:  
Todo proceso comunicativo consta de un conjunto de elementos invariables (...) todo proceso de comunicación implica a un agente transmisor y receptor entre los cuales se transmite información. Ésta viaja a través de un canal en cuyos extremos suelen encontrarse mecanismos de codificación y decodificación de mensajes, mismos que pueden verse afectados por la presencia de ruido. Ruido, en este contexto, es un término técnico que designa a todo agente capaz de disminuir la eficacia del mensaje. (...) éstos son los elementos de la teoría de la comunicación a la que también se denomina indistintamente teoría de la información.<sup>9</sup>

López Veneroni nos da un último elemento<sup>10</sup>, (importante para mi investigación) que es la respuesta del receptor (la retroalimentación) hacia el emisor como culminación de dicho proceso comunicativo.

Entonces, puedo sintetizar algunos elementos: El eclecticismo de la metodología, el objeto de estudio de la comunicación (los medios), el proceso de la comunicación, la retroalimentación y las funciones del proceso comunicativo.

Aquí coinciden dos elementos de los señalados al principio de la introducción de este capítulo, estando ausente el carácter emotivo de la comunicación por dos motivos que pueden parecer claros en primera instancia y que aunque muchos esquemas de comunicación la abordan (la función emotiva en el caso de Roman Jakobson) o por lo menos que la mencionan, no se repara en el estudio de sus fundamentos\*, los estudios sobre comunicación y en general en la ciencia social:

Uno: La perspectiva científica y por ende objetiva del individuo y dichos procesos no consideran lo subjetivo, la emoción: Aunque es conocido el argumento sobre las disyuntivas y discrepancias en los estudios sociales, al tomar al individuo como una cosa cuantificable alejando su parte subjetiva, éste será un parámetro que la formación de la *comunicación musical* tendrá en cuenta, ya que se realizará desde parámetros psicológicos, musicales y la interpretación de la semiótica musical como nuevo paradigma explicativo del fenómeno musical.

---

<sup>9</sup> Solís Macías Víctor, "El hombre un procesador de información" *Información científica y tecnológica* CONACYT. Marzo de 1987. Citado por López Veneroni, Felipe Neri. *Elementos para una crítica de la comunicación*. México, Editorial Trillas, 1989, p. 16.

<sup>10</sup> *Ídem*.

\*Éste podría ser un ejemplo de la comunicación como ente sólo descriptivo, en espera de que otras disciplinas profundicen en puntos que requieren de un mayor rigor científico.

Martínez Miguélez explica como las metodologías cualitativas, cada una en su propio campo y a su manera han ido caracterizando por su esfuerzo en poseer estas dos cualidades indispensables: ser sensibles a la complejidad de la vida humana actual, por un lado, y al mismo tiempo aplicar procesos rigurosos sistemáticos.

Este argumento justifica el estudio de la parte emotiva en los sistemas de comunicación para la formación de un concepto de comunicación musical. Esto por la necesidad de empatar ciencias tan necesarias en el estudio de la comunicación y el arte, como la filosofía, la psicología, la lingüística, etcétera, con el estudio de la comunicación en un periodo donde el auge de tal (la comunicación) toma relevancia en la estructura cultural por parte del estado a través de la cambio tecnológico.

Dos: El estudio de lo bello es materia del arte, y más precisamente en la estética, pero, ¿Qué no es correcto afirmar que dentro de la experiencia estética se lleva implícito un proceso comunicativo en varias direcciones? ¿Es dicho proceso comunicativo del arte diferente, en uno o varios aspectos, por la influencia de los medios masivos, el cambio tecnológico, las vanguardias etcétera así como su recepción y entendimiento? Los estudios en comunicación no abordan de manera sustancial al arte desde el punto de vista de la técnica ni de la estética, por ser sin duda una herramienta que ubica su objeto de estudio en otro campo: la comunicación. Pero para entender el fenómeno tan complejo entre la comunicación y la música que surge en el siglo XX, es necesario replantear los esquemas metodológicos de las disciplinas para generar nuevos métodos para así entender el fenómeno musical hoy.\*

Las premisas teóricas del proceso de la comunicación que datan de la década de los cuarenta donde la teoría de Lasswell, Lassarsfeld y Merton, (en especial la del primero al delimitar los campos de investigación del fenómeno comunicacional -emisor, receptor, medio-canal y retroalimentación-), son las bases fundamentales para todo modelo de investigación en comunicación dentro de escuelas y facultades de América Latina y México aún con la existencia de otros modelos elaborados en otros países décadas después.<sup>11</sup>

---

\* Hago referencia a un sólo comentario que encierra la problemática epistémica y la necesidad constante de replantearse los métodos, no sólo en la comunicación, sino en las ciencias sociales: “El problema radical que nos ocupa aquí reside en el hecho de nuestro aparato conceptual clásico -que creemos riguroso por su objetividad y determinismo, lógica formal y verificación- resulta corto, insuficiente e inadecuado para simbolizar o moldear realidades que se nos han ido imponiendo, sobre todo a lo largo del siglo XX, ya sea en el mundo subatómico de la física, como en el de las ciencias de la vida y de las ciencias humanas. Para representarlas adecuadamente necesitamos conceptos muy distintos a los actuales

Siguiendo su objetivo, López Veneroni nos devela su postura: “no es cuestionable la validez de estas investigaciones; los que sí resulta cuestionable es que el esquema que supone la existencia de entidades diferenciadas de emisión y recepción, así como el uso que se le dé a los mensajes o a los medios, se refieran propiamente a un problema o al problema de la comunicación [...] el valor sociológico, político, económico, pedagógico sobre los medios (o de su uso en estos campos) si bien es inobjetable en los términos de la metodología y las conceptualizaciones que cada uno de ellos haga, no confiere existencia automática a un nuevo campo del saber denominado de “la comunicación”, o bien que el posible campo de la comunicación pueda o deba -arbitraria o imitativamente- sustentarse en los principios metodológicos de aquellos para constituirse como tal.”<sup>12</sup>

Esta dificultad epistemológica me permite replantear a la comunicación en otras disciplinas, como un intermediación entre las ciencias sociales y al arte desde la perspectiva comunicacional.\*

No complacido con esto el López Veneroni remata con una postura más radical:

“Por otra parte, los modelos de carácter empírico más recientes que buscan explicar [...] cómo se dan los procesos de comunicación en determinados grupos [...] responden a una función explicativa-ejemplificativa, y en este sentido tienen una validez incuestionable; sus límites los marcan precisamente las formas contemporáneas de organización social o los tipos de comunicación a partir de los cuáles han sido elaborados. Y por eso es precisamente que no pueden validarse con un carácter genérico a partir de los cuales se pueda acceder a la comprensión del fenómeno y su determinación más allá de este momento histórico y por lo mismo validar o desarrollar una metodología que tenga aplicación a los diferentes momentos históricos en los que por fuerza se ha desenvuelto el problema de la comunicación o de cualquier otro campo de las ciencias sociales.”<sup>13</sup>

En este sentido pudiéramos pensar en distinguir, dentro del estudio de las ciencias sociales, las disciplinas que, a diferencia de una comprobada y solidificada base ontológica que demuestran que al paso de la historia sus métodos se presentan como indispensables para el entendimiento de los

---

y más interrelacionados capaces de darnos explicaciones globales y unificadas.” Martínez Miguélez, Miguel. *Epistemología y metodología cualitativa en las ciencias sociales*. Editorial Trillas, México 2008. p. 18.

<sup>11</sup>López Veneroni, Felipe Neri. *Elementos para una crítica de la comunicación*. México, Editorial Trillas, 1989, pp. 18 - 19.

<sup>12</sup>*Ídem*.

\* Quiero hacer notar que la perspectiva comunicacional (que se desglosará más adelante) a la que me refiero incluye a los medios de comunicación, los esquemas del proceso comunicativo, y las tesis sobre crítica musical y comunicación de masas en relación con la producción y recepción del arte y la técnica musical descritas por Adorno.

<sup>13</sup>*Ídem*.

procesos humanos, que dependen de otras ciencias para, como dice Veneroni, explicar situaciones o fenómenos concretísimos que ocurren en un plano más superficial, cambiante, y por lo tanto, no tan determinante en la explicación de sus elementos científicos, recurriendo a otras ciencias para la explicación tales hechos.

Adorno parece ir en contra de tal aseveración pero no desde la comunicación ni desde una ciencia social únicamente, sino desde la filosofía, desde una teoría del conocimiento que incluye lo multidisciplinar al integrar la estética, la psicología, la sociología, la teoría de la comunicación, la filosofía, la música y la economía.

Y es mi opinión que estos dos elementos se encuentran engranados al proceso comunicativo artístico, y claro al de la música que es la que me ocupa, y que más adelante, durante la formación de dicho concepto, se intentará articular.

Dentro de un campo más ligado a la cultura el término comunicación reaparece con matices más entremezclados en interdisciplinariedad. La actualidad, la modernidad o posmodernidad, como a las diferentes posturas entre una y otra les plazca definirse, está definida (en gran medida por los medios masivos de comunicación).

En este contexto es necesario introducir el concepto de cultura, que irremediablemente está ligado al aspecto técnico de los medios de comunicación y al entendimiento de elementos heterogéneos y diversos campos del saber.

Para tal cuestión será necesario revisar la tesis sobre la industria cultural elaborada por Adorno y Horkheimer en una de los textos más importantes del siglo XX.

## 1.2 Semiótica musical: la música como lenguaje

*Puesto que la música es el único lenguaje que posee los atributos contradictorios de ser a un tiempo inteligible e intraducible, el creador musical es un ser comparable a las deidades, y la música es el misterio supremo de la ciencia humana.*

Claude Levi-Strauss<sup>14</sup>

La historia del pensamiento musical ha sido una demostración sobre la argumentación crítica, siempre desde bases científicas, para explicar todas las posibilidades del fenómeno musical: desde la moral, la historia, la pedagogía, la sociología. Cada una de ellas expresa metodológicamente una interpretación de la realidad que la música refleja en su interacción con el hombre.

Hablar ahora de una semiología musical o semiótica musical<sup>15</sup>, conceptos que podemos entender como sinónimos cuando hablemos en el campo de la música<sup>16</sup>, en su marco epistemológico de acción, pone en categorías muy lejanas la cuestión filosófica, estética o la sociología como disciplinas, particularizando en la lingüística y las ciencias cognitivas sobre la interpretación del fenómeno musical.\*

A este respecto puedo arrojar una hipótesis sobre un posible anacronismo de los estudios semióticos, al hacer de lado cuestiones como filtros o metodologías de disciplinas fundamentales del conocimiento científico.

Los estudios se vuelven muy minuciosos al particularizar cada aspecto para la interpretación de la música, de ahí su complejidad -debido a su heterogeneidad- al momento de interpretar. Este aspecto

---

<sup>14</sup>Levi-Strauss, Claude. *Mitológicas*, Vol. I *Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 18.

<sup>15</sup>El término semiología es referido a los estudios fincados en la lingüística estructural de Saussure, o bien aquello que se enfocan en el lenguaje verbal: López Cano, Rubén. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para el manual de usuario*. Texto didáctico. Actualizado Junio 2007 <http://lopezcano.org/> o [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net). p. 8.

<sup>16</sup>*Idem*.

\*Es importante aclarar que las tesis sobre semiótica musical indagan en cuestiones muy específicas, y con una base teórica claramente delimitada, del fenómeno musical. De esta manera la lingüística, la estética de la recepción, la psicología experimental, la antropología, etcétera, son un canal muy claro para estudiar particularidades, basta con revisar estudios de Nattiez, Ruwet, Molino y otros tantos para entender el grado de complejidad que se aborda en las interpretaciones del lenguaje y la partitura. Sin embargo, dichas nociones están alejadas de la concepción ontológica, de una teoría filosófica de la musical, una estética completa que pretenda abarcar la totalidad del hecho musical como Schopenhauer, Hegel, Hanslick y el mismo Adorno lo intentaron en su momento.



deja en claro la intensa búsqueda del entendimiento del fenómeno musical en todas las formas posibles de interpretación.

Aquí se descubre una primera coincidencia entre la particularización que existe en los estudios semiológicos y el anacronismo que implica la investigación comunicacional al estar delimitada a procesos igualmente particulares no sólo en el material sino en el tiempo como el mismo Felipe López Veneroni lo explica.\*

Para adentrarnos en el estudio de la semiótica musical sería bueno explicar que tal disciplina es el resultado de una ramificación de una ciencia que se gesta apenas a mediados del siglo XX (la semiología) y cuyo desarrollo sigue en constante controversia.

Es de esta manera que si la semiología surge apenas hace cincuenta años, el estudio del fenómeno musical a través de la semiótica musical es mucho más reciente y de un empleo menos difundido. El aumento en teorías e investigaciones sobre dicho tema han aumentado considerablemente en poco tiempo, al grado de que muchos investigadores la consideran la herramienta idónea para realizar el Análisis Musical.<sup>17</sup>

Esta es una de las principales ventajas de la utilización de estos métodos en la investigación así como el principal aporte a un problema teórico de antaño: la profundización en la difícil cuestión de la unión entre la partitura y análisis lingüístico de todo lo que rodea a dicha escritura musical.

En este inciso expondré las posibilidades del estudio de la música en sistemas de interpretación lingüísticos, bajo el método que la semiótica puede proporcionarnos al investigar el fenómeno musical.

---

\* Los estudios no pueden validar su sustentabilidad a partir más allá del momento histórico por su falta de principios teóricos universales como otras disciplinas.

<sup>17</sup>González Aktories, Susana. *Reflexiones sobre Semiótica Musical*. Introducción. México, UNAM, 2011, p. 2. El Análisis Musical es una asignatura que se imparte en las Licenciatura de Instrumentista, Piano, Composición, etc. Cuyo objetivo es entender la forma, el estilo, la corriente y la forma en que utilizado y proyectado el material musical de una obra. Dicho análisis incluye un estudio armónico y contrapuntístico.

¿Qué es lo que podemos llamar en realidad semiótica musical?

Para poder tener una perspectiva muy precisa sobre el origen y posteriores postulados sobre los estudios de la semiótica musical podemos iniciar con una sencilla explicación sobre tales orígenes que Rubén López Cano<sup>18</sup> aborda en sus *Notas para manual de usuario*.

“La semiótica musical estudia procesos por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien. Donde la semiótica no se interesa por definir los significados, sino por describir los procesos por los cuales estos (significados) son generados [...] para de esta manera diferenciarse de la hermenéutica”<sup>19</sup>

Lo más importante de esta definición es el intento por diferenciarse de la hermenéutica; la semiótica musical es el estudio del “cómo” son los procesos que proporcionan significación a la música y no por la definición de la música en sus diferentes momentos. El estudio del “cómo”, es decir de la formas, de los elementos capaces de significar realmente alrededor de la música.

Otra definición o enunciado más concreto que abarca, sin duda, un campo de investigación más amplio es la que nos dice que el “significado musical es el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o visuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad o pertenencia, [...] que construimos con y partir de la música, en donde la música, cuando detona cualquiera de estos factores adquiere la función de signo”<sup>20</sup>

Ésta parece ser una definición mucho más sustancial y técnica ya que delimita, desde la lingüística, el proceso por el cuál la música “significa”. Pero no es igualmente clara a la hora de enfrentarse con la música como lenguaje autónomo, como el ideal clasicista y romántico lo planteaba al dejar al arte de los sonidos en una situación de privilegio en relación con otras artes. Al ser incapaz de significar, al tener cualidades asemánticas es una forma sensible en sí misma, entonces la música es pura forma,

---

<sup>18</sup>Rubén López Cano es Licenciado en Música por UNAM, doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Valladolid (España). Actualmente enseña Estética en la Escuela Superior de Música de Catalunya, y seminarios doctorales de para la Universidad de Valladolid. Es autor de los libros *Música y Retórica en el Barroco* (México: UNAM), *Música Plurifocal* (México: Ciencia y Cultura Latinoamericana), coeditor de *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social* (Salamanca: Fundación Caja Duero, 2008); *Semiótica Musical* (Tópicos del Seminario 19, 2008) y *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina* (Caracas: UCV, 2010).

<sup>19</sup> López Cano, Rubén 2007. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*. Texto didáctico. (actualizado junio 2007) [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

<sup>20</sup>*Ibidem*, p. 4.

sin finalidad alguna y en cuanto tal no expresa ningún sentimiento porque las ideas expresadas por el músico son, ante todo ideas musicales –no representativas- sin que esto signifique que no guarde relación con el mundo emocional: la música no remite de modo directo algo distinto de sí, ello quiere decir que siendo significativa (cuando nosotros la hacemos significar), agota en sí sus significados. La música es intraducible al lenguaje ordinario.<sup>21</sup>

En este sentido podemos plantearnos también: ¿Por qué una misma música no significa lo mismo, o provoca las mismas reacciones para, o como afirma López Cano “significa” algo común o similar para todas las personas?

Encuentro una analogía con la postura de López Cano dentro de la revisión del mismo análisis que Fubini realiza sobre formalismo en la revisión hecha por Hanslick hace de la estética musical. Fubini interpreta a Hanslick al decir que “más que representación de los sentimientos, quizá sería más exacto decir que la música se encuentra en relación simbólica con ellos, es decir que la música puede simbolizar en su autonomía la forma y la dinámica del sentimiento mismo.”<sup>22</sup>

Y de esta manera López Cano afirma que “la música es asemántica en el sentido de que sus procesos de significación no se pueden comprender según los modelos semánticos, pero es semiótica en el sentido que nos permite desplegar semiosis a partir de ella”<sup>23</sup>. Sin embargo, al final agrega: “Esto no quiere decir que una música determinada pueda significar cualquier cosa [...] sino que el significado no lo aportan las estructuras musicales ni la materia acústica: emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música en determinada situación.”<sup>24</sup>

Bajo esta reflexión puedo decir lo siguiente: apartar el elemento asemántico para basarse en los resultados, las secuelas y los objetivos que este arte tan particular establece resulta una forma interesante para intentar determinar su significado, pero cuando se entiende que ese mismo elemento asemántico es el objeto de estudio dicho análisis resulta confuso.

---

<sup>21</sup>Fubini, Enrico, *op. cit.*, pp. 128 -130.

<sup>22</sup>*Ibidem*, p. 128.

<sup>23</sup> López Cano, Rubén 2007. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música Notas para un manual de usuario*. Texto didáctico. (actualizado junio 2007) [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) pp. 5 - 6.

<sup>24</sup>*Ídem*.

Lo que quiero decir es que el objeto se bifurca: se toma en cuenta los efectos, pero no la causa, el contexto y no el origen. O puede ser que en realidad a lo que se refiere López Cano es que el objeto de estudio sea otro y no la misma causa musical; que la música, al ser un arte con tales características, deba ser decodificado de esta manera para su estudio.

Respecto a la esencia de las palabras del Rubén López Cano, podría plantear algunas preguntas ¿Cómo apartar de la “interpretación del oyente, de lo que este es capaz de hacer física y cognitivamente”, de las “circunstancias”, el material musical autónomo? O mejor aún ¿Lo semiótico, que no es lo semántico en la música, según López Cano, es entonces ajeno a la esencia misma del música que es el material sonoro? De ser correcto esto dejaría un campo de estudio a la semiótica un tanto impreciso, al no poderse adentrar en las estructuras musicales como tales o simplemente buscando esa interrelación entre lo semántico que se puede obtener de la música y lo puramente musical.

Un rasgo particular del antropocentrismo se deja claro como base epistemológica en estas afirmaciones y nos acerca de una nueva manera al surgimiento de tal corriente filosófica iniciada en el renacimiento: todo está en la interpretación del oyente, lo que él y únicamente él puede hacer en su mente con el fenómeno musical.

¿Es una alternativa el análisis semiótico cuando es ajeno, en el sentido del material musical histórico-filosófico, a la estructura musical misma? El análisis (de forma interpretativa o hermenéutica) no ha estado ya inscrito en muchos estudios musicales como los del mismo Theodor Adorno?

¿En qué radica la diferencia radical de este nuevo estudio?

Hasta este momento puedo observar que la semiótica cómo tal, con sus diferentes recursos y procesos (o por lo menos como los explica López Cano) no deja en claro las bases epistemológicas o bien metodológicas que esta disciplina puede aportar a los estudio del fenómeno musical. Con esto no digo que algunas herramientas de la semiótica puedan ser aplicadas en los diversos ámbitos de la investigación musical, ni pongo en duda la importancia y validez de los estudios que actualmente se llevan a cabo en este ámbito pues se han realizado investigaciones interesantes al respecto y que apuntan a un nivel más provocativo aún.

López Cano va aún más allá de la simple semiósis, para establecer nuevas posibilidades a través de las ciencias cognitivas.

A continuación haré una exposición sobre la extensión interdisciplinar sobre la que Rubén López Cano extiende la semiótica musical hasta conectar con dichas ciencias, y en cuyas plataformas se plasma la mayoría de las nuevas investigaciones del análisis musical y la semiología de la música.

El doctor Rubén López Cano no es ajeno a las críticas y cuestionamientos que da a la semiótica como ciencia, acusando dichos prejuicios al momento histórico en que se estaban fundamentando tales teorías y sosteniendo a los grandes teóricos que desarrollaron sus paradigmas semióticos como pruebas del desarrollo de una nueva disciplina.

Desde esta defensa, (meramente declarativa y no comprobada), nuestro autor plantea su identificación con la tesis peirciana no desde el punto de vista semiótico-estructuralista, sino como una metateoría del conocimiento<sup>25</sup>

Otro de los problemas que él mismo reconoce dentro de la investigación semiótica son lo padecimiento de sinonimia e hipertrofia: “La primera se refiere a que diversos autores otorgan nombres distintos al mismo fenómeno; la segunda, a que el mismo término designa cosas distintas para autores diferentes.”<sup>26</sup>

Para contestar tal cuestión es necesario establecer algunos puntos centrales. El primero de ellos es observar realmente el análisis al que se refiere Rubén López Cano como un ejemplo del análisis semiótico que se da en el mundo.\*

Rubén López Cano utiliza principalmente el modelo filosófico de Pierce y las ciencias cognitivas en sus estudios de los fenómenos musicales.

“La ciencia cognitiva se trata de un dominio, un conjunto de tradiciones disciplinares que en determinado momento tropiezan en un punto de encuentro iniciando un proceso intensivo de comunicación interdisciplinar: Los respectivos especialistas adquieren competencias en más de un

---

<sup>25</sup>*Ibidem*, p. 7.

<sup>26</sup>*Ibidem*, pp. 9 -10.

\*¿Porqué utilizar el estudio de Rubén López Cano como ejemplo de gran cuerpo de teorías semióticas musicales? En primer lugar es una de los investigadores más reconocidos a nivel mundial de habla hispana sobre la cuestiones de semiótica musical al haber desarrolla trabajos importantes sobre la relación de la música y su significación.

campo y modelan bajo la óptica de diferentes perspectivas los problemas que estudian inaugurando rutas de estudio transdisciplinar [...]Las ciencias cognitivas están integradas por orientaciones cognitivas de la lingüística, la psicología, la antropología, las neurociencias, la filosofía de la mente, la inteligencia artificial y la semiótica.”<sup>27</sup>

Un comentario inicial para explicar y entender mejor la situación con que se fundamentan las ciencias cognitivas puede ser el siguiente: “Lo que aquí haremos es recorrer algunos de los puntos de ese desarrollo, pero sobre la base de un concepto, a nuestro juicio crucial para entender la diferencia entre la perspectiva enactiva y otras formas de la CC<<ciencia cognitiva>>, como es el de ‘representación’. Como probablemente el lector sabe, ‘Cognición’ deriva de la palabra latina *cognosco*, que significa ‘conocer por los sentidos’, ‘ver’, ‘saber’, ‘reconocer’. Pero también, ‘conocer por la inteligencia’, ‘comprender’ o ‘estar informado’. Por su parte, la expresión ‘ciencias cognitivas’ se corresponde exactamente con la conocida palabra de origen griego ‘epistemología’, término tal vez hoy en desuso, posiblemente por su larga trayectoria histórica (más de 25 siglos) que le impide dar a entender el matiz novedoso que la ciencia cognitiva atribuye a sí misma, y que en castellano significa ‘teoría del conocimiento’, es decir, los intentos por explicar el *cómo* conocemos.”<sup>28</sup>

La ciencia cognitiva es una nueva búsqueda epistemológica, una nueva teoría del conocimiento a partir de la unión de ciencias exactas y naturales con la humanísticas y sociales: biología, neurología, psicología, lingüística, semiótica, antropología, etc.

Es el resultado de la combinación de los factores que intervienen en todos los procesos humanos y que forman tanto su realidad como su imaginación, pero, siempre y cuando, ese resultado venga de los procesos internos del individuo.

Es aquí donde se entiende porqué el doctor López Cano asigna el significado de la música no en las estructuras musicales sino en la interacción, en lo que el oyente puede hacer física y cognitivamente con la estructuras en un momento dado. Las orientaciones cognitivas de cada ciencia son el eje epistemológico sobre el cual las ciencias cognitivas buscan su integración como teoría del conocimiento.

---

<sup>27</sup> López Cano, Rubén 2007. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música Notas para un manual de usuario*. Texto didáctico. (actualizado junio 2007) [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) pp. 11 - 12.

<sup>28</sup>Francisco Varela y las ciencias cognitivas. Por César Ojeda. [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-92272001000400004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-92272001000400004&script=sci_arttext) (Consultado en diciembre 2009).

Dentro de este marco se encuentra la musicología cognitiva que, según Rubén López Cano, es el estudio de la *mente musical*: donde la memoria, la percepción, la comprensión, la producción de emociones, las sensaciones sinestésicas entre otras tantas, desarrollan la experiencia estética de la música. Está centrado en el proceso de audición, de la *escucha musical*.

Esta idea queda aún más clara cuando nos acercamos al entendimiento de ideas como la enacción, que en palabras del autor nos dice: "... la mente no es algo ajeno al cuerpo, sino que está en él y con él. Al momento de percibir, la mente genera un ensamblaje a manera de rompecabezas donde surge un mundo se significación; y más específicamente "Para la enacción la cognición no es la representación real de un "mundo real" pre dado y externo a la cognición (como sostiene el realismo o el representacionismo ingenuo); tampoco es la proyección de un mundo interno subjetivo también dado de antemano (como sugiere el como sugiere el idealismo o el constructivismo radical): el mundo emerge de la interacción del organismo con su entorno y ninguno de los dos pueden faltar a una descripción de éste: el científico-observador debe incluirse en su observación."<sup>29</sup>

El conocimiento surge de la interacción de tres momentos: la mente, la sociedad y la cultura y de ninguna manera de uno solo: "... desde esta perspectiva la percepción (incluyendo la musical) no es la mera captura de rasgos de un objeto del mundo real dado de antemano, sino una guía para la acción del perceptor en/con el mundo que percibe/crea."<sup>30</sup>

Y es aquí donde se encuentra la explicación central de la argumentación de López Cano, donde a través de su semiótica musical cognitiva-enactiva es la vinculación del cuerpo y la mente con el medio donde se desarrolla la experiencia musical.

El elemento que me parece de singular atractivo en este tipo de investigaciones es la implementación de la tecnología de punta como herramienta en los estudios científicos sobre el cerebro a la hora medir el fenómeno musical.

Pero al final de lo que estamos hablando es de la multidisciplinariedad en la investigación estética y social, y que al ser la ciencias cognitivas ramas que han tenido auge gracias al mismo desarrollo de la ciencia y tecnología resultaría lógico casi obvio que deberían ser tomadas en cuenta. El mismo

---

<sup>29</sup> López Cano, Rubén 2007. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música Notas para un manual de usuario*. Texto didáctico. (actualizado junio 2007) [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) pp. 12 - 13.

<sup>30</sup> *Ídem*.

Adorno habló también de la intervención de tanto otras ramas como de especialistas en las investigaciones y decisiones de la conducta social de individuo.

El trabajo de divulgación es relegado porque, en mi opinión, la falta de argumentos que propicia las largas discusiones entre los investigadores es algo que se manifiesta de manera constante en el desarrollo de trabajos de investigación.

“El de la significación es un fenómeno sumamente general y cotidiano pero al mismo tiempo muy difícil de formalizar para su estudio.”<sup>31</sup> Y tal fenómeno de significación se vuelve aún más complejo cuando se intenta hacer significar el arte y especialmente un arte ajeno por completo al lenguaje hablado.

Anteponer a la interdisciplinariedad antes que el establecimiento de unas bases epistemológicas, es un rasgo característico de una teoría o conjunto de estas que aspiran a ser una ciencia.

### **1.3 La comunicación musical en el pensamiento estético**

Es correcto afirmar que el estudio de la estética atañe a lo bello, a lo artístico. Desde esta perspectiva se puede entender que la investigación de lo bello en la música está delimitada dentro de elementos definidos en el campo de acción de la estética misma.

Uno de estos elementos podemos localizarlo en la experiencia estética, en el proceso dialéctico donde se intercambian datos, conocimientos, emociones, pero más aún, se forman ideas, juicios y apreciaciones. Analizar qué es lo que nos comunica la música es uno de los elementos que interactúan en la estética musical.

Baumgarten<sup>32</sup> explica que el concepto estética está delimitado del arte, que es la práctica únicamente, y estética como reflexión de dicho arte. Es diferente, también, de la crítica porque la estética es descriptiva, objetiva y analítica. De la didáctica porque no establece preceptos para formar poetas o artistas. Y de la moral en tanto que sus finalidades son claras, y los valores estéticos son

---

<sup>31</sup>Ídem.

<sup>32</sup>Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Música*. España, Ediciones Akal, 1990, p. 535.



independientes de los valores morales (aunque aquéllos puedan también elevar el alma, pues el arte no se reduce sólo a crear los sentidos).<sup>33</sup>

Una definición totalmente hedonista de los principales fundadores de la Estética, es la que intenta marginar una serie de elementos que podrían resultar válidos para diferentes estudios (como la didáctica o la crítica pues un arte sin crítica resulta mermado en sustentos prácticos y teóricos). Sin embargo, como lo menciono al principio, la sociedad y el Estado están encargados de develar las políticas públicas, sociales, económicas, políticas y culturales, y es en este sentido en donde resulta importante ampliar la capacidad de la reflexión de la estética, donde la multidisciplinariedad de ciencias puede ser una forma importante de sustentación teórica para resolver problemas de esta índole.

“Para nosotros el significante podrá recibirse por cualquiera de nuestros sentidos y evocará un concepto.”<sup>34</sup> La percepción de los fenómenos y objetos nos permite asimilar tales hechos de manera unitaria, donde podemos aislar cuestiones objetivas o a su vez cuestiones subjetivas en la jerarquización de datos e información o desde la misma reflexión teórica. Parecería que la reflexión estética, desde sus inicios hasta nuestros días, se sale de los parámetros que Baumgarten delimita, puesto que gracias a la función que se le ha ido atribuyendo a lo largo de la historia, su uso y su forma se ven claramente impulsados hacia todas partes donde el hombre la necesita o la transforma.

Bajo esta premisa, es necesario revisar el pensamiento estético para abordar la cuestión fundamentada en la comunicación como proceso de lo que se puede constatar como tal entre la música y la sociedad bajo el esquema de la estética<sup>35</sup>.

Las primeras reflexiones que se tienen registro y que gozan de una organización formal de un pensamiento sobre música, se encuentran en el pensamiento griego, ideas que sin duda, están presentes hasta nuestros días<sup>36</sup>.

Antes de iniciar este breve viaje sobre la estética musical es conveniente aclarar una circunstancia crucial dentro de todo el análisis filosófico que está intrínseco en la vasta estética musical.

---

<sup>33</sup>*Ibidem*, pp. 335 -336.

<sup>34</sup>Paoli, Antonio. *Comunicación e información. Perspectivas teóricas*. México, Editorial Trillas, 1983, p. 11.

<sup>35</sup>Reafirmo el uso del concepto de estética pues en la reflexión de la música, desde los griegos hasta en siglo XX, no se concedía una noción clara de tal concepto

<sup>36</sup>Fubini, Enrico, *op. cit.*, pp. 57-58.

Si hay un objeto con el que la filosofía se ha dado persistentemente de bruces en una humillante demostración de impotencia, ése es la música. Si hay un área de la filosofía cuyo balance hay se salda con el más estrepitoso y completo fracaso, es la filosofía de la música. Acerca de la verdad, la justicia, el tiempo, el ser o el significado hemos sido capaces de articular discursos ricos y densos, visiones muy diversas y complejas, hemos inventado léxicos originales y sutiles. Pero ante la música, la filosofía sólo ha sido capaz de articular unos pocos gestos de perplejidad, incredulidad e irritación. Como un chimpancé hojeando la Divina Comedia el filósofo se rasca la cabeza y el sobaco sin conseguir apenas algún resultado más allá de cuatro obviedades y lugares comunes<sup>37</sup>

Y de igual manera los grandes filósofos que “teorizan” sobre las cuestiones musicales, representan, como lo plantea el mismo Vilar, “pocos gestos de perplejidad, credulidad e irritación”<sup>38</sup> así como “palabrería y retórica sofisticada”<sup>39</sup>.

### 1.3.1 Los aportes griegos sobre la estética musical

#### *La armonía*

Para adentrarse en lo que la música representaba para los griegos, es fundamental retomar el concepto de armonía en su sentido metafísico. Pitágoras lo definía como la unión de contrarios para que de esta manera la música revele la naturaleza más profunda de la armonía y el número.<sup>40</sup>

La armonía es interpretada como un orden, que a su vez es dinámico, es decir, está en constante movimiento para conservar dicha armonía. Este hecho se entiende así: el movimiento es vibración y ritmo inscritos ya en el sonido mismo.

¿Por qué la relación tan profunda y filosófica se lleva a cabo desde la música o el reflejo de ésta? Un primer acercamiento se encuentra en la relación entre el número\* y la música. Ya que el concepto de número se pone automáticamente en relación con el “orden”: al ser la sustancia fundamental en todas las cosas, debe ser, lógicamente, parte de esa armonía misma.

Será difícil saber los límites de una (la armonía) y del otro (número) para establecer, en dicha relación, sus referencias exactas con respecto a la música; además sería infructuosa una

---

<sup>37</sup>Adorno, Theodor W. *Sobre la música*. Tomado de la Introducción de Gerard Vilar, Universidad de Barcelona, Ediciones Paidós, 2000, p. 10.

<sup>38</sup>*Ídem*.

<sup>39</sup>*Ídem*.

<sup>40</sup>*Ibidem*, pp. 59-60.

\* Como la apunta Fubini, el concepto de número es confuso y oscuro por las distintas interpretaciones que se le da en la antigüedad: “...es la sustancia de todas las cosas, aquella las vuelve cognoscibles”.

profundización mayor al encontrarnos con más contradicciones de las que ya están presentes en la interpretación del número.<sup>41</sup>

En el sentido filosófico-científico (matemático) se llegan a entender dos ideas de la palabra música: La música como sonido, solo audible y la música pensada: si las relaciones musicales son susceptibles de ser representadas matemáticamente y dichas relaciones numéricas son el reflejo del universo, entonces podemos decir que existe una concepción más profunda de la música por su relación directa con el cosmos al ser susceptible de representación matemática: el número se encuentra (nuevamente) en el cosmos y en la música. El número como fundamento de la inteligibilidad de las cosas mismas.

Entonces la música deviene también en el estudio de las proporciones numéricas producidas en los intervalos musicales por los astros con estricto apego a las leyes numéricas. Es decir, la música se entiende como ciencia, que puede ser estudiada como cualquier otra disciplina.

“Pitágoras oía incluso la armonía del todo: aquella que contenía, por supuesto, la armonía universal de las esferas y de los astros que se mueven dentro de dichas esferas: armonía que las deficiencias de nuestra naturaleza nos impiden percibir.”<sup>42</sup>

Esta es una de las cuestiones más trascendentes del pensamiento científico en la Grecia antigua, y a su vez, un mito puesto en duda ya desde el mismo Aristóteles:

“Se infiere, pues, de quien diga que la armonía se origina del movimiento de los astros, por cuanto que el movimiento de éstos produce sonidos y tales sonidos son consonantes, que habla sin duda con singular elegancia, aunque no diga verdad. Hay quienes creen que, al moverse cuerpos tan grandes como éstos, se genera sonido, dado que el sonido se produce como consecuencia del movimiento de los cuerpos que están aquí abajo también, los cuales sin embargo son menos veloces y grandes que los astros. [...] De la manera descrita es como piensan, así mismo creen que las proporciones que se observan entre la velocidad en que se mueven los astros y las distancias que hay entre estos sean idénticas a las que presentan los acordes musicales.”<sup>43</sup>

El argumento de Aristóteles es fundamental para el cuestionamiento a los pitagóricos: “...todas las propiedades que pudieron demostrar tanto en los números como en los acordes musicales que se correspondían con las propiedades y proporciones celestes y, en general, con todo el orden cósmico

---

<sup>41</sup> *Ídem.*

<sup>42</sup> H. Dielz-W. Kranz. Citado por Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza Música, 1988, p. 57.

<sup>43</sup> Aristóteles, citado por Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza Música. 1988, p. 57.

las recopilaron y las adaptaron a los fines perseguidos, al objeto de que el tratamiento del conjunto fuera compacto.”<sup>44</sup>

Este razonamiento hace pensar que el método pitagórico es más inductivo que deductivo, puesto que la relación entre la armonía cósmica y la musical era de un valor ideológico para los pitagóricos.<sup>45</sup>

Sin embargo, existen varios postulados que retoman la importancia de método inductivo al fijar su postura en el uso de la arte, a través de la razón y la ciencia.

### ***La medicina y la música***

Además de esto los pitagóricos decían que la música tenía el poder de restablecer la armonía turbada de nuestro ánimo: la catarsis (la música purificaba el alma).

De este punto se puede establecer una pregunta ¿Qué es lo que comunicaba la música (o aún comunica) y a qué nivel para mejorar el estado de ánimo?

Si bien es correcto que no hay comprobaciones científicas de que la música influya en la eliminación de agentes patológicos de manera directa como lo puede hacer un medicamento, el placer, los estados de relajación y la estimulación de determinadas partes de la mente que se derivan del acto de escuchar cierta música y en determinadas situaciones, resultan ser herramientas con resultados adecuados (aún sin cuantificar o sistematizar de manera más científica) en los ámbitos psicológicos de los pacientes y para el tratamiento de ciertas conductas y problemas emocionales. Mi postura no es la descalificación de la música o la musicoterapia como una alternativa de salud pública, sino dejar en claro que en las instituciones de diversos países no está reglamentada ni como un medicamento ni como tratamiento, a diferencia de algunos sistemas medicinales como la homeopatía y la acupuntura que algunos países han adoptado ya como ciencia médica.

En este contexto la música es una herramienta, una técnica una terapia y no un método como un tratamiento en sentido estricto. La diferenciación se hace con respecto a método científico que la medicina recurre, cosa que en la música no está comprobado.

---

<sup>44</sup>*Ibidem*, p. 58.

<sup>45</sup>*Ídem*.

Sin embargo, los griegos (en especial los pitagóricos) hablaban fuertemente sobre la música como medicina. Y más aún, uno de los conceptos más importantes de la estética musical: la catarsis era una purificación que se entendía como la medicina del alma. La relación catártica de la música se encuentra en relación directa con el concepto de armonía en tanto conciliación de contrarios.<sup>46</sup>

Al contrario de esto idealismo Pitagórico, Aristóteles ve la catarsis (de la cual no da una explicación sobre su forma y características) como “medicina homeopática, [...] no hay armonías absolutas, o músicas dañinas desde el punto de vista ético: la música es una medicina para el espíritu cuando imita con propiedad las pasiones que nos atormentan, de las que queremos liberarnos o purificarnos”<sup>47</sup>

### ***La educación y la música***

Y es como resultado del funcionamiento de la música en la moral (la catarsis, el signo de la purificación del alma), que las características bajo las que se da dicho funcionamiento se empiezan a establecer en el terreno formativo. El estado empieza a reglamentar la sistematización de la formación musical bajo parámetros morales, matemáticos y religiosos.

“La música no es un ornamento del espíritu ni es, mucho menos reducible a un placer sensorial.”<sup>48</sup>

De igual manera que los pitagóricos señalan la relación entre del alma y la música a través de la armonía, Damón de Oa profundiza en justificar aún más dicha relación de caracteres: “si el alma es movimiento y el sonido a su vez, también lo es, podemos afirmar una correspondencia directa y una influencia recíproca entre las dos.”<sup>49</sup>

Las ideas se vuelven confusas desde el momento en que Damón de Oa, y todos los pitagóricos se esfuerzan en determinar que los distintos tipos de modos pertenecen y afectan en buena medida a las emociones humanas.

Se tiene entendido que cuando los músico-poetas como Arquíloco Mimnermo, Alceo, Safo y Solon, empezaron a entender que los efectos de la música eran más fuertes durante el aprendizaje, se

---

<sup>46</sup>*Ibidem*, p. 59.

<sup>47</sup>*Ibidem*, pp. 79 - 80.

<sup>48</sup>*Ibidem*, p. 60.

<sup>49</sup>*Ibidem*, p. 61.

empezó a buscar una educación que fomentara el estudio de las demás ciencias a través de la música.<sup>50</sup>

Debo hacer mención que desde esta época se tenía ya una clara noción sobre el poder de la música para grabar, para fijar o automatizar en la memoria cuestiones ajenas a la música misma.

El asentamiento de esta forma de transmitir conocimiento va tomando un especie de organización, para convertirse en algo llamado *νομοι* descrito por otro músico-poeta llamado Terpandro hacia el s. VIII a. de C. Dicha palabra, (puede interpretarse como “ley”), puede inducirnos a pensar en una ley rígida que englobaba otras actividades así como el uso específico de melodías, cantos y música en general para las distintas celebraciones y que tales “leyes” eran vistas como normas desde la antigüedad: “Si bien es el mismísimo Platón quien, en *Las Leyes*, pone en relación directa la decadencia de la tradición musical con la confusión reinante dentro de los distintos géneros musicales y - lo que es igual - con la desaparición de una ley que regulara los distintos tipos de composiciones”<sup>51</sup>

La existencia de dicha Ley (*νομοι*) deja constatado el uso de la música como una herramienta de educación, al ser una norma y derivarse como reglamento en ceremonias, ritos días festivos y como parte de su civilidad, por llamar de alguna manera a los valores, virtudes y al desarrollo integral que el individuo debía tener. Y, por lo tanto, al ser una ley su función se ve regulada por el Estado, es decir, se institucionaliza convirtiéndose en una responsabilidad de una nación.

Y es de esta manera como la define Damón de Oa: la música “educa el ánimo de modo genérico y puede corregir sus posibles malas inclinaciones, partiendo de una música que imite la virtud que se desee inculcar y borrando tal o cual vicio”<sup>52</sup>

Cuestionable es definir la música a la que se refiere Damón de Oa, ¿Cómo diferenciar una música que imita la virtud? La respuesta requeriría, (en el dado caso que hubiese una) tal vez en un acercamiento a la concepto que se da la virtud, en distintas épocas, y sobre todo en la representación de la música en épocas posteriores con desarrollo mayor del material (técnico y material) Barroca, Clásica y Romántica, donde la música se vuelve “edificante al espíritu”, en la comunión con la

---

<sup>50</sup>Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid 1988, Editorial Alianza Música, pp. 44 - 45.

<sup>51</sup>*Ibidem*, p. 47.

<sup>52</sup>*Ídem*. p. 61.

inmortalidad y la “revelación de las leyes secretas de la naturaleza humana”, el aquel despliegue de la verdad del que Hegel se aferra a pensar.

### *La ética en la música*

Fue Nietzsche quien eligió los términos apolíneo y dionisiaco para representar los dos impulsos centrales que veía en la cultura griega: Apolo simboliza todo lo que en la vida y el arte griego es ordenado, moderado, proporcional; Dionisio simboliza todo lo maníaco, desorganizado, lo instintivo, lo irracional y lo emocional.<sup>53</sup>

Al definirse la música como educación, se presenta a la vez su función y su reglamentación. De esta manera la ética musical está definida por los valores educativos y los principios de cómo hacer música.

Otra idea del pensamiento general en la Grecia antigua es que se ve a la música como ornamentación, una forma instrumental que acompañaba a la poesía hablada; poesía lírica no tenía otro significado que poesía cantada: la tragedia griega incorpora el nombre de *Ode*, es decir, el arte de saber cantar; de hecho muchas de las palabras griegas que designan los diversos tipos de poesía, tales como oda e himno, son términos musicales.<sup>54</sup>

Si la música era pura ornamentación o acompañamiento, ¿cómo podía ser un elemento central de equilibrio como el cosmos o los números?

Para explicar este sentido podemos decir que la música era tomada como algo valioso y desconfiable a la vez: valiosa por su capacidad de despertar, complacer y regular el alma y producir buenas cualidades en los oyentes; mala por su capacidad de sobrestimular, drogar, distraer y llevar a excesos de la conducta<sup>55</sup>. Ambivalencia presente hasta nuestros días.

---

<sup>53</sup> Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Buenos Aires Editorial Gedisa, 1985, p. 46.

<sup>54</sup> Palisca, V. y Grout, Donald Jay. *Historia de la Música*. Madrid, Editorial Alianza, 1997, p. 20.

<sup>55</sup> Rowel, Lewis, *op. cit.*, p. 47.

Si los griegos desconfiaban en la música de su tiempo, ¿resulta normal que ahora desechemos esas preocupaciones por nuestra cultura? ¿O es que realmente había una idea infundada en la percepción griega sobre música como elemento nocivo para el desarrollo del ser humano?

“Quienes velan por el Estado deben evitar ante todo que en música se produzca ninguna innovación que resulte contraria a nuestras líneas directivas, y deben cuidar así mismo de que éstas se cumplan siempre. Por tanto conviene desconfiar de cualquier introducción de cualquier innovación con respecto a nuestras leyes musicales usuales, ya que no es posible alterar ninguna de esas leyes sin que al propio tiempo se resientan de ello las más importantes disposiciones civiles... En este punto debe conservarse nuestra vigilancia, ya que gracias a la música con su aspecto de juego inofensivo, se introduce calladamente y como a hurtadillas, el espíritu revolucionario. Éste se apodera fácilmente de las costumbres y los hábitos, y, ya consolidado, se transmite a los negocios entre ciudadanos. De esto se contagia posteriormente a las propias leyes, y con gran insolencia y descaro influye en la constitución política, hasta que llega a subvertir todo, tanto la vida privada como la pública.”<sup>56</sup>

Es así como podemos asentar que la música era tomada como una forma de control para la sociedad. Que debía regir la moral con base en el equilibrio y la armonía.

En Platón encontramos un ejemplo de su visión del papel de la música con respecto a su función social. Varias de las citas y referencias que encontramos en sus diálogos más importantes (La República, Las Leyes, Fedón, Fedro) nos hablan de una visión restrictiva de la música a una forma incapaz de acercarnos a conocer la belleza al formarse como una técnica diferenciada totalmente de una ciencia.<sup>57</sup>

El placer producido por la música se da tanto en la buena como en la mala, lo importante, nos dice Platón, es rescatar la virtud del placer producido por la música buena cuando se trata de la educación que se adecue a las leyes del Estado.<sup>58</sup>

Esta concepción platónica de la música deja ver la fuerte relación que la música tenía con la moral. O mejor dicho por la moral que el mismo Platón creía que debía tener la sociedad regulada por un Estado. ¿Es la música una cuestión de Estado? ¿En quién recae la producción, difusión, consumo y apreciación de este arte? ¿Cómo es el comportamiento de los medios con respecto a esta última cuestión?

---

<sup>56</sup> Adorno, Theodor. *Impromtus, serie de escritos musicales*. Barcelona, editorial Laia, 1985, p. 6. Referencia a Platón, tomado de la nota preliminar escrita por Andrés Sánchez Pascual.

<sup>57</sup> Fubini, Enrico, *op. cit.*, pp. 66 - 67.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 68.



Además de la condena al placer que producen ciertas músicas y su inclinación por las que aprueba el estado, Platón entendía que la música era ciencia y como tal, objeto de razón. En diferentes textos, Platón atribuye una analogía entre hacer filosofía y composición de música. “*Oh Sócrates, trabaja en componer música, Yo hasta ahora, entendí que me animaba a exhortaba a hacer lo que venía haciendo [...] el ensueño me ordenaba ocuparme de lo que me ocupaba, es decir, de hacer música, porque yo tenía la idea de que la filosofía, que era de lo que yo me ocupaba era los música más excelsa.*”<sup>59</sup>

Fubini indica que, lejos de haber una contradicción en la idea de entender la música, Platón nos señala dos etapas de un mismo fenómeno: hay, por consiguiente, una música que se oye y otra que no se oye; únicamente la segunda es digna de la atención del filósofo. Más aún: la meditación sobre esta música abstraída de la sonoridad, es un filosofar y, tal vez, el más alto grado del filosofar”<sup>60</sup>.

El sentido de estas etapas se encuentra en el desarrollo histórico mismo de lo que la música va representando desde cómo el hombre la trabaja (composición), hasta lo que ella misma comunica como ciencia (matemática y filosóficamente). Entre el músico y el filósofo hay una relación tensa que va desde la oposición más rigurosa hasta la identificación más absoluta, a través de un proceso lento y arduo que comprende todo el ámbito educativo humano. Debido a esto, si al músico se le puede tratar como oportunista y corruptor dentro del Estado ideal, a su vez, es también la educación musical la que se hace necesaria en la formación educativa del individuo bajo el ritmo y la armonía.

En estos cuestionamientos que Platón realiza, se presenta un elemento que será fundamental para las argumentaciones posteriores sobre lo que nos comunica la música a través del goce: El placer intelectual que la música produce y el que se da sensorialmente. Y es precisamente a Platón a quien puede atribuírsele la fractura entre la concepción de la música como ciencia y filosofía, y la música realmente oída y ejecutada. Esta última estaba más inclinada hacia la concepción de la música como un ente placentero; la música era un divertimento<sup>61</sup>

De esta manera se expresaban pensadores como Demócrito y Filodemo quienes, como en los poemas homéricos, veían en la música una concepción hedonista del arte, que a su vez significaba la ausencia de cualquier huella moralista en la producción de ésta.

---

<sup>59</sup>Ídem.

<sup>60</sup>Ibidem, p. 70.

<sup>61</sup>Ibidem, p. 75.

En la época de la Grecia antigua, la música cumplía una función basada en su relevancia ética: la pregunta sobre si, y dentro de qué límites, puede decirse de la música que es un elemento educativo desde el punto de vista social, se presenta como una cuestión de estado para la sociedad.<sup>62</sup>

Otro ejemplo de la profundidad de la filosofía musical de los griegos lo podemos encontrar en el mito de Orfeo: “...La música, dentro del mito órfico es, más bien, una potencia mágica que subvierte las leyes naturales y que puede reconciliar en una unidad los principios opuestos sobre los que, al parecer, se rige la naturaleza: vida y muerte, mal y bien, belleza y fealdad; estas antinomias llegan a anularse unas con otras, a disolverse en el canto ejecutado por Orfeo gracias al poder mágico-religioso reconocido a la música [...] la música se consideró también fuerza oscura, conectada con las potencias del bien y del mal, capaz de curar enfermedades y de elevar al hombre hasta la divinidad, así como capaz de precipitarlo hacia las fuerzas del mal. Por esto la música asume asimismo la dimensión propia del rito religioso, lo que arrastra, como consecuencia una conclusión de signo ético”<sup>63</sup>

Este tipo de antinomias son una constante paradoja de mayor presencia en la filosofía que en cuestiones estéticas, puesto que se acercan a preguntas fundamentales como la existencia del ser, la muerte, Dios, etcétera; y si bien cada sistema filosófico tiene una respuesta axiomática al planteamiento de tales fenómenos (incluso en el aspecto teológico) las respuestas son meras teorías, tesis que terminan siendo indemostrables al querer abarcar todas las cuestiones y niveles de las ciencias y la naturaleza.\*

Sin embargo, Fubini nos ayuda a interpretar otros elementos más clarificantes a la hora de entender el mito de Orfeo “...capaz de modificar el curso de los acontecimientos [...]; su canto procura placer, efectivamente, más se trata de un placer de naturaleza tan peculiar que puede transmutarse en encantamiento y forzar a todos los seres a que lo sigan, como si hubiesen sido invadidos por un poder superior.”<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup>*Ibidem*, p. 48.

<sup>63</sup>*Ibidem*, pp. 49 - 50.

\* Me refiero al sentido epistemológico y a la visión ontológica de las tesis que, desde los Griegos, pasando por Kant, Nietzsche, Hegel, Heidegger, etcétera y hasta el mismo Adorno, se encuentran (conforme pasa el tiempo) cuestionadas en sus postulados más profundos al no poder mostrarse omniabarcantes en la comprensión del hombre y su realidad: las teorías sobre el diagnóstico, predicción y solución a los problemas sociales, políticos, filosóficos, etcétera, resultan, en varios aspectos infundados o fuertemente cuestionados.

<sup>64</sup>Fubini, Enrico, *op. cit.*, p. 50.

Esta ambivalencia de la música entre el bien y el mal se asienta en la relación entre Orfeo y Dionisio, dios de la embriaguez y del frenesí. La alusión a las similitudes y diferencias entre estos dos personajes por parte de Platón resulta reveladora para entender “el mal” que la música podía causar sobre el hombre.<sup>65</sup>

Orfeo era presentado siempre con una actitud serena y controlada; En el canto de Orfeo (y en la música en general), los griegos atribuyen una relación directa muy especial entre la poesía y la música, que puede ser también entendida como razón y fantasía. A diferencia de Dionisio que siempre es representado bailando, como haciendo alusión a las fuerzas primigenias, sus ritos son únicamente acompañados de música, sin poesía. De aquí que el embeleso órfico sea distinto al furor Báquico.

Este punto de vista parece dejar muy en claro la ambivalencia, aquella paradoja entre el bien y el mal, o para ser más exactos la lucha entre lo carnal y lo espiritual por llamarlo de algún modo. Las palabras de Fubini, la referencia entre Apolo y Dionisio, y de este último con Orfeo, dejan claro la constante lucha entre el plano terrenal, pasional, contra el plano espiritual y racional. ¿Podría ser esquematizada como una confrontación entre el placer sensual y el goce intelectual?

¿Qué comunica dicha música, o de qué manera influye en la elección del hombre ante estos tipos de sentimientos? ¿Se puede hablar de un goce intelectual?

Es tal vez aquí donde el concepto referido por los pitagóricos sobre la unión de contrarios explicado anteriormente toma su verdadera interpretación: la lucha encarnada en el estadio del hombre ante sus debilidades y sus virtudes; las acciones que pueden llevarlo de la virtud al vicio están constantemente en juego y se presentan a cada decisión que el hombre toma.

Puede notarse que las repercusiones en las conductas y sus consecuencias para con la sociedad en general tenían una vigilancia idéntica a las leyes o el estado de derecho. La parte subjetiva, emocional, estaba regulada por el mismo estado: la libertad de elegir el tipo de música era cuidadosamente reglamentada para las masas.

La justificación de las ideas pueden parecer menos laicas y más fundamentalistas: el bienestar moral de una sociedad que iba en busca del progreso.

---

<sup>65</sup> *Ídem.*

Aquí se abre nuevamente un debate sobre la moralidad, o mejor dicho, sobre el tipo de moral que se practicaba en la antigua Grecia y su obligada comparación con nuestro tiempo. No entraremos de tal discusión<sup>66</sup> por ser ahora sólo un bosquejo de lo que se formulaba en la estética sobre música pero dejaremos en claro ciertas cuestiones fundamentales.

El alto contenido de violencia y degradación educativa que repercute en la escasa valoración de las cuestiones culturales y sobre todo artísticas en su justa dimensión, recae en el uso de la libertad en función de los contenidos que la cultura y los medios (como parte de una política cultural) transmiten al público.

Sociedades como los musulmanes, culturas orientales, o inclusive latinoamericanas son condenadas (justificadamente) por sus procedimientos arcaicos fuera de todo marco legal y de derechos humanos tanto en cuestiones civiles como culturales. Son bien conocidas las represiones y la falta de garantías y derechos que se da en estos países.

Pero los griegos no eran, ni por poco, una sociedad salvaje estancada en un primitivismo cíclico, casi animal; por el contrario es la cuna de la civilización europea, lugar donde florecían las artes y la cultura, de un gran nivel educativo y cultural que me hace replantear, ante la experiencia de la actual música contemporánea, si la censura o difusión de ciertas músicas eran la reacción de una dictadura autoritaria o una medida de estado planeada para un porvenir cultural de su pueblo.

No pretendo justificar la represión que otras culturas implementan en sus formas de gobierno, sino replantear un nuevo análisis sobre las posibilidades en los beneficios para cuidar la relación de sociedad y el tipo de cultura que se consume. Tal y como los griegos mantenían dicho cuidado en busca de una trascendencia del hombre y un constante desarrollo de su ciencias y artes.\*

La libre elección del individuo sobre su cultura y su ideología que se da en el marco de la liberación cultural de mediados del s. XX (sexual, femenina, artística, etc.) en comunión con el fin del fascismo, los regímenes autoritarios y el florecimiento de los derechos humanos (sean estos la libre expresión, libertad de prensa, de culto, etc.,) ha representado la obtención de garantías y derechos que lo reconocen como libre dentro de su esfera cultural, capaz de decidir sobre su adoctrinamiento en la

---

\* Este enfoque nos lleva revisar cómo está regulada la cultura, bajo qué patrones podemos permitir o negar cierto tipo de músicas. El planteamiento y las posibles respuestas del problema serán expuestas en los capítulos consecuentes.

<sup>66</sup> La discusión se profundizará dentro del debate sobre la comunicación musical y el pensamiento de Adorno del Capítulo tres donde dichas ideas ya estarán más sintetizadas.

superestructura donde, y sin contar con un solo argumento que justifique una elección, el individuo toma el rumbo de lo que consume en la cultura sin reflexionar sobre sus causas a largo plazo, siempre y cuando “no se afecte el derecho de terceras personas” (cualidad que en muy poco se lleva a la práctica hoy en día).

¿Qué tipo de música es la que puede elevar el espíritu y cuál nos deja caer en el vicio si es que existió o sigue existiendo?

Existen contados documentos sobre la música que se hacía en la antigua Grecia, y que muy poco aportan a la explicación de lo que se interpretaba en dicha comunicación. Un ejemplo muy famoso es la composición escrita por Seikilos de Tralles como elegía a Fainos.<sup>67</sup> Por lo cual no podemos dar un panorama concreto sobre la música considerada como virtuosa o viciosa.



No existen pruebas fehacientes a excepción de algunos modos\* que se utilizaban para remarcar determinados valores en las diferentes polis. Las sonoridades de estos modos no han podido ser corroboradas con determinadas emociones como los griegos pretendían manejarlas; lejos de eso el lenguaje musical se ha transformado de manera tan divergente que dichos modos que según los griegos no transmitían o comunicaban un determinado sentimiento, hoy nos suenan de en diferentes contextos donde “comunican” ideas o emociones muchas veces contradictorias y claramente subjetivas.

---

<sup>67</sup>Comellas, José Luis. *Nueva historia de la música*. Barcelona, Ediciones Internacionales, 1995, p. 45. En esta pieza, dice el autor, *nos encontramos a nosotros mismos*, haciendo referencia la sensación de tonalidad menor, de melodía que resuelve.

\*Los Modos griegos son las primeras escalas que surgieron de la experimentación con las cuerdas para producir sonidos: se tensaban un grupo de cuerdas para determinar cierta altura y lograr determinados sonidos. Y a partir estos se continuaba con una sucesión de notas hasta encontrar nuevamente la primera. Estos modos griegos son una muestra del avance que se tenía en cuanto a la formación de un lenguaje musical bien definido que se implementaría hasta la música medieval tardía, ya bien entrado el renacimiento y el surgimiento de la polifonía.

La lucha por mantener determinados sonidos en el desarrollo de un Estado, parece ser el punto central de esta discusión. Si bien es correcto que la música de los griegos era mucho menos elaborada, existía ya desde ese entonces el conocimiento de virtudes y vicios, de guerras y violencia que servían de punto de partida para entender cómo se debía evitar tales actos de barbarie, es decir, las formas eran distintas, pero el concepto de crimen y violencia tanto en la guerra como en la sociedad, estaban presentes a la hora de determinar los instrumentos que formasen su educación y florecimiento cultural.

Es bien sabida la antítesis al pensamiento platónico que las ideas de Aristóteles representan en sus primeros planteamientos: “La música tiene como fin el placer y representa como tal, un ocio, cualquier cosa que se oponga al trabajo y a la actividad.”<sup>68</sup> No obstante, Aristóteles lleva su análisis a otro nivel que resulta más interesante por su vertiente; “es cosa bien difícil, cuando no imposible, convertirse en buenos jueces respecto de actividades que no se saben realizar [...] los jóvenes deben practicar el arte con el único objeto de adquirir las capacidades de juicio sobre aquella (la música) [...] sólo si la educación musical respeta estos límites desaparecerá la acusación que algunos dirigen a la música, en el sentido de que transforma a sus cultivadores en vulgares peones de albañil”<sup>69</sup>

La filosofía racionalista durante el Renacimiento y desarrollo de la polifonía y el arte clásico son el paradigma que sostiene a la razón por encima de la experiencia en el momento de la apreciación artística.

Los griegos son el parteaguas de toda la teoría musical de occidente, sus aportaciones y desarrollo en el ámbito de la música son los principios que actualmente utilizamos. En cuanto a la relación que existía entre la sociedad y la música había un velo místico que determinaba las causas y efectos que determinaban esa comunicación a nivel psicológico del individuo: la catarsis y la relación mágica con el origen del universo y las matemáticas asocian por un lado la búsqueda científica del entendimiento del fenómeno musical, y por otro el nivel donde se encontraba la metafísica nos da un ejemplo de cierta visión restrictiva de la música, donde el estado debía ser regulador de tal música. Esta es la primera señal de una necesidad de control en la música que es fruto de la experiencia musical que la sociedad percibe, procesa y ejecuta sus resultados: La comunicación musical está implícita de una

---

<sup>68</sup>*La Política*, Aristóteles, Citado por Enrico Fubini en *La Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid Editorial Alianza Musical, 1988, p. 77.

<sup>69</sup>*Ibidem*, p. 78.

ambivalencia entre fuerzas oscuras y su lucha contra las virtudes del hombre. La música comunica entonces vicios y virtudes además de ser una herramienta para entender cuestiones científicas y filosóficas.

Ya hay aquí un primer intento de política cultural como signo de una determinación de la relación entre el arte y la sociedad que acompañará el desarrollo musical hasta nuestros días.

### 1.3.2 La Edad Media y la formación del pensamiento musical

En la transición y posterior estadio hacia el medioevo se presentan algunos factores muy importantes en el desarrollo del pensamiento musical como la introducción total de la iglesia en la regulación de toda la vida pública y privada, vigilando la producción de la música que se daba en la iglesia. Recordemos que a pesar de prevalecer el oscurantismo durante muchos siglos, la generación de ideas, análisis y métodos de interpretación siguieron una evolución provechosa para el conocimiento, aunque siempre dentro de la iglesia.

El trasfondo de la idea general que se presenta en la edad media es el hilo conductor del pensamiento pitagórico<sup>70</sup>, centrado en la identidad entre la música y el universo, donde se logra establecer una nueva argumentación resultado de varias vertientes: la música pagana grecorromana, el canto de la sinagoga hebrea y la teoría musical griega<sup>71</sup>.

Es en esta etapa el canto sacro asume la función de “instrumento auxiliar de la oración [...] siendo como consecuencia de esto, que las verdades de fe se reciban mejor”<sup>72</sup> Aquí se agudizan dos puntos centrales de todo el pensamiento del medioevo musical: “el temor a una caída hedonista-paganizante del música y la esperanza en un nuevo uso de la música como instrumento de elevación y edificación religiosa.”<sup>73</sup>

La música se encontraba controlada por una iglesia que creía que ésta no debía escucharse únicamente con fines de goce estético, sino que todos los placeres debían juzgarse bajo el principio

---

<sup>70</sup> Fubini, Enrico *La Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza Musical, 1988, p.92.

<sup>71</sup> Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Bologna Italia, Editorial La balsa de la medusa, 1995, p. 77.

<sup>72</sup> Fubini, Enrico *La Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza Musical, 1988, p. 90 - 92.

<sup>73</sup> Fubini, Enrico. *Estética de la música* Bologna, Editorial La balsa de la medusa. Italia, 1995, p. 78.

platónico de que las cosas bellas existen para recordarnos las bellezas aparentes del mundo que sólo inspiran un goce centrado en sí mismo o en el deseo de su posesión<sup>74</sup>: la música como ente al servicio de la moral cristiana al considerarse egoísta el deseo de placer por medios ajenos a dios.

Un ejemplo del nivel de disciplina que se tenía sobre la música, en especial del canto litúrgico, se puede establecer en comentarios de los distintos filósofos y teóricos de la antigüedad: "...la dulzura de la música está vinculada a una actitud del espíritu gracias a la cual es posible distinguir entre un modo de cantar meramente con la voz, tal y como es costumbre de los trágicos, que ensucian la garganta con una dulce droga y un modo de cantar con el corazón, dando gracias al señor."<sup>75</sup>

Un comentario que desnuda el trasfondo de este pragmatismo musical religioso lo describe inmejorablemente Henry Raynor en sus estudios sobre la historia social de la música:

La iglesia cristiana la utilizó (a la música), como lo había hecho el culto pagano, para obtener la atmósfera ultraterrena que podía crear y para alejar al culto del terreno de la experiencia personal subjetiva y de la emoción. El canto de la iglesia católica debía ser la voz de la iglesia no la del individuo que asistiera al culto; la monotonía de las plegarias, las lecciones, las epístolas con sus fórmulas de entonación para marcar signos de puntuación, igual que el canto de los salmos o el austero marco en que la congregación compartía la misa, tenía como propósito dar objetividad a unas palabras que podían derivar con demasiada facilidad hacia sentimientos subjetivos personales. La simple lectura de un texto permite la intrusión de una interpretación mucho más individual, peligrosa y quizá hasta herética que cantar ese texto o cantarlo con monotonía. La música debía ser la voz de una iglesia universal; la devoción individual podía encontrar su devoción desde luego en el culto, así como en himnos, poemas y canciones religiosas fuera de la liturgia, pero dentro de esa liturgia continuaba subordinada a la obra de la iglesia misma.<sup>76</sup>

Esto se puede interpretar como una invitación a la no reflexión durante los procesos litúrgicos, el inicio de una manipulación que entendía el peligro que resultaría de una interpretación subjetiva de los textos desechando así la emancipación por la subordinación.

Sin temor a equivocarme, las diferentes posturas de los filósofos medievales, como la de Clemente de Alejandría, San Basilio, o el mismo San Jerónimo, despiertan las suspicacias al no poder solventar una argumentación ya no digamos científica o social, sino teológica o metafísica (que eran las únicas en ese momento) de los fenómenos estéticos en sus diferentes esferas para encaminar sus afirmación a momentos de la realidad del mundo antiguo.

---

<sup>74</sup> Jay Grouy y Palisca V. *Historia de la música occidental I*. Madrid, Editorial Alianza, 1997, pp. 45 - 46.

<sup>75</sup> Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Bologna Italia, Editorial La balsa de la medusa, 1995, pp. 79 - 80.

<sup>76</sup> Raynor, Henry, *Una historia social de la música*. España, Siglo XXI editores, 1986, p. 22.



Hay dos teólogos en quienes es necesario detenerme a analizar sus paradigmas metafísicos por su valiosa aportación filosófica y su argumentación teológica sobre la música.

Dentro de este contexto, San Agustín deja plasmada dos cuestiones fundamentales que el pensamiento medieval heredaría a las posteriores etapas de la estética musical: “la música como ciencia teórica, entendida a veces, incluso, como instrumento privilegiado de ascesis mística o música como atracción de los sentidos, como sonido físico y corpóreo y, por tanto, como posible instrumento de perdición.”<sup>77</sup>

Quando evoco las lágrimas que he vertido sobre Tu iglesia, en el principio de mi fe recobrada y cómo aún ahora me siento conmovido, no por el canto, sino por lo que se canta, cuando se canta con una voz clara y hábilmente modulada, entonces reconozco la gran utilidad de esta costumbre. De esta suerte, vacilo entre el peligroso placer y la pureza a que aspiro y antes bien me inclino (aunque no pronuncio una opinión irrevocable acerca de este asunto) a aprobar el uso del canto en la iglesia, pues de ese modo, en virtud de las delicias del oído, las mentes más débiles pueden sentirse estimuladas hacia un marco de devoción. Sin embargo, cuando ocurre que me siento más conmovido por el canto que por lo que se canta, me confieso a mí mismo que he pecado de una manera criminal y entonces quisiera no haber oído ese canto. ¡Ved ahora en que situación me hallo! Llorad conmigo y llora por mí, vosotros que reguláis vuestros sentimientos internos de modo que sus resultados sean buenos. En cuanto vosotros, que no obráis así, estas cosas no os conciernen. Pero Tu, oh Señor, Dios mío, presta oídos, mira y ve y ten piedad de mí y sálvame; Tú, en cuya contemplación me he convertido en un enigma para mí mismo; y ésta es mi dolencia.<sup>78</sup>

Esta antinomia llevará un largo recorrido que tomará forma hasta su encuentro con el romanticismo donde, desde mi perspectiva, se gestará el principio de la apreciación musical que se establece en la sociedad contemporánea, sobre la generalidad de la discusión en el pensamiento musical, el gusto y la escucha de la población, e incluso, sobre las instituciones donde se celebran la teorización y discusión sobre el arte musical, en el seno mismo de resguardo y creación de la música culta, sobre en mal entendido que existe sobre el término *expresión* que se tenía en el romanticismo.

Esta afirmación encuentra su argumentación como tema fundamental en la apreciación cultural de la música que hasta nuestros días (la sociedad capitalista y de posguerra) mantiene vigencia (bien distanciada ya de la concepción teológico – cosmológica) en por lo menos un sentido y que encuentra su última expresión en nuestra sociedad contemporánea: el alejamiento de toda reflexión musical en cuanto a su difusión, producción y recepción en la esfera cultural, es decir, tal separación, entre la música pensada, razonada y el puro goce sensorial, (que luego retomará fuerzas en el romanticismo –

---

<sup>77</sup>Fubini, Enrico, *op. cit.*, p. 81.

<sup>78</sup>Jay Grouy y Palisca V. *Historia de la música occidental I*. Madrid, Editorial Alianza, 1997, p. 47.

por el término *expresión*- donde plasmará sus más duros pilares, donde podemos encontrar aún esa congruencia del análisis de lo escuchado en lo que será la música como lenguaje autónomo de los sentimientos<sup>79</sup>: el arte por el arte, llega a un paroxismo en la sociedad contemporánea donde cualquier cosa, cualquier forma de sonido, podrá ser música) determina la inhabilitación del pensamiento analítico, del placer que produce escuchar con la mente o “pensar con el oído”<sup>80</sup> por parte de los amplios sectores no sólo de la sociedad sino hasta las instituciones encargadas de regir la vida artística y cultural de una nación, donde si bien se siguen los cánones regidos por un estado (la música institucionalizada que se da en conservatorios y sus similares), la realidad cultural de la sociedad es mediada por la industria que se ancla en los gustos de las mayorías.

Otro aspecto a señalar, que se desprende del anterior y que se desarrolla a lo largo de la evolución de las futuras formas musicales, recae en una especie de pragmatismo fundado en la “escisión entre un pensamiento teórico y completamente alejado de la realidad concreta y una reflexión práctica”<sup>81</sup>, es decir, la especulación musical se ve estancada (como las tesis, siempre, controversiales que explican que la teoría no se ajusta, o solo en una medida regular a la práctica) por un causa muy particular de ese periodo expresada por Fubini: “Es cierto que sigue la ya secular tradición según la cual quien escucha música debe ser considerada en un nivel muy inferior a quien especula sobre la misma”<sup>82</sup>. En este sentido habría que cuestionar si los que ejecutaban música también se dedicaban a la especulación y si los que especulaban sobre ésta ejecutaban o entendía la música en el nivel de un músico (al nivel de la época) para poder afirmar si en verdad había ese distanciamiento entre teoría y práctica por una falta de interrelación entre ambas partes.

Muestra de esta actitud separatista entre la música pensada o razonada y el *tañedor* de instrumentos son las palabras que Guido de Arezzo explica en sus tratados musicales:

---

<sup>79</sup> <http://www.slideshare.net/Keliteratura/teora-del-arte-por-el-arte> (julio de 2006).

<sup>80</sup> Bruera, Matías. *El oído como Adorno*. Artículo encontrado en: [http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc18s\\_bruera.html](http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc18s_bruera.html) recopilado en la serie *Pensamiento de los confines*, no. 18, julio 2006, pp. 53 - 59.

<sup>81</sup> Fubini, Enrico, *op. cit.*, p. 84.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 85.

“...es inmensa la distancia entre el cantor y el músico: los primeros cantan los segundos conocen aquello que constituye la música. Aquel que hace lo que no sabe puede ser definido como una bestia [...] en nuestros tiempos, es entre los cantores donde se encuentran los hombres más estúpidos”<sup>83</sup>

El otro filósofo medieval es Severino Boecio, cuya obra más rígida en la tipología de la música pensada y la música ejecutada representa, junto con la de San Agustín, el eje central del pensamiento musical del Medievo y pre-renacentista.

El título de su tratado lleva por nombre *De institutione música*, y es famoso por la clasificación que realiza de la música: *Música mundana, humana e instrumental*.

La música *mundana* es la que pertenece al concepto mismo de armonía, (de la armonía de las esferas planetas). Es un concepto abstracto sobre la música y por ende no puede ser escuchada<sup>84</sup>, es producto de belleza que el raciocinio y el sentido de equilibrio encuentra en la concepción de la música.

La música *humana* refleja la música mundana pero en la constitución armoniosa del alma con el cuerpo humano.<sup>85</sup>

Por último la música *instrumentalis* representa la música tal y como la entendemos y es considerada como la última en la jerarquía.<sup>86</sup>

Esta es una jerarquización subjetiva de la función de la música que aparece en sentido vertical si bien, con una categorización de importancia: la superioridad de una sobre las otras dos, más bien, da la impresión de una dependencia importante de las demás sobre la primera, además de que las últimas, son el reflejo de la primera.

La imagen que Boecio y sus mentores formaron del cosmos a través de la explicación de la música *mundana* y música *humana*, aparece expresada en la Edad Media tardía, principalmente en la estructura del paraíso en último canto de la *Divina Comedia*, de Dante. El sentido de la obra de Boecio era la reivindicación de pensamiento platónico, viendo a la música como objeto de conocimiento antes que acto creativo o expresión de sentimiento: La música *es la habilidad de examinar cuidadosamente sonidos agudos y graves por medio de la razón y los sentidos*, por

---

<sup>83</sup> *Ídem.*

<sup>84</sup> *Ibidem*, p.82.

<sup>85</sup> *Ídem.*

<sup>86</sup> *Ídem.*

consiguiente, el verdadero músico no es el cantor ni quien compone canciones por instinto, sin conocer el significado de lo que hace, sino el filósofo, el crítico, el que *posee la facultad de juzgar, según la especulación o la razón apropiada y adecuada a la música en lo relativo a modos y ritmos, las clases de melodías y mezclas de todas las cosas pertenecientes a la materia.*<sup>87</sup>

Tales cuestiones culmina en varios factores importantísimos: la toma de conciencia sobre la enseñanza musical, las formas musicales, la nueva práctica polifónica y las primeras polémicas sobre la realidad musical de la época, donde, cerca del año mil, la música misma tiende a organizarse de una manera cada vez más autónoma y con un mayor grado de complejidad.

En este terreno se manifiestan las causas de lo que sería la decadencia de la concepción teológica – cosmológica de la música. Esto trae como consecuencia la apertura del estudio de la música más autónomo, más cercano a cuestiones de su construcción y su ejecución.

Este es un periodo de varios siglos donde aparece una nueva visión del concepto de belleza, donde se aleja de las categorías metafísicas – matemáticas y comienza a verse de una manera psicológica y terrena.<sup>88</sup>

Un pensamiento claro que muestra el ejemplo de los cambios gestados en el proceso de esta época, y que demuestra cómo se cuestionan, incluso, si la misma música existe desde antes de que existieran la teoría musical, lo explica Simon Tunstede de la siguiente manera.

Los hombres se sirven naturalmente de los cantos (...), y, aun completamente inexpertos en las artes, unían sus voces con admirable suavidad (...). La música forma parte de la naturaleza del hombre, de hondo en toda época a estado tan difundida que niños, jóvenes, viejos y mujeres gozan juntos de las dulces melodías con natural placer (...). Parece claro por tanto, que la música esta tan estrechamente ligada a la naturaleza del hombre que, aunque lo quisiéramos, no podríamos existir sin ella.<sup>89</sup>

El periodo musical del medioevo se caracteriza por dos cuestiones fundamentales: el predominio de la iglesia en el ámbito musical y la renovación del pensamiento platónico con las nuevas formas de evolución de la música.

Aquí la música es EL MEDIO, a través de la cual se intenta obtener aquella comunión con Dios, como desde los platónicos siempre es un utensilio para un fin, que, si bien los griegos optaban por

---

<sup>87</sup> Jay Grouy y Palisca V. *Historia de la música occidental I*. Madrid, Editorial Alianza, 1997, p. 50.

<sup>88</sup>Fubini, Enrico, *op. cit.*, p. 87.

<sup>89</sup>*Ibidem*, p. 88.

buscar las mayores virtudes a través de la música, (y eso me parece una medida cultural que, como lo explico en el inciso anterior, es adecuada como política cultural siempre y cuando no geste una moral conservadora, que es entendible en los griegos y la edad feudal, no en nuestra sociedad occidental). La ausencia, tanto de derechos, garantías individuales, libertad de expresión y libre asociación, así como de una autonomía del artista y cultural -que se gestarán después-, impedían una regulación de la producción y difusión adecuadas al hombre al encontrar un control exagerado de la música por parte del estado-iglesia (cosa que en nuestra sociedad contemporánea pasa lo contrario; tal libertad ha arrojado índices de violencia y estancamiento cultural altísimos, al usar la música como ente sensorial de entretenimiento, como aquella “dulce droga” a la que los antiguos tanto temían).

La Iglesia, a pesar de su recalcitrante conservadurismo e intento de manipulación sobre un mundo todavía en barbarie, resultó ser la más provechosa institución de propaganda de la música que, por el mismo instinto de desarrollo que la incipiente composición musical tenía, aunado a la mente creativa del hombre, colocó a la mesa el banquete de la teorización y la composición, si bien, sólo de pocos afortunados hombre seculares y del clero, pero que engendrarían, a la luz de la razón ilustrada, la propagación de la música en todo el pueblo.

### **1.3.3 El renacimiento: La racionalidad de la música como principio autónomo y antropomórfico en la concepción artística del mundo**

El cambio que se gesta en los inicios de pensamiento renacentista tiene su origen en un estudio más empirista de la música, aristotélico y ligado en parte al reconocimiento del placer como el objetivo y fin en absoluto secundario de la música: Se percibe, desde la interpretación de Fubini, un estudio de la música más sicológica y de un racionalismo-naturalista como visión cosmogónica.<sup>90</sup> Esto a partir de una búsqueda del placer y el estudio cada vez más profundo de la música en su estructura, tanto a los que se divierten con los sonidos, como a los músico profesionales.

---

<sup>90</sup>*Ibidem*, pp. 92 - 93.

La teoría musical que se forma en los siglos pre-renacentistas permite que a partir del siglo XIV se hagan las primeras consideraciones sobre la belleza de la música como hecho autónomo que encuentra su justificación en la belleza de sí misma (de los sonidos).<sup>91</sup>

Las teorías renacentistas, como la de Zarlino, representan una argumentación “científica” de la racionalidad de la música basada en una tesis:

La música empieza a ser analizada y entendida como una justificación racional del uso de los intervalos musicales y empieza a alejarse de las construcciones musicales metafísicas, carentes de vínculos con la experiencia y basados por principios ajenos a la música misma; la música (los intervalos musicales) tienen una relación racional, basada en el orden y la naturaleza de todas las cosas, del orden del mundo. Esto, basado en la teoría de los armónicos\* que toma Zarlino como antorcha de su teoría: “El acorde mayor es bello y consonante justamente porque es natural, porque existe en la naturaleza, y es natural porque es perfectamente natural.”<sup>92</sup>

Sin duda esto representa, por un lado, el campo fértil para futuras formaciones del pensamiento estético al tomarse como objeto de estudio el sonido mismo. Por otro lado, se vislumbran las falacias metafísicas basadas en un pensamiento empirista al relacionar la naturalidad de los sonidos con la perfección y equilibrio de la belleza sin argumento científico alguno.

Una mención especial merece el pensamiento que el filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz hace sobre lo que la música es para el hombre, donde Leibniz, sin dejar de estar convencido de la irrefutable estructura matemática de la música, ésta se manifiesta ya en su percepción sensible y sin contraponer de ninguna manera la razón a la sensibilidad. Leibniz habla del placer que produce la música como elemento básico de ella: “... Leibniz pretendió expresar la idea de que la armonía matemática del universo se revela por ello de modo sensible e inmediato a la percepción aún antes que a la razón.”<sup>93</sup>

Es Leibniz quien presenta uno de los argumentos más elocuentes sobre la filosofía de la música al encontrar la reconciliación entre el oído y la razón, entre sensibilidad e intelecto, entre arte y ciencia y cuyo estudio alcanzará nuevamente una coincidencia con la obra de Johann Sebastian Bach en el

---

<sup>91</sup>*Ibidem*, p. 87.

\*Es bien sabido que un cuerpo vibrante produce, además de un sonido fundamental, una serie infinita de otros sonidos con intensidad decreciente; y entre estos armónicos se encuentran los del acorde perfecto mayor, elementos que hacen de la teoría de Zarlino su argumentación.

<sup>92</sup>Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Bologna Italia, Editorial La balsa de la medusa, 1995, pp. 94 - 95.

<sup>93</sup>*Ibidem*, p. 103.

florecimiento de la música instrumental pura como acto de fe en la autonomía del lenguaje musical<sup>94</sup>, logrando perdurar hasta nuestros días.

Otro de los temas dentro de la estética musical, que surge del desarrollo mismo entre la unión de la palabra y la música, (íntimamente relacionadas en la liturgia), es precisamente el paradigma de revalorar los textos religiosos a través de una música únicamente usada como instrumento para mover los afectos: de esta manera el lenguaje verbal se convierte en el modelo al que el lenguaje musical debe adaptarse y someterse.<sup>95</sup>

Es por tal motivo que una parte del pensamiento musical (el ligado a la iglesia) de principios del renacimiento entra en una nueva problemática: el desarrollo polifónico, que es el desarrollo del material musical a través de la racionalidad de la técnica en arte, avanza apresuradamente dejando atrás el orden establecido por los cánones de una iglesia que no puede detener el camino mismo de la creatividad musical humana. Ante esto, y para lograr aquella mejor revalorización de la religiosidad, se emprende un ataque frontal a la “degeneración moderna”, a “la barbarie de la edad media”, a los “complicados y entresijos” que representa la polifonía\*.

El ataque se justifica con la teoría de los afectos, donde a cada intervalo y cada modo corresponde una emoción o un sentimiento, entonces, la polifonía resulta como algo irracional, ya que como movimiento “contrario de las partes” anula todo efecto posible.<sup>96</sup>

Como se ha podido demostrar hoy en día, dicho planteamiento representa una falacia de acuerdo al desarrollo musical que nos ha dejado hasta nuestros días por dos motivos. Resulta ser que la polifonía representa uno de los avances más importantes de la técnica y la composición de la música, además del alto grado de complejidad y esfuerzo intelectual que necesita para escucharlo, entenderlo y disfrutarlo. Obvio es que no cualquier polifonía. La obra de Johann Sebastian Bach representa la

---

<sup>94</sup>*Ibidem*, p. 104.

<sup>95</sup>*Ibidem*, p. 97.

\*Llámesse polifonía al arte de combinar simultáneamente dos o más melodías independientes diferentes, las que a su vez toman el nombre de partes reales y es el Contrapunto el que se encarga de su estudio. La palabra contrapunto surge en la terminología musical a finales del siglo XIV. Fuente: Torre Bertucci, José. *Tratado de Contrapunto*. Editorial Ricordi. Buenos Aires, 1947. Es importante señalar que el desarrollo polifónico alcanza su máxima expresión en el Renacimiento y bajo la figura de Johann Sebastian Bach, quien es considerado uno de los personajes más trascendentes de la historia de la música y cuya obra representa una de las creaciones artísticas más trascendentales de la historia del arte.

<sup>96</sup>*Ibidem*, p. 99.

cúspide del desarrollo polifónico del Renacimiento, donde toda su música, tanto instrumental como vocal, tiene tal nivel contrapuntístico de composición.

En segundo lugar, la teoría de los afectos en la música ha decaído desde el romanticismo en el sentido de que la idea de que emociones determinadas o muy concretas se provocan por la influencia de ciertos intervalos o ciertas músicas es científicamente indemostrable\*, pero que sin duda es necesario entender dicha teoría para poder acercarnos con mayor exactitud al posterior desarrollo musical.

La teoría de los afectos se enorgullece de tener los instrumentos técnico-lingüísticos apropiados para suscitar los correspondientes sentimientos o emociones en quien escucha, donde “El ánimo humano exhibe un cierto carácter que depende del temperamento innato de cada individuo, y, por ello, el músico se ve empujado a preferir un tipo de composición frente a otro. Nos encontramos por tanto en una variedad de composiciones tan grande como la variedad de temperamentos discernibles en los individuos”<sup>97</sup>

Toda esta reflexión ayuda a encauzar lo que vendría a ser la mundanización y laicización de la música encaminada hacia el entendimiento, la composición, el estudio y goce partiendo de la música misma.

### **1.3.4 La Ilustración: el triunfo de la razón en la autonomía del lenguaje musical**

La teoría de los afectos irá tomando un rumbo muy definido, inclinado hacia la siempre definición de las pasiones a través de los sonidos pero con éstos como objeto, y que irá formándose como un lenguaje de los sentimientos, más centrado en el estudio mismo de la música.

Dentro de las distintas posturas que se dan en el desarrollo de la crítica musical, podemos observar una fuerte tendencia a la retomar la música como lenguaje de las pasiones que significarán el agravamiento en la confrontación de una concepción racionalista y otra sentimental -y a veces

---

\* En una parte posterior de la investigación se explicará de qué manera afecta si no a las emociones directamente sí el comportamiento, la psique del individuo y el colectivo desde un punto de vista sociológico y psicológico, no meramente metafísico o fisiológico. La teoría de los afectos se verá transformada por la ciencia, que hará de ésta un estudio más sistemático basado en principios de la sociología y la psicología donde la investigación empírica aunada a los estudios sociales generarán un panorama más claro sobre el entendimiento y la influencia que se da en la música y la sociedad desde bases y mediciones más científicas, y no sólo bajo criterios de la moral, la bondad el beneficio o la maldad.

<sup>97</sup>Fubini, Enrico, *op. cit.*, p. 105.



irracional- de la música así como el inicio de la música como voz libre de los sentimientos, premisa que será fundamental del periodo romántico.

Tal confrontación se puede definir en la pugna entre la música y la poesía, siendo la primera asociada con las emociones y sentimientos y la otra propia de la razón. Aunado a esto, aunque la música venía de una profunda tradición secular no se consideraba como algo conveniente a la moral o, al menos, carente de un contenido de tal carácter.<sup>98</sup>

Es importante señalar que dicha confrontación se prolongará hasta principios del siglo XIX donde tomará tintes claramente políticos proporcionando elementos que, extraídos desde el empirismo inglés y de algunos otros filósofos, lograrían crear los fundamentos de una estética del gusto y del sentimiento basados en una autonomía del arte y, en particular, de la música.<sup>99</sup>

Jean-Jacques Rousseau dejó huella en este proceso estético de la música al defender seriamente al lenguaje musical como el lenguaje de las emociones; al defender la unión de la poesía y la música ya que veía un “mítico origen común en el canto del hombre primitivo, en el que, perfectamente fundidas, daban lugar a la más auténtica forma de expresión”<sup>100</sup>

“La armonía, con su complicado y contradictorio entrelazado de voces – Rousseau la está confundiendo con la polifonía – es fruto de una bárbara invención de la razón; la melodía en cambio, en su sencillez y unidad, no obedece a otra ley que no sea la de ser la expresión espontánea y directa del sentimiento.”<sup>101</sup>

Creo que en las palabras de Rousseau hay una mezcla de los resquicios de la teoría de los afectos mezclada con el conservadurismo de la iglesia hacia la polifonía. Sin duda la defensa a ultranza de la música como lenguaje de las emociones, pero a costa de un desprecio total de la polifonía que, a mi parecer, en esos momentos, con la obra de J. S. Bach y sus contemporáneos, estaba perfectamente desplegada.

---

<sup>98</sup>*Ibidem*, p. 110.

<sup>99</sup>*Ibidem*, p. 112.

<sup>100</sup>*Ibidem*, p. 116.

<sup>101</sup>*Ibidem*, p. 117.

A este representante del movimiento ilustrado se une otra opinión\* sobre la estética de la música que resulta importante en la formación del devenir de tal lenguaje.

Denis Diderot (1713-1784) personaje deduce su sentencia de la imprecisión semántica que la música instrumental conlleva al tomarla como algo positivo, pues deja un margen mucho mayor a la imaginación y expresa mejor la vida en toda su riqueza, totalidad e indeterminación; a causa de su imprecisión conceptual, puede llegar a sacar a la luz los rincones más secretos, y de otro modo inaccesibles de la realidad.<sup>102</sup>

Con Diderot al encontramos más claramente la referencia plena a una asemantividad de la música se da en automático la autonomía de la música y su relación con esa parte de hombre que evoca a las emociones, pasiones y subjetividades del hombre; más cercana, si bien no a la irracionalidad como tal, sí esa parte oscura e insondable que se genera en el placer sensorial.

Cabría preguntarse si estas emociones, estos lugares ajenos a la razón y la lógica del pensamiento, si esta música autónoma en su lenguaje se encuentra siempre desligadas de la virtud o de valores ennoblecedores tal cual lo evoca la música de Bach.

Por otro lado se desata una controversia en Alemania entre la música contrapuntística de Bach y la implementación de la música “galante”, que era un ideal de música de salón y elegante, donde se va a la música (de igual manera que en lo anteriormente dicho) como lenguaje de los sentimientos.

En resumen, la racionalidad de las palabras en la poesía y abstracción lógica que se intentaba plasmar en las estructuras musicales aunadas al estilo polifónico tardío se oponía radicalmente al placer que producía la homofonía, es decir la preponderancia de la melodía y las armonías ligeras de la música galante.

El desarrollo de estas teorías orillan a un enfrentamiento más crítico del lenguaje verbal y del musical, logrando un campo fértil donde autores como Charles Avison, Johann Mattheson, y el mismo desarrollo musical que artistas como Bach, Hayden y Mozart, dejarían una autonomía del lenguaje musical desarrollado en el progreso del material musical mismo, es decir, estos compositores que desde las mismas bases cristianas logran la resolución de las formas clásicas más

---

\* Hago referencia a la palabra *opinión* porque no elaboran una teoría estética de la música como tal, es en su reflexión filosófica y sobre belleza donde solo agregan pequeñísimos comentarios o enunciados sobre lo que la música provoca.

<sup>102</sup>Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Bologna, Italia, Editorial La balsa de la medusa, 1995, pp. 118-119.

acabadas que, además de estar ligadas en cierta medida a la fe, representaban ese racionalismo en el arte.

Esto es muy importante puesto que es el clasicismo vienés donde se recoge uno de los ideales de dicho arte “clásico”, con ideales renacentistas y progresistas que precisamente tanto filósofos como músicos buscaban: Las formas musicales clásicas, en especial la Forma Sonata.\*

Como lo he mencionado antes, el lenguaje musical estaba ya perfectamente definido y llevado a niveles extraordinarios en la obra de Bach; en ella había una estructuración de las formas musicales bien definida y con una construcción claramente racional.

La diferencia aquí es precisamente esa estructura musical llamada forma sonata desarrollada por los clásicos que es el resultado de la evolución de la sonata barroca<sup>103</sup>

La Ilustración representa, más que el desarrollo de la ciencia y la democracia bajo las revoluciones burguesas y el surgimiento del Estado soberano ajeno al poder de la iglesia, es el significado de la promesa de un mundo mejor bajo el principio unívoco que sustituiría el mismo concepto de Dios: la razón. Alejado de una barbarie producida por la dominación de la iglesia y el oscurantismo, el siglo de las luces auguraba un futuro próspero, casi utópico bajo la sombra de la razón, donde se veía una historia común a todos los hombres.

En este sentido, el concepto de progreso permitía plantear a muchos pensadores y artistas científicos y economistas frases como “el fin de la historia es el presente” bajo el auspicio de los grandes cambios tecnológicos que la ciencia y la razón lograban vertiginosamente. Es la razón quien promete la emancipación para liberar al hombre de su anterior estado salvaje.

Esa misma promesa se encontraba en la música.

La promesa escrita en la novena sinfonía de Beethoven con la poesía que el gran Federico Schiller creó para tal composición, junto con el máximo esplendor del clasicismo vienés de Hayden y Mozart, representan el intento por ayudar a representar a la razón como la absoluta forma del *Ethos* de la modernidad, donde la racionalidad sería la gran receta que acabaría con cualquier problemática y de cualquier índole.

---

\*La forma sonata es la forma musical más usada en el clasicismo y romanticismo formándose desde el periodo Barroco y teniendo a su máximo exponente en Beethoven.

<sup>103</sup> Dini, Jesús. *Conocer y reconocer la música de Mozart*. México, Editorial Daimon, 1985, p. 35.

En el contexto de la ilustración, el desarrollo del clasicismo vienés es el avance más importante que se legaría a la posteridad de nuestros días: Las formas, la estructuración de las composiciones se retoman como “formas perfectas” donde un nuevo desarrollo del lenguaje en las composiciones de Hayden, Mozart y Beethoven es trabajado hasta su máximo esplendor en las forma sonata que se plasma en cuartetos de cuerdas, sonatas para piano, sinfonías, oberturas, y toda forma de composición clásica.

Es muy importante resaltar que estas formas están relacionas con una textura musical llamada homofonía, pero este tipo de homofonía es muy diferente al estilo galante y ligero que se fomentaba principalmente con el hijo de Bach, Carl Philippe Emanuel Bach, ya que las composiciones de los genios de Salzburgo y de Bonn ponen las bases de los desarrollos motívicos más completos de la historia de la música.

Igual de importante es decir que la polifonía no es de ninguna manera una técnica de inferior o menos trascendente como se intentaba hacer creer durante mediados del siglo XVIII. Por el contrario, es una estructura composicional igual o más trascendente que el mismo clasicismo vienés. De hecho los mismos grandes compositores del clasicismo dejan constatar su gran influencia y admiración por el genio J. S. Bach.<sup>104</sup>

Hasta el punto del desarrollo de la controversia entre emoción y razón de la música, específicamente sobre la consideración inmoral y permanentemente ajena a la razón que hay en la música, debe quedar claro que ya estaba casi conformado el perfeccionamiento de un lenguaje musical cabalmente desarrollado en la figura de J. S. Bach, en cuyas composiciones es primordial el uso de la razón para su entendimiento y su mayor *apreciación*.

---

<sup>104</sup> Dentro de las investigaciones del análisis musical de los grandes estilos de los compositores, la influencia y el respeto que se plasma dentro de las mismas composiciones es importante deja bien en claro la influencia tanto en la composición de contrapunto (a manera de fugas) como en el uso de las tonalidades. Además que el estudio del contrapunto (polifonía) resulta un disciplina de un alto grado de complejidad y dominio.

### 1.3.5 Romanticismo: la estética del sentimiento

El movimiento romántico en la música se presenta durante el siglo XIX, específicamente con las primeras composiciones de Schubert y las últimas composiciones de Beethoven, especialmente sus últimas sonatas para piano y sus posteriores cuartetos de cuerdas.

De hecho Beethoven es considerado como la transición del periodo clasicista al romántico por haber desarrollado un estilo único que iba de la estructuración más lógica y cerrada de la obra clásica en cuanto a su forma hasta la libertad de las formas, una ruptura con las estructuras y formas compositivas de los clásicos, es decir, el predominio de los sentimientos sobre la razón, ideal del romanticismo.

Con esta premisa la música toma su lugar como lenguaje autónomo de los sentimientos, pues, al ser asemántica en relación con el lenguaje ordinario y al ser incapaz de denotar hechos y cosas de nuestra vida cotidiana, deja de ser relegada esta diferencia que se convierte en una virtud, al ser un arte revelador de *verdades*, de otra manera inaccesibles al hombre. Cuando hablo sobre la *verdad* en la obra de arte, me refiero a la revelación filosófica y estética que encierra el carácter enigmático de la obra de arte tal cual es explicado por Adorno al señalar que el lenguaje es la única forma de acceso a la obra de arte. Martin Heidegger ya había expuesto este paradigma filosófico desde hace ya mucho, sólo que Adorno agrega un elemento sustancial: la técnica. De esta manera la accesibilidad total a la obra de arte está permanentemente limitada al entendimiento humano siendo a través de la filosofía la vía de acceso más fértil a su recepción.

En general en el romanticismo se generan nuevos paradigmas como en *dónde* y *cómo* expresar el arte: la exaltación de las pasiones (que a diferencia del primacía de la razón en el renacimiento y clasicismo y la exaltación de virtudes más idealistas, ésta se centra en el instinto, en la emoción como eje de la producción artística), un acercamiento más con la naturaleza (empirismo). Prueba de esto es el interés de mostrar el amor, por mencionar un ejemplo, tal cual es, con todo lo que esto implica.

El gran compositor Félix Mendelssohn afirma el contenido de estas ideas: “la verdadera música colma, mejor que las palabras, el alma con miles de cosas. No es que los pensamientos que se

expresan mediante la música que amo sea demasiado indeterminados como para expresarlos con palabras, sino, por el contrario, demasiado definidos”<sup>105</sup>

Por lo tanto, el ámbito expresivo en la música será llevado hasta este ideal (como lo es el poema sinfónico o la música programática o descriptiva), modificando muchas de las formas musicales y transformando las estructuras compositivas con el fin de lograr la tan ansiada expresividad, el acceso a regiones del ser, de cualquier otro modo inaccesibles.

Es en este periodo donde gran parte de los pensadores más importantes de la historia de la filosofía incluyen como parte importante la reflexión sobre la estética musical.

La primera reflexión más importante en este sentido la retoma Hegel: “La idea se manifiesta en las artes de forma sensible, pero en la música, la forma sensible se ve superada, y como tal, resuelta en la pura interioridad, en el puro sentimiento, [...] la música es en el sistema hegeliano la revelación de lo absoluto en la forma del sentimiento”.<sup>106</sup>

A su vez Schopenhauer ve en el arte en general la objetivación de la voluntad la representación del mundo, mientras que la música es la objetivación directa de la voluntad, la representación misma del mundo. Por ende la música no debe ser descriptiva, pues cuando trata de amoldarse a las palabras se esfuerza por hablar un lenguaje que no es el suyo: la música no *representa* un sentimiento sino que *expresa* ese sentimiento, en abstracto.<sup>107</sup>

Aquí en Schopenhauer, (como sucede en realidad en todos los filósofos románticos) acentúa una característica coincidente con uno de los pasajes que menciono en el capítulo correspondiente a los griegos donde Platón describe en sus diálogos el sentido mismo que de filosofía tenía la música, donde Sócrates deduce que la música no solo es un filosofar sino una de las más elevadas formas de filosofar.

Además de estos fundamentos del romanticismo, es hasta finales del siglo XIX cuando se presentan los ideales de esta corriente en su máxima expresión. Es Wagner quien por encima de la defensa de la autonomía del lenguaje musical y de su indeterminación semántica coloca el poder expresivo de esta en un lugar privilegiado donde la música ira por delante de todas artes: Richard Wagner forma el

---

<sup>105</sup>Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Bologna Italia, Editorial La balsa de la medusa, 1995, p. 122.

<sup>106</sup>*Ibidem*, p.123.

<sup>107</sup>*Ídem*.

concepto obra de *arte tota*, cuyo objetivo es la unión de todas las artes para lograr una expresividad más completa. Para Wagner este punto de encuentro de todas está en el *drama*. Wagner pensaba que músico y poeta debían ser uno solo para convertirse de esta manera en el hombre artístico completo.<sup>108</sup>

Es importante realizar una pequeña acotación con especial cuidado respecto al caso de Wagner y su relación con Nietzsche. Este último consideraba, igual que todos los filósofos románticos, que la música era el arte por excelencia, cuya ubicación podría estar fácilmente como categoría del espíritu humano, para hablar de esta manera de un espíritu musical, privilegiando su autonomía instrumental (es decir alejada de la música vocal). Esta es la diferencia en la concepción romántica de la música entre Wagner y Nietzsche, el lenguaje de Dionisio es, a pesar de la inspiración apolínea de las artes de altas virtudes, finalmente hablado por Apolo. Es importante subrayar que con Nietzsche termina la estética romántica, donde, a pesar de su rechazo al romanticismo como decadencia, su concepción musical es claramente romántica.<sup>109</sup>

Durante la segunda mitad del siglo XIX surge, a la par de especulación metafísica sobre la música, se despliega un desarrollo de las investigaciones musicales que podemos empezar a llamar científico desde el punto de vista que la ilustración y el naciente positivismo iban forjando en el desarrollo de las ciencias.

Uno de estos desarrollos más importantes es el de la sociología que inicia sus primeros pasos con las tesis de Saint Simon, Augusto Comte, Emile Durkheim y posteriormente Marx.

Ante esta situación se empieza a realizar un cambio de paradigma en la forma en que se investiga el fenómeno musical, puesto que muchos de los escritos sobre música estaban realizados en un tono literario, no especializado e incluso metafísico, donde los problemas inherentes a la especificidad técnica del lenguaje musical no interesan de modo particular ni al músico que escribe sobre su propio arte, ni al crítico ni al filósofo.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup>*Ibidem*, p. 126.

<sup>109</sup>*Ibidem*, p. 127.

<sup>110</sup>*Ibidem*, p. 128. Como explica Fubini (y de manera objetiva y científica) “*El simple hecho de que la música represente para el hombre romántico el punto de convergencia de todas las artes por su carácter exclusivamente espiritual, por la ausencia de elementos materiales, por su ascemanticidad respecto al lenguaje verbal hace que se sitúe más allá de consideraciones técnicas cualesquiera.*” Es este un fundamento, que desde mi perspectiva, se generaliza en todas las artes

Los estudios sobre historiografía, acústica, psicología musical, etcétera empiezan a ser retomados en el discurso científico.

Y es así que se forma la primera tesis que intenta construir una estética a partir de material al segmentar la estética de cada arte precisamente por la diferencia que existe en su material. Es decir la tan ansiada autonomía de la música se ve llevada a un nivel de abstracción científica, donde no existe otra belleza que la misma música: “No tiene sentido establecer jerarquías de valores entre las artes, porque cada arte es autónomo y no expresa nada fuera de sí mismo, exhibiendo su respectiva y peculiar belleza.”<sup>111</sup>

Aquí se enmarca el objetivo de la crítica del creador de estas tendencias formalistas\* de la estética musical: La estética romántica en general y wagneriana en particular.

Hanslick argumenta contundentemente que la música es pura forma sin finalidad alguna, y que en cuanto tal no expresa sentimiento alguno; pero, esta puede representar fases del sentimiento y no el sentimiento mismo (puede reproducir procesos físicos según sus momentos de rápido, despacio, débil, fuerte, crescendo, disminuyendo, etc.): “Más que representación de los sentimientos quizá sería más exacto decir que la música se encuentra en relación simbólica con ellos, es decir, que la música puede simbolizar, en su autonomía, la forma y la dinámica del sentimiento mismo.”<sup>112</sup>

Debemos resaltar uno de los primeros precedentes en la relación de la música y la semiología; Hanslick escribe su ensayo *Sobre lo bello en la música* en 1854, antes del nacimiento de Saussure, donde, como puede verse, hay ya una tendencia sobre el estudio semiótico del fenómeno musical.<sup>113</sup>

Y es así como empieza desde esta época, la búsqueda de una rigurosidad más científica en la investigación musical, donde parte de esta búsqueda es impulsada por la investigación empírica de tradición que empieza a surgir en Alemania y en Inglaterra donde ya estaba mucho más establecida.

---

y desemboca en la trivialidad de la comercialización y explotación de las músicas pseudoelaboradas sin otro fundamento que sea su “carácter espiritual” o su simple sentimiento.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 129.

\* En la teoría del arte el formalismo establece la apreciación de lo bello puede sostenerse por su cuenta, y que el juicio del arte puede ser aislado de otras consideraciones tales como las éticas y las sociales.

<sup>112</sup> *Ídem*.

<sup>113</sup> Estos señalamientos son elaborados por Enrico Fubini al realizar la interpretación del mismo ensayo de Hanslick. Un posterior estudio sobre el tema sería necesario para establecer la relación real que Hanslick pudiera tener con la semiótica.



### 1.3.6 La vanguardia y la barbarie: la estética de la crisis del lenguaje musical

Desde el predominio del estudio científico-empirista y como renovación de las estéticas románticas, es importante mencionar a Stravinski como otro pensador que busca alejarse de la estética del siglo XIX, afirmando el aspecto temporal de la música: “La música, por su esencia, resulta impotente para expresar cualquier cosa: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido jamás la característica inmanente de la música.”<sup>114</sup>

La música se representa en la temporalidad de la conciencia, en el acto creativo, el pensamiento musical opera dentro de una lógica interna, de manera independiente a la personalidad de los diferentes creadores, donde el sentido de temporalidad se encuentra en la conciencia misma.<sup>115</sup>

El sentido de atemporalidad representa, desde mi perspectiva, el intento de una visión del significado de la música en la mente misma del individuo, una tendencia ya claramente orientada a la semiótica musical pero que sostiene un elemento que evita la base epistemológica de la subjetividad humana dentro del campo empirista en el sentido de la intervención de factores (sociales, emocionales, culturales, etc.) ajenos al creador para seguir situándose únicamente en forma autónoma: “existe una relación entre la creación y el creador, pero no se trata de una relación de orden psicológico: el eslabón perdido puede revelarse justamente en la forma temporal de la música la cual encuentra una íntima correspondencia con la temporalidad de la conciencia [...] la esencia del proceso creativo es un perenne diálogo entre la materia y la forma [...] La autonomía de la creación se revela en el desarrollo mismo del pensamiento musical de manera independiente respecto a la personalidad de los diversos creadores.”<sup>116</sup>

Nuevos pensadores como Suzanne Langer ahondan más sobre la relación simbólica y los sentimientos, donde el símbolo del lenguaje discursivo se agota o se consume en la trascendencia del objeto designado, pero en el símbolo musical su significado está implícito, pero nunca está convencionalmente fijado: el símbolo musical es un símbolo *sui generis* un símbolo que se autorepresenta, que no se consume “Su vida es la articulación, pero sin afirmar jamás nada; su esencia es la expresividad pero no la expresión [...] Resulta por lo tanto imposible aislar partículas

---

<sup>114</sup>Fubini, Enrico. *Estética de la música* Bologna Italia, Editorial La Balsa de la Medusa, 1995, p. 136.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 137. Giselé Brelet es la investigadora francesa que plantea el estudio de la temporalidad en la música en *Esthétique et création musicale*, París PUF, 1947.

<sup>116</sup> *Idem*.

musicales dotadas de significación.”\* De esta manera los estudios que intentan adentrarse en la significación de la música como especie de vocabularios musicales de emociones, resultando de estos solamente asociaciones parcialmente válidas o las convenciones más frecuentemente aceptadas en una época, pero jamás *leyes de expresión musical*.

Finalmente debemos hablar del cambio sufrido por el lenguaje musical durante el siglo XX, un cambio radical de la organización de los sonidos, donde el sentido del a armonía tonal pierde su valor al dejar a un lado la estructura que desde el siglo XVII fue la forma más perfecta de expresión del lenguaje musical. Este cambio se gesta al final de periodo Wagneriano, realizando una proceso largo en Debussy, Ravel, Stravinsky y finalmente Schönberg, quien sería el que lograra la transformación definitiva.

Schönberg junto a sus dos discípulos Alban Berg y Anton Webern forman lo que se conoce como la segunda escuela de Viena.\*\*

Es hasta este punto donde podemos centrar la presencia de Theodor Adorno como filósofo de la música. Adorno logra fundir diversas metodologías críticas como el marxismo, el psicoanálisis, la sociología de la escuela de Frankfurt para dar un nuevo enfoque al estudio musical.

En el caso de Adorno, Fubini resalta su postura filosófica con respecto al arte: “el arte, según Adorno guarda una relación dialéctica y problemática con la realidad social: la música no debe jamás garantizar o reflejar el orden y la tranquilidad, sino obligar a que surja a la superficie lo oculto bajo ésta, y de este modo oponer resistencia a dicha superficie, a la presión de la fachada.

Y es de esta manera que llegando al final de las últimas reflexiones estéticas sobre música, Enrico Fubini concluye que en lo referente al pasado, se ha intentado obtener un hilo conductor que a pesar de todo unifica las distintas experiencias de pensamiento sobre la música, hoy resulta más difícil tal operación, debido a la venida a menos de uno de los extremos, el filosófico sistemático.<sup>117</sup>

---

\* La inducción al estudio de la semiótica música por parte Langer es relevante en el sentido del símbolo que se auto representa, que no se agota, puesto que es un nuevo enfoque en el objeto de estudio tal como lo plantea el Doctor Rubén López Cano.

\*\* La primera escuela vienesa es catalogada dentro del siglo XVIII y XIX, cuyos exponentes fueron Hayden, Mozart y Beethoven.

<sup>117</sup>Fubini, Enrico. Estética de la música Editorial La balsa de la medusa. Bologna Italia, 1995, pp. 151 -152. Los polos planteados por Fubini son el mencionado filosófico-sistemático y el pensamiento musical. Es este último elemento donde podemos incluir funciones como la composición, la técnica y la forma musical, propios del lenguaje musical.

Al final de este recorrido sobre estética musical es claro que en ningún momento se habla de una comunicación musical. El concepto de comunicación musical en épocas anteriores estaba opacado por el mismo uso del lenguaje y así como las filosofías que centraban sus discursos en elementos mucho más correlacionados a disciplinas como la filosofía, la estética, la literatura o la ciencia. En la actualidad y debido al desarrollo mismo de la ciencia y la tecnología, el concepto es abordado para explicar fenómenos musicales que utilizan nuevas formas de contacto con el individuo y el conglomerado social. Esto determina la ubicación del concepto en el plano de la modernidad, específicamente en el desarrollo de los medios de comunicación.

Dentro de una reflexión sobre el lenguaje que determina la estética musical y de la comunicación como ciencia, puedo plantear que el concepto de comunicación se ubica dentro del campo semántico de la estética musical. Esto debido a que las reflexiones de filósofos y músicos se encaminan a definir, dentro de un gran campo de experiencias y fenómenos, lo que la música “comunica” al ser humano; aunque las palabras utilizadas en las descripciones filosóficas no incluyen la palabra comunicación, puede existir una sincronización con respecto al objeto de estudio.

Por mencionar un ejemplo, los griegos se preocupaban por la calidad de música que se le daba a la población, es decir, reflexionaban sobre los efectos que ésta tenía sobre la gente. Verificaban el estado de la música y la sociedad a través de lo que ésta comunicaba y lo que la naturaleza humana era capaz de apreciar, retener y repeler conforme a valores éticos preestablecidos. De modo contrario y en la actualidad, ciertos círculos culturales empresariales y mediáticos apelan por una ambición de libertad que busca sustentar a la comunicabilidad de la música como algo a lo que no se le puede restringir, evaluar o medir bajo ningún pretexto, ni siquiera el de la calidad o la producción.

De esta manera, la palabra comunicación tiene una acepción paralela al concepto moderno relacionado con los medios de comunicación. Es decir, hablar de comunicación musical en épocas anteriores a la actual puede referirse a una parte de la Estética relacionada con lo que la música provoca, transmite (o intenta transmitir), desde su posición autónoma. Hablar de comunicación musical ahora es remitirse a la industria mediática con todas sus consecuencias.

## 2 Industria Cultural y crítica musical de Theodor W. Adorno

En mi perspectiva, la relevancia que obtendré de la argumentación sobre la industria cultural y posteriormente de la crítica musical en Adorno no es la visión, un tanto infundada, de un Adorno intolerante, elitista y en algunos casos hasta fascista, que varios pensadores tienen sobre él, sino el de encontrar los aportes que sus teorías sostienen. En el caso de la industria cultural el de desenmascarar los mecanismos mediante los cuales la sociedad industrializada ha llegado a regular parte de la vida del hombre, particularmente en la esfera cultural.

Adorno describe que uno de los objetivos de la Industria Cultural (IC) es el de lograr la homogeneización de las conductas a través de gustos establecidos. ¿Es eso posible? ¿Los medios han podido recrear un perfil de gustos o varios perfiles de gustos según los diferentes niveles económicos y jerarquías sociales de una sociedad?

La respuesta no es sencilla al no haber un conceso especificado sobre esta cuestión, donde los opositores a esta premisa encuentran que el individuo es libre aún, capaz de tomar sus decisiones ajeno a esa homogeneidad.

### 2.1 La industria cultural y la obra de arte

El término industria cultural, creado por Adorno, designa la explotación sistemática y programada con fines comerciales, cuya función es homogeneizar<sup>1</sup> y hacer inofensivos los posibles conflictos sobre todo dentro de la esfera cultural asistiéndose a una inserción del arte en la esfera de la industria, reduciendo las obras a calidad de mercancías con las leyes de oferta y demanda, donde no sólo se le vulgariza, sino se le *desacraliza* suprimiéndole cualquier voluntad de oposición al poder artístico y cultural establecido, logrando así que el arte llegue a ser palpable, accesible al aficionado. En las

---

<sup>1</sup>Alan Swingewood en su libro *El mito sobre la cultura de masas* cita una conclusión muy similar a la que De Tocqueville llega en su análisis de la democracia americana: “la alta cultura se encuentra amenazada por la naturaleza de la vida monótona y rutinaria, engendrando una literatura en donde los autores se esfuerzan más por sorprender que por agradar y por agitar más las pasiones que por agitar el gusto” Ediciones Coyoacán p. 17.

sociedades contemporáneas donde la razón de ser de los productos ya no aparece como la expresión de necesidades vitales, es fácil considerar al arte como un producto de lujo.<sup>2</sup>

Esta es la idea general de la industria cultural, cuyas características como la pérdida del carácter propiamente estético del arte, su envilecimiento y ausencia de especificidad, hacen proyectar sobre el los sentimientos y los impulsos miméticos del sujeto actuando como *vehículo síquico*.

De la misma forma y a manera de otra explicación, Marcuse define que “Los privilegios culturales expresaban que la libertad es injusta, expresaban la contradicción entre la ideología y la realidad, expresaban que hay un abismo entre la producción intelectual y la producción material; pero definían también un dominio cerrado donde las verdades-tabús podían subsistir en una integridad abstracta separadas de la sociedad que las suprimía [...] Es bueno que la mayoría de la gente pueda disponer de la artes sencillamente moviendo el botón de un aparato o simplemente entrando a una *drugstore*. Pero en el proceso de esta difusión, las artes se convierten en los engranajes de una máquina cultural que remodela su contenido. El distanciamiento artístico se desdibuja, junto con los restantes modos de negación, frente al proceso irreversible de la racionalidad tecnológica.”<sup>3</sup>

“La reducción de la distancia determinada sobre todo la instauración de un tipo de relaciones fundadas sobre el deseo, en las cuales el concepto de utilidad, hoy debilitado en las sociedades de abundancia, cede el sitio al goce o al prestigio obtenido mediante la posesión.”<sup>4</sup>

Aún más importante es la visión que Adorno agrega a esta reflexión y Marcuse no ve. El consumidor se apropia de una obra con la intención de que le ofrezca otra cosa, distinta de ella misma. Procura lograr que la obra se asemeje a él en lugar de identificarse con ella [...] para de esta manera convertirse en un vehículo psicológico del aficionado [...] la obra de arte tradicional, a causa del contraste conmovedor que exhibía con la realidad empírica, expresaba violentamente en su propio aislamiento el rechazo de esta”<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup>Jimenez, Marc. *Theodor Adorno, Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires, Argentina, Amorrortu editores, 2001, pp. 73 - 167.

<sup>3</sup>Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. México, Editorial Ariel, 1968, p. 98.

<sup>4</sup>Jimenez, Marc. *op. cit.*, p. 74.

<sup>5</sup>*Ídem*.

Aquí se apunta uno de los pilares de la teoría crítica que abarca sin duda tanto al arte como a la sociedad: la falsedad total, que se identifica como recinto hermenéuticamente cerrado y destinado al fracaso, donde, si existiese una vía de salvación, se encontraría en el arte.

En este sentido Adorno plantea que la IC no es una cultura que asciende espontáneamente de la masa, desde la figura actual del arte popular, sino una máquina de planificación de consumo para la masa donde esta última determina su propio consumo; lo fundamental no es ni la masa, ni el sujeto (que ahora es objeto), ni las técnicas de comunicación sino el espíritu que se les insufla, *la voz de amo*, las masas no son la medida de la IC, sino su ideología igual que la IC no podría existir si no se adaptara a las masas.<sup>6</sup>

Adorno señala que la manipulación no se encuentra en la industria cultural por si sola ni en la idea de que sus medios sean perversos per se, sino la idea que la alimenta, la dirección que se le es impuesta; el supuesto progreso es la presentación de lo siempre igual, diversidad que oculta un objeto que no ha cambiado nada, donde cada producto se presenta como individual; la individualidad sirve para reforzar la ideología, pues con ella se produce la impresión de que lo completamente cosificado y mediado es un refugio de la inmediatez y la vida.<sup>7</sup>

El producto que se muestra para el consumo adquiere cualidades que se posicionan en la mente del individuo al estar relacionadas con cuestiones necesarias y “primarias” como la alimentación, el vestido o la diversión y con necesidades creadas desde la esfera de la psique como el arte, la política, el amor, relaciones personales, la información, en sus diferentes momentos como procesos sociales e individuales.

Algunas de las características que Adorno señala sobre el comportamiento de la IC es la primacía inmediata y patente del efecto calculado en sus productos más típicos por encima de la autonomía de la obra, que siempre estuvo presente en la obra pero de manera mezclada con el efecto.<sup>8</sup>

En la IC la técnica consiste en la estrategia de la difusión y reproducción mecánica; no le interesa la autonomía estética de la obra de arte, sólo su ganancia donde el resultado es la mezcla, esencial para la fisonomía de la IC, entre *streamlining*, dureza y precisión fotográfica (por un lado) y residuos

---

<sup>6</sup>Adorno, Theodor. *Crítica de la Cultura y sociedad Prismas*. En “Resumen sobre la industria cultural.” España, Editorial Akal, 2008, pp. 295 - 296.

<sup>7</sup>*Ibidem*, p. 297.

<sup>8</sup>*Ibidem*, p. 296.

individualistas, entusiasmo y romanticismo racionalizado (por otro).<sup>9</sup> En esta misma línea de pensamiento, Adorno describe la función y la crítica de la IC:

“...algunos defensores de la IC la observan como herramienta para la formación de la conciencia de individuo y que para ello, dice, debemos tomarla en serio. Esto es inaceptable. Por respeto a la función social de la IC, cuestiones incómodas, como la de la calidad, la de la verdad o falsedad y la del rango estético de sus productos son excluidos de la sociología de la comunicación; habría que analizar el doble sentido de importante que se ha infiltrado sin que nos demos cuenta. La función de una cosa, aunque afecte la vida de innumerables personas, no es garantía de su rango. La importancia de la IC en la vida anímica de las masas no nos dispensa de reflexionar sobre su legitimación objetiva. Tomar a la IC tan en serio como corresponde a su función incuestionada, significa tomarla en serio críticamente no someterse a su monopolio.”<sup>10</sup>

La forma de entablar un discurso en la IC es de manera activa, de manera crítica, y no dando por sentado que lo que está, per se, representa el modelo de perfecto debido a la racionalización de los medios y de la cultura. La actitud pasiva denota la aceptación de casi cualquier cosa.

Esta crítica sobre la defensa de la IC es ejemplificada de la siguiente manera “Dicen que ya sabemos qué debemos pensar de todo eso, de las novelas ilustradas y de las películas a medida, de las series de televisión y de los *hit-parade*, de los horóscopos, de los consejos psicológicos y del periódico; que todo esto es inofensivo y además democrático porque obedece a la demanda, que primero ha sido encauzada. Pero, por el contrario, las informaciones son (como explica cualquier estudio sociológico sobre algo tan elemental como el grado de información política) pobre o irrelevantes, los consejos que se extraen de las manifestaciones de la IC son banales o algo peor y los modos de comportamiento son desvergonzadamente conformistas [...] la gente no solo cree cualquier patraña que le proporcione placer, sino que acepta incluso los engaños que conoce [...] sin confesárselo intuyen que su vida les resultará completamente insoportable en cuanto no puedan aferrarse a unas satisfacciones que en realidad no lo son.”<sup>11</sup>

Adorno puntualiza de una manera muy precisa qué es lo que tiene de problemático la cuestión “inofensiva” de los productos culturales: “El hecho de que un astrólogo recomiende a sus lectores que un día determinado sean prudentes al conducir su coche no es malo para nadie, pero sí lo es el

---

<sup>9</sup>*Ibidem*, p. 298.

<sup>10</sup>*Ídem*.

<sup>11</sup>*Ibidem*, p. 299.

embrutecimiento que encierra la pretensión de que el consejo válido cada día (y por tanto estúpido) necesita una señal de las estrellas.”<sup>12</sup>

El orden en la esfera cultural reinante se ha contradicho en sus conceptos, pues responden al *status quo*; los conceptos de orden son afirmados sin crítica, sin análisis aunque ya no sean sustanciales para cada una de las personas que tienen que aceptarlo; es decir, el imperativo es la ausencia de libertad. Mediante la ideología la adaptación sustituye a la conciencia. Es, de esta manera, que al no interesarse por la dialéctica del orden, la IC da testimonio de la impotencia y la falsedad de los mensajes que transmite.

Creo que un punto importante de estos señalamientos se vislumbra al decir que un especialista puede entender la farsa, los errores y manipulación que la IC proyecta en sus mensajes únicamente en el área que domina; y queda a la deriva de los productos culturales de otras áreas o disciplinas que la misma industria realiza. En el caso de la música, el experto en ciencia o literatura no se da cuenta de la auténtica calidad que tienen los productos musicales que son presentados como verdaderas obras de arte por parecer agradables, por tener cualidades que, por el uso de la jerga de los presentadores o de los mismos músico *creadores*, (ajena al especialista), se presenta como un objeto inofensivo, y que, al contrario, le aportaría algo nuevo, distinto y mejor para su bagaje cultural. Esto obedece a una cuestión de adaptación inherente a las convenciones sociales de la naturaleza del hombre, que si bien es normal dentro del bombardeo de IC, la conciencia se ve transfigurada al no utilizar el elemento de la crítica para reflexionar sobre los productos culturales.

Inclusive Adorno explica aquella ventaja que algunas personas tienen de alejarse y no aceptar el mundo que la IC le ofrece como una *desconfianza inconsciente de las masas*, que se da, por el desconocimiento de las herramientas de manipulación de la IC.

Al final del ensayo *Resumen sobre la Industria Cultural*, Adorno menciona un efecto psicológico resultado de la IC que no explica del todo pero que resulta muy interesante para una profundización posterior. “Si juzgáramos la industria cultural tal como corresponde a su posición en la realidad y tal como ella dice exigir, no por su propia sustancialidad y lógica, sino por su propio efecto, si analizáramos rigurosamente aquello a lo que la industria cultural siempre apela, el potencial de este

---

<sup>12</sup>*Ibidem*, p. 302.



efecto habría que tomarlo muy en serio. Se trata del fomento y la explotación de la debilidad del yo\* a la que la sociedad actual condena a sus impotentes miembros. No es casualidad que en América se pueda oír decir a unos cínicos productores de películas que sus productos están pensados para el nivel de los niños de once años.”<sup>13</sup>

Es de aclarar que no sólo Adorno, sino toda la escuela de Frankfurt tienen una posición muy clara con respecto al cambio de modo de producción capitalista. La última fase del capitalismo se caracteriza por integrar lo que aún permanecía fuera del alcance de la producción capitalista: la cultura. Una vez ocupado el tiempo productivo, de trabajo, se busca cerrar la pinza administrando el tiempo libre.

“Toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada”<sup>14</sup>. La IC se encamina a propiciar gustos, preferencias, deseos y satisfacciones banales prefabricadas.

A manera de una necesaria reflexión sobre la cuestión empírica de los resultados de la IC en la sociedad, Adorno afirma que aún no se ha demostrado con exactitud el *efecto regresivo* de los productos culturales, puesto que no hay herramientas necesarias ni medios necesarios para tales investigaciones. Esto no quiere decir que no exista un cierto nivel regresivo.

Como ejemplo de esta destrucción de la cultura y la sociedad, Alan Swingewood, en su libro *El mito de la cultura de masas*, explica el análisis que la escuela de Frankfurt realiza desde la perspectiva que Adorno y Horkheimer manifiestan en el sentido de la destrucción que la IC realiza de las instituciones, particularmente la familia. Los teóricos de la Escuela de Frankfurt entendieron que dentro de la civilización capitalista, en su avance y desarrollo en la forma de industria cultural una de las consecuencias ineludibles sería el colapso total de las instituciones mediadoras y formadoras que proporcionaba educación y protección como la familia; el carácter síquico del hombre está determinado por la estabilidad e inestabilidad de las instituciones sociales principales, de las cuales la familia es pre-eminentemente. De esta manera la familia al ser un agente con gran capacidad de proporcionar información pierde sus funciones explicativas y de guía al individuo. De esta manera la familia se transforma de una unidad productiva que veía en el padre como cabeza era visto en su

---

\* Puedo interpretar que, siendo el YO la parte consciente que lidia con la cotidianidad del mundo y con los impulsos irracionales del ELLO, es el que (según estas líneas escritas por Adorno) proyecta la alienación que se presenta en el sujeto como resultado de los medios y su tratamiento de la cultura.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>14</sup> Juanes, Jorge. *T. W. Adorno Individuo autónomo-arte disonantes*. México, FONCA Libros Magenta. 2010, p. 42.

“logro social productivo”, en el tipo moderno “limitado” en el que la posición fluye directamente del “dinero que trae él”.<sup>15</sup>

La sociedad de masas, nos dice Alan Swingewood, explicándonos la tesis de Eliot, es un código ético mundialmente aceptado; la industria y el materialismo son inmorales por definición porque son profanos y seculares, “Podemos afirmar con certeza que nuestro periodo es un periodo de declinación; que los patrones de la cultura son más bajos que hace cincuenta años”<sup>16</sup>

De la misma manera F. R. Leavis menciona que la producción masiva y la uniformación debilitan la experiencia emocional del hombre, mientras que la publicidad en la radio y el cine empobrecen el espíritu. De Tocqueville indica que la alta cultura se encuentra amenazada por la naturaleza de la vida monótona y rutinaria, en una sociedad industrial, engendrando una literatura en la que los autores se esfuerzan por sorprender más que por agradar y por agitar las pasiones más que por cautivar el gusto. De manera similar Nietzsche declaraba que la alta cultura no debía descansar en las masas porque se expondría a su vulgarización y su desprestigio puesto que el hombre común, el hombre masa, no está siempre satisfecho con la posición que se otorga. Es influido fácilmente por agitadores socialistas que socavan el instinto, el placer y el sentido de satisfacción del trabajador en su pequeña existencia, que lo hacen envidioso, que le enseñan a vengarse

Esta postura radical raya en la discriminación; es una clara base ideológica del fascismo que dista en amplio sentido de la concepción adorniana de la IC en donde el proletario es la víctima y no el sujeto de un antisemitismo más que comprobado en la tesis nietzscheana.

A esto es necesario agregar que si bien el objetivo no es la discriminación total de la sociedad respecto del arte, sí deben existir parámetros que indiquen una nivelación en la condición del arte y la sociedad.

El arte elevado, la alta cultura, no es elitista, es el individuo que se discrimina solo al autocensurarse y limitarse a no conocer y apreciar otras formas de composición sino las más cercanas o las más fáciles de digerir. Esto, cabe decir, se refleja en una actitud que no fomenta la creatividad y la constante reflexión sobre cuestiones ligadas a la cultura y el arte.

Ahora, ¿Cómo es el proceso que la obra de arte sufre en su tránsito por IC, según Adorno?

---

<sup>15</sup>Swingewood, Alan. *El mito de la cultura de masa*. México, Ediciones Coyoacán, 2003, p. 25 - 27.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 20.

Adorno presenta un diagnóstico de la obra de arte desacralizada en contraposición del pensamiento de su amigo y colega intelectual Walter Benjamín quien considera la IC, o mejor dicho el cambio tecnológico, como una herramienta emancipadora del arte contemporáneo.

Benjamin veía en el arte contemporáneo un sentido tecno-científico capaz de superar sus obstáculos ayudado de herramientas como la reproductibilidad técnica, predominio del valor de exhibición, percepción masiva y distraída; donde el proletariado sería el protagonista de este cambio. Esto implicaba un distanciamiento un tránsito del *genio*, de la manifestación irreplicable de la obra de arte única, enigmática e inalcanzable, a obras múltiples, reproducibles y asequibles, o sea, concebidas para ser exhibidas y circular en el mundo prosaico cotidiano.<sup>17</sup>

Esto conllevaría, según Benjamin, a la formación de hombres libres e independientes dueños de su destino; individuos que al superar la brecha entre hombres expertos y no expertos conciben que todos puedan y deban ser autores: el arte cotidiano-profano puede destruir las cadenas impuestas por los poderes fácticos. Benjamín planteaba que desacralizar el arte para que la masa tome su control como una herramienta de emancipación: Forjar obras artísticas múltiples y comprensibles para cualquiera, encarna la posibilidad de alentar experiencias que son un adelanto de la esperada sociedad de hombres libres.<sup>18</sup>

Hasta este momento, es muy obvio que la tesis de Benjamin sobre la IC es la oposición clara al pensamiento central de Adorno; donde uno ve emancipación, el otro mira la opresión, donde uno señala la democratización del arte, el otro ve el avance del fascismo en nuevas formas culturales.

Dentro del análisis que Jorge Juanes plantea en su libro *T.W. Adorno Individuo autónomo-arte disonante* él mismo afirma como un acierto los señalamientos que Adorno realiza sobre la IC en lo respectivo a los párrafos “que ponen de manifiesto la eficacia de producir mercancías estéticamente embellecidas mediante procesos mecánicos, justo lo esperado por las masas educadas en las técnicas de producción industriales.”<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Juanes, Jorge. *T. W. Adorno Individuo autónomo-arte disonantes*. México, FONCA Libros Magenta, 2010, p. 36. Inclusive Benjamín presupone que la actividad creativa de las mayorías en el control y organización de los aparatos técnicos consagrados al arte es una ruta donde el arte no se fundamentara ya en el *ritual* sino en la política, en *actos autogestores de las mayorías*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 43.

Adorno plantea una ruptura muy precisa con la historia lineal de arte al confrontar aquella idea positivista que espera de la ciencia simplemente resultados sin que ellos puedan anticiparse; es decir, que el progreso científico está ya sobrentendido; sentencia a la que Adorno responde aseverando que el progreso del arte no está homogeneizado con su estructura histórica sustituyendo así la concepción idealista que expresa un orden donde las obras de arte expresan un progreso una respecto de la otra por el desarrollo interno del material, por su dominio y el proceso técnico vinculados con el estado de las fuerzas productivas. Este planteamiento le permite a Adorno precisar la autenticada del arte, el cual debe expresar el acuerdo y no la oposición entre las relaciones sociales y las fuerzas productivas.

Al inverso de la técnica, por su doble carácter de hecho social y de esfera autónoma, el arte debe sufrir una presión social que contradice su autonomía, “allí donde el carácter social del arte violenta su carácter autónomo, donde su estructura interna se contradice flagrantemente con las relaciones sociales, la autonomía se convierte en víctima y lo propio ocurre con la continuidad”<sup>20</sup>

La obra de arte comunica la experiencia empírica y al mismo tiempo denuncia y reniega la ideología dominante con sus defectos y sus contradicciones, expresando y evidenciando los antagonismos que la realidad social no es capaz de resolver. En este sentido, Adorno identifica la función la política cultural, que es negar la identidad las fuerzas productivas así como el de la existencia de antagonismos en la realidad social buscando de esta manera un arte que no contradiga el espíritu de la clase dominante y sin agresividad pueda entrar de esta manera a la producción-consumo. Es decir, un arte que no denuncie, que no critique y si busque la homogeneidad de la sociedad: “baste reconocer de una vez por todas que un arte moderno (o que se pretenda tal) incapaz de adaptarse al estado actual de la técnica no hace sino estorbar el avance de la racionalidad estética y aislarse del mundo empírico”<sup>21</sup>

El problema que Adorno señala es el acomodo del arte dentro de la sociedad en su sentido administrativo, en el ciclo de producción, puesto que no puede haber un lugar libre de todo control en un ambiente con las características fascistas y de sometimiento que la sociedad actual procura.

Es en este sentido, donde Adorno ve una transformación de obra de arte, donde percibe su pérdida del aura, que es ese cúmulo de virtudes, conciencias y técnicas del material musical que estaban

---

<sup>20</sup>Jimenez, Marc. *Theodor Adorno, Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires Argentina, Amorrortu editores, 2001, p. 76.

<sup>21</sup>*Ibidem*, p. 84.

representadas durante el proceso de la ilustración, donde el triunfo de la razón era la alternativa más viable para la autonomía del hombre. Tal aura viene a ser suplantada por un nuevo ordenamiento técnico-estructural del artista, donde la autonomía y el nuevo desarrollo del material musical conforman la llamada Nueva Música.

Ahora bien, Adorno define el movimiento que tomaba el arte “En la historia real, no sólo crece la represión, sino el potencial de libertad solidario del contenido de verdad de las obras. Los méritos de una obra, su nivel formal, su estructura interna, son reconocidos generalmente sólo cuando el material ha envejecido [...] En definitiva, sólo fue posible considerar a Beethoven como compositor sólo cuando el gesto de lo titánico, se vio superado por los efectos groseros de compositores más jóvenes, como Berlioz”<sup>22</sup> Es en este proceso, donde la obra de arte es desacralizada, donde se fragmenta, y se convierte en víctima de la industria cultural.

La conceptualización de la comunicación en su terreno cultural define temas mucho más complejos que el del simple límite conceptual y metodológico de su concepción como ciencia. La actividad industrial de los medios hoy en día está relacionada forzosamente con las formas simbólicas de producción y distribución generando, dentro de los procesos comunicativos, puntos de referencia donde millones de personas interactúan donde se realiza una transmisión cultural.<sup>23</sup>

Después de varias décadas algunos autores coinciden irremediabilmente con la postura adorniana sobre la cultura y los medios de comunicación en su función acrítica y manipuladora.

Jean Baudrillard nos da una muestra no muy diferente de la postura adorniana en sus reflexiones sobre las repercusiones de las relaciones del hombre y los medios de comunicación.

El filósofo francés, en su texto *El éxtasis de la comunicación*<sup>24</sup> nos plantea la idea de que la esfera de privado se torna cada vez más crítica ante la penetración de los medios de comunicación en las relaciones entre las personas y sus objetos.

“Pero hoy ya no existe la escena y el espejo. Hay, en cambio, una pantalla y una red. En lugar de la trascendencia reflexiva del espejo y la escena, hay una superficie no reflexiva, una superficie inmanente de donde se despliegan las operaciones, la suave superficie operativa de la comunicación. [...] Si uno

---

<sup>22</sup>*Ibidem*, p. 78.

<sup>23</sup>Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*. México, Edición UAM Xochimilco, 1993, p. 182.

<sup>24</sup> Baudrillard, Jean. *La posmodernidad*. “El éxtasis de la comunicación.” Varios autores. Barcelona España, Editorial Kairos. 1988.

piensa en ello, la gente ya no se proyecta en sus objetos, con sus afectos y representaciones, sus fantasías de posesión, pérdida, duelo, celos: en cierto sentido se ha desvanecido la dimensión psicológica...<sup>25</sup>

La no reflexión es el lugar donde se realizan la comunicación, el intercambio de formas simbólicas a nivel cultural dentro de la sociedad. Esto en ámbito de las comunicaciones donde *la publicidad, en su nueva versión – que ya no es un escenario de objetos y consumo más o menos barroco, utópico o extático, sino el efecto de una visibilidad omnipresente de empresas, firmas, interlocutores sociales y de las vicisitudes sociales de la comunicación- la publicidad en su nueva dimensión lo invade todo al tiempo que desaparece el espacio público.*<sup>26</sup>

Ambos espacios, el público y el privado, es manejado por las formas de comunicación, en especial por la publicidad que en el fondo, lo único que regula, si tomamos en cuenta su fin, es la cuestión económica, los intereses de la venta y la ganancia.

Ya al final de su artículo, Baudrillard deja más claro la similitud con Adorno y la crítica del hombre manipulado; inclusive la terminología psicológica de Jean Baudrillard hace recordar varios diagnósticos que Adorno realiza en sus textos, sobre todo en *Filosofía de la nueva música*.

En cualquier caso, tendremos que padecer este nuevo estado de las cosas, esta extroversión forzada de toda interioridad, esta inyección obligada de toda interioridad que significa literalmente el imperativo categórico de la comunicación. También aquí tal vez sea posible utiliza las viejas metáforas de la patología. Si la histeria era la patología de la escenificación exacerbada del sujeto, una patología de la expresión, de la conversión teatral y operística del cuerpo; y si la paranoia era la patología de la organización, de la estructuración del mundo rígido y celoso, entonces, con la comunicación y la información, con la promiscuidad inmanente de todas esas redes, con sus conexiones continuas, ahora nos encontramos ante una nueva forma de esquizofrenia. No más histeria, no más paranoia proyectiva, propiamente hablando, sino este estado de terror propio del esquizofrénico: demasiada proximidad a todo, la sucia promiscuidad de toso cuanto toca, sitia y penetra sin resistencia, sin ningún halo de protección privada, ni siquiera su propio cuerpo para protegerle.<sup>27</sup>

Sin embargo, existen también algunas tesis que defienden cuestiones contrarias a las señaladas por Adorno. En este sentido Gianni Vattimo señala cómo el desarrollo de los medios de comunicación, si bien no especifica cuáles y en qué medida podrían ser benéficos, resultan un forma real de emancipación de la sociedad.

---

<sup>25</sup>*Ibidem*, p. 188.

<sup>26</sup>*Ibidem*, p. 192.

<sup>27</sup>*Ibidem*, p. 196.

Vattimo plantea, desde el entendido de que no existe ya una autoridad única, como el Papa, el Estado, etcétera, sino que coexisten muchos agentes de interpretación. Citando los ejemplos de *imperios* tan diferentes pero igual de vastos y poderosos como el de Berlusconi y el de Rupert Murdoch, el autor indica que la proliferación de centros de recolección y difusión de información implican también una cierta entropía, y, de este modo, una posibilidad de dominación menor. La proliferación de satélites supone la posibilidad de abrir una agencia independiente y de emitir mensajes contradictorios. Esta hipótesis invalida el pesimismo de la escuela de Frankfurt, que consideraba que el mundo de los medios era necesario e inherentemente totalitario.<sup>28</sup>

Si pudiéramos reducir a unas cuantas líneas las repercusiones que los estudios de masa y de teoría y sociología en comunicación de Adorno, no tendría caso que se reflexionara en ninguna institución educativa sobre las teorías de la escuela de Frankfurt, simple y sencillamente serían obsoletos. Muy estricto el argumento con el cual Vattimo pretende echar abajo una hipótesis sustentada en la manipulación y el control que ejercen los teóricos de la Escuela Frankfurt.

Una *dominación menor*, señala Vattimo, como producto de la multiplicación de los medios de comunicación sin duda es una posibilidad, pero sólo eso y nada más. Sería un error no señalar que el avance tecnológico ha traído suficientes e importantes mejoras en la calidad de vida material, social, económica, telecomunicativa, etcétera. Pero la discusión se encuentra en otro sentido, uno en el que lo material no ocupa la necesidad primordial, sino la consciencia, la sique y la cultura es el lugar del desarrollo humano-espiritual.

En este sentido la calidad de cultura no ha variado mucho desde que los filósofos de Frankfurt estudiaron los medios de comunicación, sino que se ha degradado en mayor medida. Para muestra basta la exposición sobre el capítulo de Adorno, Vattimo no define ejemplos concretos sobre cultura. Sin duda el aporte que la tecnología ha dado al mejoramiento de la vida social y económica de las personas es incuestionable, el desarrollo tecnológico ha logrado que los medios se conviertan en herramientas indispensables en todos los sectores económicos de la producción. Es decir, el progreso tecnológico es indispensable, pero es necesario que ese dicho progreso no se confunda, en todo su sentido, con calidad artística, con el desarrollo de la técnica.

---

<sup>28</sup>Vattimo, Gianni. Claves para el siglo XXI. Varios Autores. *La sociedad de la comunicación generalizada*. Barcelona Ediciones Unesco, Editorial crítica, 2002, p. 299.

Este punto abriría otro debate sobre la eterna disyuntiva entre lo que podemos llamar arte y lo que podemos considerar alguna otra manifestación. Pero lo que aquí acontece es precisamente, y bajo el argumento de la industria cultural, cómo esos desplazamientos antropológicos entre la música y la sociedad en la Industrial cultural, transfiguran las formas de cultura, desde el momento en que se piensa en la música como un producto la cuestión está claramente definida sobre sus objetivos y su función.

Cualquier persona, incluso el neófito en cualquier campo o disciplina, ha pasado, (por puro placer, accidente o por profesión) ante la encrucijada de la crítica sobre las formas, los usos, las funciones y los gustos de las artes (en este caso la música) donde la mayoría de las discusiones se centran en la forma en que describimos lo que dicha obra de arte nos provoca (llamémoslas, con cualesquier adjetivos, como ustedes quieran) más o menos vulgares, emotivas, más importantes o representativas, más bellas, o más trascendentes.

Ésta es la manera en que se desarrolla la misma construcción del pensamiento Tesis, antítesis y síntesis, siempre, a través de la crítica.

En otro ejemplo, pero en el mismo sentido de la discusión, se puede localizar en la discusión que Néstor García Canclini realiza sobre el concepto de folclore, haciendo mención a la cuestión de la música.

“...el proceso de urbanización que han vivido nuestros principales centros habitacionales en las últimas décadas trae nuevas formas de sociabilidad, tales como la conformación de círculos de interés parcializado, o grupos de interacción intermitente, capaces de generar estilos de expresión cultural nuevos y altamente sincréticos, los cuales construyen y manejan un universo simbólico más abierto y transitorio, distinto al carácter totalizante y estable de los símbolos culturales tradicionales, pero no necesariamente entregado a la dominación absoluta de la industria cultural.”<sup>29</sup>

Es cierto que existen elementos que sobreviven al proceso destructivo de la industria cultural, pero dichos elementos no alcanzan a cumplir una función trascendente que el arte debe conceder y terminan siendo mercancía al servicio de la empresa y el capital. Las llamadas cápsulas culturales que año tras año se han ido implementando por la *actitud responsable* de las compañías que controlan los medios privados de comunicación, han probado su capacidad nula de modificación real de la sociedad. En este sentido cabría preguntarnos hoy ¿Quién recuerda por lo menos tres de

---

<sup>29</sup>De Carvalho, J.J. *Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. Cultura y Pospolítica*. México. CONACULTA, 1991, p. 134.



aquellos *intentos culturales* de las los medios masivos? O peor aún, pensando en algún crédulo que al recordarlos creyera que los medios son la salvación ¿Cuál ha sido el cambio sustancial (para beneficio, por supuesto) que la población ha recibido gracias a cualquier programa que los medios transmiten si tomamos en cuenta la capacidad de difusión y recepción que tienen los medios? La respuesta es preocupantemente escasa.

En el sentido de la música, García Canclini continúa:

“...es necesario comprender también los géneros que dialogan directamente con la música popular anglosajona de difusión mundial, como el rock. Asimismo resulta de extrema importancia examinar las formas modernas de música comercial consideradas por los puristas como mero kitsch, como copia de mal gusto de la música tradicional. [...] Así como siempre hubo una vertiente de formas tradicionales que unían al mundo iberoamericano desde México hasta Uruguay (por ejemplo, romances; autos dramáticos, estilos de contrapunteo), en la actualidad existe ya una vertiente de formas híbridas que también unificadoras, por lo que pueden identificarse relaciones de parentesco y afinidad entre nuevos ritmos [...] La música popular, producto típico del nuevo mundo urbano-industrial surgido en el siglo XX, constituye un termómetro sutil de los complejos procesos de transformación e interrelación de significados tradicionales y modernos lo cual refleja las experiencias siempre cambiantes de los distintos estratos sociales que forman nuestro mundo.”<sup>30</sup>

Este argumento, en primera instancia, puede parecer lógico al expresar ese paradigmático y tan de moda concepto de sincretismo, que si bien es cierto que la mezcla de culturas representa un fenómeno sustancial para el estudio, desatiende de igual manera las cuestiones meramente musicales atendiendo a investigaciones que van desde el mero registro histórico de los fenómenos artísticos hasta la solución de problemas artísticos de una comunidad específica. Este tipo de estudio (que no son nuevos, al realizarse desde la etnomusicología) que abarcan a la música popular, tienen ya muchos años definiendo sus prerrogativas a un mero estudio descriptivo del fenómeno; observan resultados sobre cuestiones extra musicales que si bien abren un panorama cultural de los fenómenos estudiados, se alejan de la cuestión puramente musical. Con esto me refiero a los estudios que no tienen como objetivo fundamental la música en sí misma sino factores externos. Los musicólogos (la mayoría) realizan estudios que tienen la música como principal elemento de detección de nuevas formas y descubrimientos. Ahora ¿Por qué se alejan de los objetivos musicales dirigiéndose a cuestiones extra musicales? Simple y sencillamente porque, musicalmente hablando, a la música popular no le alcanza su contenido. Es decir, el material musical popular es un fenómeno cuya trascendencia se encuentra más en ámbito extra musical, cultural, que en el meramente musical.

---

<sup>30</sup>*Ibidem*, 136.

## 2.2 Crítica musical de Adorno

El análisis que a continuación se describe tiene por objetivo la descripción de algunos elementos de análisis que Adorno atribuye a las relaciones entre la música la sociedad y la industria cultural.

De esta manera podemos comenzar diciendo que el estudio sobre el impacto de los medios de comunicación que Adorno entiende en la sociedad actual y música se puede explicar en dos sentidos: El cambio que sufre la función de la música al ser insertada en la producción industrial masiva; así, de igual manera, la recepción que tal música cosificada es asimilada por el individuo socializado. Y segundo, la introducción de un nuevo lenguaje musical, de la música *verdadera*, resultado de la transición del material musical histórico y capaz de estar a las circunstancias de una sociedad reificada por el capital y el mercado.

Si bien la filosofía adorniana, desde sus ensayos de pintura, literatura, sus análisis sociológicos y filosóficos hasta su crítica musical, se encuentra desplegada a lo largo de todos sus ensayos ya que cada publicación está irremediabilmente interconectada de todos los temas que conforman desde su teoría estética hasta su filosofía en la dialéctica negativa.

Esto obedece a la sólida y fundamentada unidad que la dialéctica adorniana mantiene como teoría filosófica. En este sentido, resulta difícil establecer una división tajante al momento de elegir uno o varios textos para describir cualquier tema abordado por Adorno. Sin embargo, hay varios textos dignos de mencionar que han sido los más recurridos y analizados por los estudiosos de las cuestiones musicales. Uno de estos es el ensayo titulado *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la audición*, publicado en el libro *Disonancias: la música en el mundo administrado*.

### 2.2.1 Sobre el carácter fetichista de la música

*Hasta el momento todavía no hay químico que haya descubierto en la perla o el diamante el valor de cambio.*

Karl Marx. El Capital. Tomo I

Al iniciar este inciso es importante detenernos un poco en algunas ideas sobre el fetichismo de la mercancía en la época moderna descrito por Karl Marx. En un interesante estudio sobre este tema, Bolívar Echeverría nos expone un concepto que retoma una forma de ver el concepto que nos ayuda a entender mejor el carácter fetichista en la obra de Adorno: es una acción, una palabra o una cosa que sirve de instrumento para lograr un fin; para lograr la actualización de lo *sobrenatural* en una situación concreta. Su efectividad rebasa la efectividad natural reconocida por la sociedad. Es un objeto cuya función ordinaria o natural en la vida social se halla visitada y absorbida por una función milagrosa o sobrenatural.<sup>31</sup>

Como sabemos, la tesis sobre la mercancía y la alienación de la vida social se basa en la premisa de la pérdida de una relación que se establecía entre los hombres y de éstos con su trabajo. Tales relaciones tanto objetivas y subjetivas -rasgos que le permiten una heterogeneidad muy particular- son limitadas al unificarse en la forma mercancía; y son estos elementos *mágicos* o *sobrenaturales* los que hacen a un lado las facultades creadoras del hombre siendo ellos mismo creadores.

En *El Capital* de Marx nos explica que este proceso se da por medio de una *sustitución*; en un *quid pro quo*, los productos se convierten en mercancías, en cosas suprasensibles o sociales cuya forma - que es lo más importante- no es *naturalmente física*, sino *naturalmente social*. Es decir, lo que *de social* contiene el producto del trabajo (las relaciones humanas ya materializadas y contenidas en el producto) adquiere la apariencia de una *naturalidad casi física* de la cosa misma, como si las características del producto *fuieran naturalmente suyas* sin que mediara para ello la intervención de lo humano-social. Esto conlleva a una consecuencia final: la sustitución del producto por la mercancía se refleja en las relaciones de los hombres y los productos como meros objetos, en donde tales mercancías logran aparentar una relación independiente, con *vida propia* y autónoma que no requiere de la intervención humana.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Echeverría, Bolívar. *El discurso crítico de Marx*. México. Ediciones ERA, 1986, p. 198.

<sup>32</sup> Zaragoza González, Armando. *El fetichismo de la mercancía en Marx y su relación con la moral*. División de Investigación de la Facultad de Contaduría UNAM. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/91548.pdf> pp. 13-16.

Se toma algo natural como algo que es de naturaleza social. Para aclarar aún mejor este carácter de la mercancía, Marx nos da un ejemplo que lo asemeja a la religión, donde los objetos (que son siempre ideales) aparecen como entes autónomos con vida propia, perfectamente ajenos a la mano del hombre. Las mercancías como los fetiches arcaicos (la religión) se hace necesarios (en su calidad de ser o representar una fuerza sobrenatural) para la realización de un aspecto de la vida humana; porque el fetiche puede ser una acción, una palabra o una cosa que hace funcionar para lograr que lo sobrenatural actúe en lo natural y se imponga esta última función suya.

Lo anterior nos permite aterrizar en la exposición del fetiche adorniano para con la música, donde la base epistemológica de Marx es el eje fundamental sobre el que se presenta la exposición.

Adorno plantea que la transformación de la conciencia musical de las masas no obedece a cuestiones relacionadas con su propio gusto debido a que en la IC no se exige nada más ni se plantea una problemática real: la existencia del sujeto que debe probar la validez de dicho gusto no se vuelve cuestionable. Por mencionar un ejemplo, al momento de considerar el gusto por una canción de moda, uno se remite irremediamente a pensar que criterios como el gusto o el disgusto no son adecuados a los hechos.<sup>33</sup>

Que nos guste una canción es casi lo mismo que reconocerla y ambas cosas suceden paralelamente; su conocimiento depende del valor que le otorguemos. Pero en la IC dicha conducta valorativa del sujeto se vuelve una ficción. Ni la música autónoma ni la música *clásica* tienen aceptación para la recepción de la música en el presente: la música ligera. Esta última es el estandarte de un entretenimiento que al final sería todo lo contrario al sentido de lo que se entiende por diversión.

Esta diversión fabricada, alejada de la crítica se manifiesta ante la sociedad: “el placer del instante y de la fachada policroma se transforma en el pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico escuchar.”<sup>34</sup>

A lo largo de la historia de la música, existe siempre un hecho sincrónico anclado a todo fenómeno musical, desde la interpretación y la cuestión pura del material musical hasta la reflexión filosófica aunada a ella. Tal hecho pertenece en la esfera misma del conocimiento y de la búsqueda de las mejores condiciones para el desarrollo humano.

---

<sup>33</sup>Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid, España, Editorial Akal, 2009, p. 15.

<sup>34</sup>*Ibidem*, p. 19.

En estas etapas Adorno señala tres particularidades que a la gran música se la han imputado al momento de hablar de una decadencia en el ámbito musical.

*“El estímulo de los sentidos como vía inspiradora hacia la dimensión armónica y, en definitiva colorista; la personalidad desenfrenada como portadora de la expresión y de la humanización propia de la música; la superficialidad como una crítica de la muda objetividad de las formas en el sentido de la decisión de Hayden por lo galante frente a lo académico. Evidentemente, en referencia a la decisión de Hayden y no a la despreocupación de un cantante con oro en la garganta o de quien sobre un instrumento realiza relamidas cadencias.”<sup>35</sup>*

Tales momentos, que en otras etapas eran elementos que coadyuvaban al arte elevado, hoy se vuelcan contra el mismo arte ya que aparecen como aislados de la unidad que es la obra de arte. Este cambio se atenúa más en la sociedad capitalista donde el mercado es quien rige la producción artística.

Inmediatamente a estos cambios, Adorno se propone entender las diferentes esferas de la música como algo unitario, pues cualquier intento de separación resultaría una ilusión en el entendido de que ambas están inmersas en la misma producción cuyo fin es la venta, el producto que pueda sacar de sí más ganancia; de esta manera toma de todas las esferas, la culta y la ligera, elementos para sus fines.

Y dentro de esta división no existe espacio para el individuo, pues una fomenta la pasividad y la diversión, mientras que la otra es aceptada por prestigio social, además de ser el recuerdo de una etapa de liberación destruida por el capitalismo y el fascismo. En este sentido Adorno señala que no hay ya diferenciación en la aceptación entre ambas formas de música. Se percibe igual una canción de moda que, ya ni siquiera una obra completa clásica, sino sólo fragmentos: quién no conoce el coro final de la novena sinfonía de Beethoven o los primeros compases de la quinta del mismo autor sin siquiera haber puesto atención de la restante hora que duran las obras completas.

Aunado a esto, Adorno critica que ambos campos empiecen a mezclarse para confundirse en su composición, su percepción y su calidad. Adorno señala a directores como Toscanini por rendirse ante el mercado y las composiciones ligeras; lo más conocido es lo que más éxito tiene, y por ende lo que más se reproduce. Pues existe un distanciamiento del contenido de la música para refugiarse en lo que genera éxito por parte del escucha. Incluso la elección de obras clásicas se miden en el sentido de su éxito.

---

<sup>35</sup>*Ibidem*, p. 18.

Como otra posibilidad, Adorno plantea que sería igualmente cómodo ocultar una ruptura entre ambas esferas y aceptar una continuidad que permitiese a la educación progresista que permitiese pasar del jazz y las canciones comerciales de moda a los productos culturales: “la barbarie cínica no es modo alguno mejor que la mendacidad cultural”<sup>36</sup>

“El placer del instante y de la fachada policroma se transforman en el pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico escuchar; y el oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en el comprador que todo lo acepta.”<sup>37</sup>

De esta manera, los momentos parciales no operan más de manera crítica en la totalidad de la obra en su reflejo de la sociedad. Así, la obra de arte se vuelve servicial a la sociedad, al mercado y al capital, y no a la trascendencia del hombre.

Para Adorno estos momentos aislados (parciales) no son malos hasta que se somete al servicio del éxito, los cuales se separan de la concepción total de la obra de arte, es decir, es percibida, disfrutada a medias o en pedazos, generando patrones de lo reconocido. Este es un punto del condicionamiento que se genera en la música al escucharla fragmentariamente.

En este sentido, Adorno señala que las vanguardias son la única forma contra esta situación. En primer término, la música de Schönberg se aleja de todo fetiche y placer aparente que se fomenta en la producción musical para mantener su trascendencia como arte. “De allí que, lejos de hacer composiciones que encanten al oyente con determinantes extramusicales, Schönberg componga con la mira puesta en invitarlo a reflexionar con la mira puesta en el material sonoro [...] Schönberg respeta, en efecto, la dignidad del escucha. Hace al oyente el honor de no hacerle ninguna concesión.”<sup>38</sup>

La crítica de la pasividad de la escucha y el éxito del mercado capitalista hace pensar a Adorno que se torna imposible el verdadero goce estético. Mientras que la música de Schönberg se torna igualmente insoportable para la masa, al ver reflejado su sociedad cosificada: “en ningún otro rasgo de la música de Schönberg se parece tanto a las canciones de moda como por el hecho de que no pueden disfrutarse.”

---

<sup>36</sup>*Ibidem*, p. 21.

<sup>37</sup>*Ibidem*, p. 19.

<sup>38</sup> Juanes, Jorge. *T. W. Adorno Individuo autónomo-arte disonantes* México FONCA Libros Magenta, 2010, pp. 54, 55.

Uno de los resultados de este proceso es adelantado por Adorno en el siguiente párrafo: “Si se convierten en fetiches de estimulación sensual de la inspiración, de la voz y de los instrumentos, y éstos se disocian de todas las funciones que podrían darles sentido, entonces les responden desde el mismo aislamiento emociones ciegas e irracionales, desde la misma distancia con respecto al significado de la totalidad e igualmente determinadas por el éxito, como relaciones con la música practicadas por quienes carecen de toda relación.”<sup>39</sup>

Veámoslo con calma. El argumento es el mismo: la idea de la escucha fragmentada, alejada de reflexión y relacionada con subjetividades y placeres ajenos a una experiencia estética consciente y crítica. El hecho de dejarse llevar por unas melodías ligeras, pero de poderosa carga sensual, hace de lado un goce estético más profundo y se transforma en uno más inclinado hacia lo sensorial.\* Se consumen valores que portan afectos sin que sus cualidades específicas sean alcanzadas por la conciencia del consumidor. La música, con sus atributos de lo estético y lo sublime que le son otorgados trabaja, hoy en día, al servicio del éxito.

En este punto del texto Adorno describe uno de los factores principales de su tesis: el valor de cambio. Aquí el autor, citando a Marx, realiza la adecuación del fetichismo de la mercancía en la música. “Marx determina el carácter fetichista de la mercancía como la veneración de lo hecho por sí mismo, lo cual se enajena de igual manera como valor de cambio entre productores y consumidores – *lo misterioso de la forma mercancía consiste sencillamente en que ésta refleja los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres sociales de los productos del trabajo mismo, como atributos naturales y sociales de estos objetos y, por consiguiente, también la relación social de los productores con respecto al trabajo total como una relación social entre objetos existentes fuera de ellos* – Éste es el verdadero secreto del éxito Es la mera reflexión de aquello que se paga por el producto en el mercado[...] el consumidor adora el dinero que él mismo ha ganado por la entrada a

---

<sup>39</sup> Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid España, Editorial Akal, 2009, p. 24.

\* No es que la cuestión sensorial sea algo malo ni mucho menos dañino, pero es totalmente cierto que tiende hacia conductas valorativas insustanciales, vacías y superficiales atrayendo solo únicamente el placer de los sentidos. Las reacciones pueden ser diversas desde y no sólo es la música el factor que desata la violencia que se le atribuyen a esta sino demás elementos del medio en que el individuo se desarrolla. Pero si ciertas combinaciones sonoras son más propensas a desencadenar actitudes irracionales en individuos que acumulan cierto tipo de experiencias igualmente dañinas. Pero la misma música puede ser que no afecte en absoluto a un sujeto cuya experiencia no esté relacionada con elementos traumatizantes, en mayor o menor medida. Pero si la presión social orilla al individuo a tomar actitudes irracionales, quedará comprobada la eficacia de no solo la música como agente transformador, sino de toda la esfera cultural. Los detonantes pueden ser muchísimos y en distinta medida.

para un concierto de Toscanini. Dicho consumir ha tenido éxito no porque el concierto le haya gustado, sino porque compró la entrada.”<sup>40</sup>

Y el responsable de esta nueva relación musical es el valor de cambio. El ámbito de los bienes culturales aparece en el mundo de la mercancía como si estuviera excluido del poder del intercambio. La mercancía se compone de valor de consumo y valor de cambio: este último sustituye al valor de consumo cuya ilusión deben preservar los bienes culturales. Este es el verdadero fundamento del carácter fetichista de la música. Los afectos que se asocian al valor de cambio generan la apariencia de lo inmediato, mientras que la falta de referencia al objeto desmiente de inmediato esta apariencia. Su fundamento estriba en la abstracción del valor de cambio. De tal sustitución social depende toda posterior satisfacción psicológica y de reposición.<sup>41</sup>

Adorno se pregunta cómo es que la sociedad se mantiene unida a la mercancía, respondiendo nuevamente que el valor de cambio se apodera de las relaciones sociales: La pareja de conductores que pasa su tiempo identificando cada automóvil que encuentra y se alegra cuando conoce las marcas conocidas; la muchacha que está contenta si ella y su novio tienen buena presencia; la estimación experta del entusiasta del jazz que se legitima por conocer lo que por antonomasia se considera irrefutable: A partir de los caprichos teológicos de las mercancías los consumidores se convierten en hieródulos: aquellos que de otro modo nunca dan de sí, aquí son capaces de ello, y es ahí donde son absolutamente engañados.<sup>42</sup>

Tal coloración afectiva del valor de cambio no es en ninguna transustanciación mítica. Se corresponde con el comportamiento del cautivo que ama su celda porque no se le permite amar nada más.

En este sentido la crítica a la composición de arreglos como parte de las prácticas de la IC, es igualmente zagas. “La práctica de los arreglos extrae palmariamente de su contexto y relación las ocurrencias objetivadas y hace un montaje a manera de popurrí: desarticula la unidad plural de las obras y exhibe únicamente ciertos movimientos persuasivos. Estos arreglos tienen el objetivo de

---

<sup>40</sup>Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid, España, Editorial Akal, 2009, p. 24-25.

<sup>41</sup>*Ibidem*, p. 26.

<sup>42</sup>*Ibidem*, pp. 26-27. El problema que se plantea Marx parte de que las mercancías no son homologables, comparables, por su valor de uso, puesto que en su materialidad son cualitativamente distintas. En cuanto a su valor de uso (consumo) las mercancías satisfacen necesidades diferentes y por esta razón no pueden ser equiparables.



hacer asimilable el gran sonido distanciado que posee rasgos de lo público y lo no privado. El oyente ya no busca componer el cuerpo del *liede* de Schubert a partir de colores diferenciados, sino que se confía sin temor al melodismo único e ininterrumpido de las voces superiores. De lo que se trata es de manipular todo, de no dejar nada como es en realidad.<sup>43</sup>

Hay un antecedente donde se puede entender el arreglo como forma de manipulación. Sus inicios se encuentran en la música de salón para baile: el entretenimiento. El arreglo tiene el objetivo de entretener, de homogeneizar el conjunto para un deleite más rápido.

El otro gran tema que Adorno aborda en su ensayo es el referente a la *regresión de la audición*: Los sujetos que escuchan no sólo pierden, junto con la libertad de elección y la responsabilidad, la capacidad del conocimiento consciente de la música, limitado desde siempre, sino que niegan obstinadamente toda posibilidad de tal conocimiento: fluctúan entre el amplio olvido y el abrupto reconocimiento que acto seguido desaparece de nuevo; escuchan de manera atomizada y disocian lo escuchado desarrollando capacidades auditivas que se producen no por método o tradición, sino por mero accidente o asociación de otras cosas ajenas al lenguaje musical. Más bien son *pueriles*, dice Adorno: su primitivismo no es el del ser no desarrollado, sino el del que ha retrocedido para estancarse forzosamente. Sus capacidades musicales son inducidas a un desarrollo específico en relación con la mercancía/canción y en un progreso contrario al de fases anteriores. Aunado a la música de masas, eventos como el fútbol o las carreras de carros contribuyen a imposibilitar la evasión con respecto a la constitución infantil integral: el anhelo de felicidad mediante la retroversión de la infancia.<sup>44</sup>

Sin duda, cualquier persona está libre de configurar su felicidad inclusive en el momento mismo de la escucha de una música que apela a una emoción satisfactoria del pasado o de momentos que las melodías le hacen sentir felicidad. Pero de ahí a que todas las composiciones de música puedan ser consideradas como arte existe un abismo.

Se concentra una relación especial entre el sujeto y la mercancía donde todo surge de la identificación del primero con el segundo cuyo resultado es el dominio del sentimiento de impotencia generado por presión social del mercado y el estatus de vida; la identificación homogeneiza y “protege” al individuo de quedar fuera de lo establecido por el mismo sistema.

---

<sup>43</sup>*Ibidem*, pp. 29-30.

<sup>44</sup>*Ibidem*, pp. 34-35.

El juego que existe en tal identificación se vuelve perverso; se consume en la sucesión de olvido y recuerdo: “Puesto que toda propaganda se compone de lo inadvertidamente conocido y de lo llamativamente desconocido, la canción de moda permanece así benéficamente olvidada en la tonalidad crepuscular de su celebridad para en un momento, como bajo el cono de luz de un foco, hacerse dolorosa y extremadamente evidente mediante el recuerdo.”<sup>45</sup>

Adorno nos explica cómo sucede este fenómeno del olvido y reconocimiento. “El comportamiento perceptivo por el que se prepara el olvido y el abrupto reconocimiento de la música de masas es la desconcentración. Cuando los productos normalizados y desesperadamente semejantes entre sí, con excepción de partículas especialmente llamativas y empleadas a manera de titulares, no permiten la escucha concentrada sin hacerse insoportables para los oyentes, entonces éstos no son ya en absoluto capaces, por su parte, de una escucha concentrada. No pueden hacer frente al esfuerzo de una aguda atención y se integran acto seguido y resignados en lo que sobre ellos recae y con lo cual traban amistad cuando no lo escuchan con precisión. La referencia de Benjamin a la apercepción del cine en su función de distracción es igualmente válida para la música ligera.”<sup>46</sup>

Y es que una de las características únicas de la música es precisamente esa: la inmediatez que genera en la producción y posterior asociación de imágenes y recuerdos en la mente del individuo.

De esta manera el sujeto percibe lo prefabricado: intervalos melódicos llamativos, modulaciones osadas, errores voluntarios o involuntarios, o lo que se condensa como fórmulas a través de una fusión particularmente íntima de melodía y texto. En este sentido, Adorno hace una especificación de la escucha de la música. Si en la música elevada la escucha atomista conlleva una descomposición, en el caso de la música inferior no hay nada ya que descomponer: “La emancipación de las partes con respecto a la trabazón del todo y a todos los momentos que trascienden su inmediato presente inaugura el desplazamiento del interés musical al estímulo sensual particular.”<sup>47</sup> La emoción del oyente se resuelve gracias a las acrobacias instrumentales de los músicos y a los colores particulares de cada instrumento musical.

En esta misma línea podemos decir que el escucha es víctima del engaño de lo siempre igual. “incluso el más obtuso entusiasta de la canción de moda no siempre podrá resistirse a la sensación

---

<sup>45</sup>*Ibidem*, p. 36.

<sup>46</sup>*Ibidem*, p. 37.

<sup>47</sup>*Ibidem*, p. 38.

conocida por el niño goloso cuando sale de la pastelería. Volvemos nuevamente a la actitud infantil en situaciones de condicionamiento cultural que reflejan un rechazo arrogante e ignorante a todo lo que no se esté acostumbrado. El oyente regresivo se comporta como niño, exige, con obstinada insidia, la misma comida que se le puso delante anteriormente.<sup>48</sup>

Hablando específicamente del material musical, Adorno señala la pobreza que existe en las nuevas formas en que se escribe la música de masas al indicar que el texto de una partitura que ha de concebirse racionalmente es sustituido por mandatos ópticos, en cierto modo por señales de tráfico musicales. Estos signos se limitan evidentemente a los tres principales acordes de la tónica y excluyen toda progresión armónica sensata. Esta escritura musical está plagada de errores en el fraseo y en la armonía. Hablamos de falsas relaciones, de incorrectas duplicaciones de terceras, de quinta y octavas paralelas y de ilógicas conducciones de las voces de todo tipo sobre todo en el bajo.

Es en este sentido que Adorno diagnostica los elementos de la manera de escuchar en la “sociedad fragmentada”: “Por un lado, la escucha infantil exige un sonido lleno y sensualmente rico, como consiguen producirlo las abundantes terceras, y es precisamente en esta exigencia donde el lenguaje musical infantil contradice de la manera más brutal la canción infantil.”<sup>49</sup> Aunado a esto, Adorno nos dice que la escucha infantil exige en todas partes las resoluciones más cómodas y convencionales. “la consecuencias que resultarían del rico sonido en una correcta conducción de las voces estaría tan lejos de las relaciones armónicas estandarizadas que los oyentes tendrían que rechazarlas como *contranaturales*.”

En la historia de la estética musical, específicamente la música establecida como arte y ciencia, con un método de estudio y desarrollo de su material como cualquier otra de las demás artes, existen reglas y esquemas de composición que han sido determinados por los grandes compositores y estilos en que la música se ha forjado dejando los fundamentos que hoy en día son insustituibles en el desarrollo de cualquier músico que desee educarse de manera seria en este arte. No es capricho ni mucho menos arcaísmo a manera del investigador que cree haber obtenido la última verdad de la ciencia. No es necesidad que el entendimiento y deleite de la música en su cabal sentido, en su trascendencia para humanidad se resuelva solamente a través de la reflexión y el estudio profundo del fenómeno musical. La terminología musical utilizada por Adorno es la terminología que utiliza

---

<sup>48</sup> *Ídem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 41.

cualquier experto en su campo: el médico en sus diagnósticos, el abogado con su terminología legal. A cualquiera de estos la gente entiende y justifica el uso de tal lenguaje e incluso la exigencia de su estricta aplicación por parte del experto. No así en la música.

Dentro de esta misma escucha regresiva, Adorno dirige su crítica contra ese sector de jóvenes adictos a la música ligera. El individuo, además de ser víctima de la barbarie cultural se repliega al sistema como necesidad y conformismo pues no existen ya opciones.

Como dice el mismo filósofo en una réplica sobre su crítica al jazz. Para agradar o aplaudir al jazz tendría que ser un fan, y eso excluiría la crítica.<sup>50</sup> Adorno desarrolla las características que el escucha regresivo genera en la sociedad. Un ejemplo puede ser el siguiente: “La observación empírica según la cual, entre los oyentes radiofónicos, los amigos de la música ligera se encuentran despolitizados, no es casual [...] En América, los llamados liberales progresistas se encuentran precisamente entre los paladines de la música popular ligera, que ellos clasifican como democrática, en virtud de la amplitud de su alcance.”<sup>51</sup>

Adorno atribuye un distanciamiento de todo proceso político a la música ligera y su relación con la juventud que opina y habla sobre la democracia.

En una de las últimas ideas de su ensayo, Adorno pretende diferenciar cómo está estructurada la música popular con respecto a sus innovaciones, las cuales, según él, no existen de ninguna manera. El logro colorista de la melodía y la armonía<sup>52</sup> hacen que un instrumento sea reemplazado por cualquier a lo largo de la composición. Esta inventiva colorista estaba ya presente en la técnica orquestal wagneriana y postwagneriana como lo estuvo, por citar otro ejemplo, el arte de la síncopa ya de manera rudimentaria en Brahms y superado por Schönberg y Stravinsky.

---

<sup>50</sup>Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad II*. En “Intervenciones y entradas”. Madrid España, Editorial Akal, 2009, p. 717.

<sup>51</sup>Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid España, Editorial Akal, 2009, p. 45.

<sup>52</sup> En la música de masas se debe entender que la melodía es una voz, tonada o línea que realiza algún instrumento o voz humana, que es “sostenida” por la armonía que no es otra cosa que una serie de acordes (unión de varias notas tocadas simultáneamente) en relación y con orden en ciertas reglas, a la melodía.

### 2.3 Sobre la música ligera

Este inciso puede iniciar con la siguiente frase: “El concepto de música ligera flota en las turbias aguas de lo que se tiene por evidente. Que todos sepan qué se cierne sobre ellos cuando encienden la radio de manera imprudente parece eximir de la reflexión acerca de lo que esto supone.”<sup>53</sup>

Las palabras de esta primera frase nos anticipan el desarrollo posterior de este inciso donde en primer término Adorno comenta y explica algunas situaciones como la bifurcación entre música ligera y elevada por parte de la esfera cultural dominante, así como el hecho de que la falta de reflexión sobre la primera impide el entendimiento de dicha bifurcación y relación en general. Tal separación existe antaño en las sociedades, donde al sujeto se le ha manipulado igualmente: “A quienes, por la presión psíquica y económica, han sido rechazados por lo establecido como cultura, se les entretuvo ya en la antigüedad clásica, con estímulos especialmente preparados para ellos. Esto sólo generó un malestar hacia la civilización que reprodujo una y otra vez la crudeza de un prolongado estado natural.”<sup>54</sup>

La relación entre música elevada y ligera ha existido siempre, incluso, según Adorno, no podríamos imaginar a Haydn, Mozart, Beethoven, Bach sin la interacción entre estas dos esferas.

Es de esta manera como la música ligera era posible con “decencia” hasta bien entrado el siglo XIX, siendo la etapa de su declive estético idéntica al de la ruptura y ausencia de relación entre ambas.<sup>55</sup>

Tal declive inicia en las composiciones de Offenbach, Johann Strauss y de forma tibia Puccini. De éstos y de sus antecesores, la realización de las operetas representa la confección en la esfera de la producción, es decir la maquila a gran escala, es el inicio de la separación de las dos esferas musicales. Aún más, Adorno piensa que las diferencias existentes entre la opereta anterior a los 30', la posterior a los 30' y el musical son meramente económicas, es decir, el contenido es similar. ¿Por qué es esto? En palabras de Adorno podemos definir que “la galvanización y de los efectos calculados de manera precisa y casi científica se ha llevado tan lejos que no queda ningún resquicio

---

<sup>53</sup>*Ibidem*, p. 199.

<sup>54</sup>*Ídem*.

<sup>55</sup>*Ibidem*, p. 200.

para que la obra, completamente organizada en el sentido de la técnica de ventas, produzca la ilusión de algo lógico y natural.”<sup>56</sup>

Es así como inicia el análisis de la transformación de la música ligera en la época del capitalismo monopólico y la producción de masas. En los países industrializados desarrollados la música ligera se define por su estandarización: su prototipo es la canción de moda.

Adorno describe la receta de la canción de moda. La regla fundamental en la praxis norteamericana que da la norma a la producción en su conjunto es que el estribillo conste de 32 compases, con un *bridge*, una parte en el medio que conduzca a la repetición. La estandarización se dirige no solamente a los bailes, sino a los caracteres tipo como canciones para la madre, para celebrar la vida hogareña, de novela, para la pérdida de un amigo<sup>57</sup> y a temas ajenos a un discurso musical autónomo, es decir, se adapta la música colorista y espectacular a conceptos o ideas muchas veces triviales y cuando no lo son continúa como fetiche musical que cancela cualquier trascendencia.

¿Por qué se elimina cualquier trascendencia al continuar con el fetiche? Las divergencias y el desarrollo del discurso musical, cualesquiera que sean, no hacen sino confirmar las más simples estructuras básicas de la música. La canción de moda se reduce a un par de categorías básicas de la percepción, conocidas hasta la saciedad, donde nada realmente nuevo puede introducirse, solamente efectos calculados de lo siempre igual sin ponerlo en peligro y que se rigen igualmente por esquemas.<sup>58</sup>

Adorno dirige su crítica a los defensores de la música ligera, que pretenden, según el filósofo, justificar estéticamente tal estandarización, el fenómeno originario de cosificación musical y del mero carácter mercantil, y por difuminar la diferencia entre la controlada producción de masas y el arte.<sup>59</sup> Adorno ejemplifica el caso:

*“Según ellos [los autores de música ligera] apenas habría en la poesía una forma más escrupulosa que el soneto y, sin embargo, los más grandes poetas de todos los tiempos habrían entretendido una belleza inmortal –así dicen literalmente- dentro de su estrecho esqueleto. El compositor de música ligera tendría la posibilidad de demostrarse tan talentoso y genial como el inhábil de aparentes cabellos largos. El asombro que en virtud de tal comparación hubiese hecho presa de Petrarca, Miguel Ángel y Shakespeare no conmueve a estos autores; se trataba de buenos maestros, pero están muertos desde hace*

---

<sup>56</sup>*Ibidem*, p. 203.

<sup>57</sup>*Ibidem*, p. 204.

<sup>58</sup>*Ídem*.

<sup>59</sup>*Ídem*.

*tiempo. Semejante imperturbabilidad obliga al humilde intento de enunciar lo que diferencia las formas estandarizadas de la música ligera de las estrictas formas de la seria [...] La relación que la música elevada mantiene con sus formas históricas es dialéctica. Se inflama con ellas se refunde, las hace desaparecer y vuelve a reconocerlas en su desaparición. Pero la música ligera emplea las formas como cajas vacías en las que se introduce a presión el material, sin la menor interacción entre este y las formas.*<sup>60</sup>

Las Formas Musicales<sup>61</sup> son el resultado de siglos de progreso del material musical, donde los grandes compositores han ido marcando las estructuras, el contorno y los fundamentos de la manera en que se organiza el material musical, desde sus principios matemáticos, artísticos, estéticos, histórico y psicológicos. Es así como Adorno no ve la posibilidad de que la música ligera pueda tener la importancia de una forma musical debido a su estructura simplísima.

El diagnóstico de Adorno continúa con la descripción del efecto que la música ligera produce en el individuo al redimirse a los esquemas de la *identificación*. La identificación en los diferentes círculos sociales donde se desarrolla el individuo, identificación con los ritos, el lenguaje, las imágenes, la identificación que sus relaciones de amistad, amorosas y las culturales-intelectuales que le permiten inclinarse por un determinado lado, cualquiera que éste sea, aunque las diferencia que creería fundamentales para tomar partido, específicamente en el ámbito músico-cultural, no existan en realidad de ninguna manera.

Después de esto Adorno describe el objetivo de la canción de moda. “No sólo apelan las canciones de moda a un *lonely crowd*, a los atomizados. Cuentan con los menores de edad; con aquellos que no son dueños de la expresión de sus emociones y experiencias, ya sea porque carecen de toda capacidad de expresión, o por que ésta ha sido mutilada por los tabúes de la civilización. [...] a ellos y los que han quedado entre el sistema y la reproducción de la fuerza de trabajo, se les abastece con un sucedáneo de sentimientos, que su ideal del Yo revisado y puesto al día les dice que deben tenerlos.”<sup>62</sup>

Seguido de esto se lee: Las canciones de moda, sin tomar en cuenta todas las clases de energía de manipulación, se convierten en canciones de moda por su capacidad de absorber o fingir emociones

---

<sup>60</sup>*Ibidem*, p. 205.

<sup>61</sup> El nombre de algunas Formas Musicales, y que seguramente habrán oído mencionar en algún momento de su vida, son la Forma Sonata, el Rodo, Aria, Concierto, Nocturno, Suite, Obertura, Preludio, etcétera.

<sup>62</sup>Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid, España, Editorial Akal. 2009, p. 205.

muy dispersas; las formulaciones publicitarias del texto, en particular sus títulos no son, por supuesto, ajenas al asunto.”<sup>63</sup>

¿Hasta qué punto es esto cierto? Sin duda existen rasgos de violencia y conformismo, que cobijados por la publicidad, se apoderan de los mismos patrones antes mencionados (e incluso las filias y fobias del individuo), para manipular desde la música que escuchamos; pero en qué medida y bajo qué circunstancias específicas el sujeto es manipulado, no se puede saber a ciencia cierta. A esta pregunta Adorno define que no existe un mecanismo de investigación social que puedan arrojar resultados capaces de ser verificados y rebatidos, además de que la experiencia empírica resulta muy esquiva a teoremas de las ciencias sociales.

“La banalidad de la música ligera del presente marca con hierro incandescente lo decisivo de su fisonomía: la vulgaridad. [...] La vulgaridad de la actitud musical, la disminución y devaluación de todas las distancias y la insistencia en que nada con lo que tengamos contacto podría ser mejor o podría ser considerado mejor que lo que uno es o se imagina ser, es la esencia de la sociedad. [...] si el llamado arte inferior del pasado propició dicha humillación de un modo más o menos inconsciente, si ha complacido continuamente a los humillados, la propia humillación está hoy en día organizada y administrada.”<sup>64</sup>

Adorno nos explica que la interpretación de la música ligera no debe darse, por razón de su cruda simplicidad (la simplicidad en sí no implica preferencia ni carencia), de manera intrínsecamente musical sino más bien sociológica. Ella establece en su víctima un sistema de reflejos condicionados. Es tan simple que Adorno ve en de la canción de moda que sus esquemas están tan separados del curso concreto de la música que todo puede ser sustituido por otra cosa. Incluso lo complicado, necesario de cuando en cuando sino se quiere caer presa de un aburrimiento que ahuyente a los clientes que buscan la música ligera huyendo precisamente de él, no existe por sí mismo, sino como un ornamento o encubrimiento tras el cual acecha lo siempre igual.<sup>65</sup>

La espontaneidad y la concentración del escucha no son, por el contrario, exigidas por la música ligera, ni siquiera toleradas, pues esta proclama como norma propia la necesidad de distención con respecto a los fatigosos procesos de trabajo. Se debe escuchar sin esfuerzo, y si es posible, con medio

---

<sup>63</sup>*Ibidem*, p. 206.

<sup>64</sup>*Ibidem*, p. 207.

<sup>65</sup>*Ídem*.



oído. La fomentada pasividad se inserta en el sistema global de la industria cultural como un embrutecimiento progresivo. [...] Pero el *fan*, cuya necesidad de lo que se le impone puede incrementarse hasta la euforia embotada y el triste desecho de la antigua embriaguez, es educado por el sistema global de la música ligera en una pasividad que probablemente se transfiera después a su pensar y a su comportamiento social. La música ligera se ha apoderado del efecto neblinoso y ofuscador que Nietzsche temía en la música de Wagner y lo ha socializado. El efecto que sutilmente genera una costumbre está en extraña contradicción con la tosquedad de los estímulos. En este sentido, la música ligera es, pese a toda intención que se descubra en ella (o incluso en sus textos pueriles), ideología. [...] las reacciones puramente musicales a la música ligera son demasiado no específicas, y no articuladas como para poder determinarlas desde el único punto de vista de la psicología social.<sup>66</sup>

Dentro de la producción (de la composición) de la canción de moda, Adorno describe que por una parte, la canción de moda desea incitar la atención del oyente, diferenciarse de otras canciones de moda cuando tiene que venderse y llegar de lleno al oyente. Por otra parte no puede ir más allá de lo habitual, de manera que no lo hagan retroceder: debe seguir siendo poco llamativa, sin rebasar el lenguaje musical que parece natural al oyente medio y planeado por la producción, es decir, la tonalidad de la época romántica, enriquecida en todo caso con alteraciones impresionistas y otras posteriores. La dificultad ante la que se encuentra el fabricante de música ligera es la de nivelar dicha contradicción. Uno de esos métodos es la pseudoindividualización. Ésta debe estar definida como la libertad según la necesidad, que en realidad obedece a la estandarización. Esto es igualmente visto en las improvisaciones del jazz: en tales se pone de relieve intencionadamente la invención del instante, aun cuando estén circunscritas a límites tan estrechos y esquemas métricos y armónicos, que ellas mismas se dejan reducir una vez más a un mínimo de formas básicas. La esfera del estímulo armónico y colorista, presupuestada en la música ligera, sigue la regla de suscitar la regla de lo inmediato y específico, tras la cual no hay nada más que la rutina del armonizador y del arreglista.<sup>67</sup>

“Las canciones de moda escogidas como *bestsellers* se clavan en los oyentes como un martillo durante el tiempo necesario, hasta que éstos son capaces de reconocerlas y, como esperan los psicólogos propagandísticos de la composición, adorarlas. [...] Sin embargo, afirma Adorno, para que una canción de moda se convierta en éxito debe satisfacer unos requerimientos mínimos. Algunas características del concepto de inspiración, convertido en problemática hace mucho tiempo en la música elevada,

---

<sup>66</sup>*Ibidem*, p. 209.

<sup>67</sup>*Ibidem*, pp. 210 - 211.

probablemente le sea propias; pero en justa proporción con la realidad de lo que le es familiar a todos. El estudio de estas estructuras mediante análisis musicales de las canciones de moda, así como por medio de sondeos entre el público, podría tentar una sociología musical plena de sentido.”<sup>68</sup>

Aquí podemos observar cómo es la estructuración de la canción de moda, que hoy en día no dista mucho de la actual producción en masa de la estructuración de muchas canciones que aunque se le separe en diferentes géneros el trasfondo es como lo explica Adorno. El desarrollo que se ha dado en la fabricación de lo que Adorno llama la fachada, la forma o las cuestiones coloristas que se encargan de la inmediatez, resulta interesante para la investigación psicológica-musical, ya que la versatilidad del poder de la música en su concepto de inmediatez se ha llevado muchísimos pseudo-estilos que en apariencia pueden ser heterogéneos, pero en realidad representan algo más que la homogeneidad.

El análisis de la situación social de la producción de la música no deja de lado cada resquicio de los niveles sociales donde se desarrolla el fenómeno, incluso el de los músicos formados que se sirven de la música ligera. “Bajo la presión del mercado, una gran parte del talento genuino es absorbido por el ligero y aquí el talento auténtico no puede reprimirse del todo. Incluso en la fase tardía y absolutamente comercializada nos toparemos una y otra vez, principalmente en América<sup>69</sup>, con ocurrencias primarias, con arcos melódicos bellamente cimbrados, con giros rítmicos y armónicos precisos y acertados. Pero los dominios únicamente pueden delimitarse desde los extremos y no desde las transiciones, con lo cual incluso las escapadas más perspicaces dentro de la música ligera, se ven desfiguradas por la consideración debida aquellos que vigilan también si el producto se puede vender. De éstos se hallan mucho más en el ámbito global de la música ligera de lo que desearía admitir el sentimiento de superioridad de la música seria. [...] La preponderancia de los medios sobre los fines que rige la industria cultural en su conjunto se manifiesta en la música ligera en el dispendio de intérpretes de rango importante usados en productos indignos de ellos. El hecho de que tantos (músicos) que podrían hacerlo mejor permitan que se abuse de ellos de ese modo, tiene -por supuesto- razones económicas. Con cínica ingenuidad, pero no sin un repugnante derecho, está uno persuadido de haber arrendado el espíritu de la época”<sup>70</sup>

Dentro de este análisis llega el momento de la crítica al jazz, cuya condición es igualmente definida que la música ligera. Adorno nos indica que existe una tendencia dentro de la esfera de la industria

---

<sup>68</sup>*Ibidem*, p. 214.

<sup>69</sup>A este respecto, Adorno, al utilizar la palabra América se refiere exclusivamente a los Estados Unidos, lugar donde residía exiliado de la ocupación nazi en Alemania.

<sup>70</sup>*Ibidem*, pp. 211 - 212.

cultural a realizar una especie de paroxismo de cualquier fenómeno cultural (música, teatro, cine, etcétera) en la búsqueda exclusiva del éxito (con el que se obtiene la ganancia económica) Esto incita pasar por alto la reflexión por parte de quienes manejan el poder industrial para permitir que cualquier cosa sea ofrecida con reflectores: “Sólo la mala costumbre de hacer de todo y de cada cosa una grandilocuente concepción del mundo enturbia este hecho en Alemania y lo instala como bien sagrado y fatal, la norma de aquello que cree rebelarse contra la norma.”<sup>71</sup>

Así, antes de criticar de manera decisiva al jazz, Adorno nos indica algunos méritos del jazz: “Frente al idiotismo de la música ligera derivada de la opereta de Johann Strauss, el jazz ha inculcado la habilidad técnica, la presencia intelectual, la concentración usualmente suprimida por la música ligera, así como la capacidad de diferenciación sonora y rítmica. El clima del jazz ha liberado a los adolescentes del sentimental olor a mohó de la música de uso de sus progenitores. Hemos de empezar a criticar el jazz cuando la moda intemporal, organizada y multiplicada por interesados, se postula como moderna y, si es posible, como vanguardia. [...] Ahora como antes, el jazz sigue estando caracterizado como lo hizo uno de sus más fiables conocedores norteamericanos, Winthrop Sargeant, hace aproximadamente 30 años,\* como un *get together art of regular fellows* - un acto organizado de tipo acústico/deportivo con el fin de congregar a ciudadanos normales -. *El jazz pone de relieve*, continúa Sargeant en su libro (*Jazz, Hot and Hybrid*), *una regularidad conformista al hacer que la conciencia individual se hunda en una suerte de autohipnosis masiva. Socialmente hablando, en el jazz se somete la voluntad individual, y los individuos aislados que participan no son sólo iguales, sino prácticamente indistinguibles*. Seguramente se esconde en el jazz el potencial de una huida musical con respecto a la cultura por parte de aquellos que o bien no fueron admitidos en ella, o bien se enojaron por su mendacidad. Pero el jazz ha sido asimilado uno y otra vez por la industria cultural y con ello por la conformidad musical y social.”<sup>72</sup>

Las impresiones que surgen de los comentarios descritos arrojan una problemática mayor al momento de emitir una reflexión sobre la música en general. La idea sociológica que está representada en lo expuesto hasta aquí permite desentrañar los elementos y procesos que interactúan durante la

---

<sup>71</sup>*Ibíd.*, p. 212.

\* Es necesario considerar que Adorno escribe este texto a mediados del siglo pasado y es a partir de esa fecha (1940 aprox.) en la que hay que tomar como referencia la alusión sobre *hace aproximadamente 30 años*.

<sup>72</sup>*Ibíd.*, p. 213.

experiencia del fenómeno musical. En el próximo capítulo se presenta un panorama general de la polémica que se da entre la crítica adorniana y el movimiento jazzístico.

### **3 Secuelas críticas y decadencia musical: La tesis de Adorno y la comunicación musical hoy**

Para definir una comunicación musical en el ámbito cultural actual, he decidido tomar en cuenta una parte de la división que Adorno realiza al hablar de la música popular y música culta. Esto, porque tal clasificación constituye una generalidad actualmente en uso: siempre ha existido la separación entre la esfera popular y la culta incluso en la época actual; las instituciones culturales, investigadores e incluso artistas de ambas esferas, tienen claro el objetivo de su producción musical al momento de encasillarse en una de los dos ámbitos.

En primera instancia es importante explicar que, como se revisó en el segundo capítulo, debido a una cuestión epistemológica pendiente que recae sobre la *ciencia de la comunicación*, existe una problemática resulta igual de evidente al momento de determinar el concepto de comunicación musical.

En este sentido se describirá de manera general las características -dentro de ciertas teorías de comunicación, de estética y del mismo pensamiento de Theodor Adorno- que se perciben dentro del fenómeno musical, es decir, se tratará de un establecer un esquema para observar si es posible analizar el fenómeno musical a través de un modelo estructurado a partir de la comunicación.

Una de las directrices de este trabajo es la recapitulación de la crítica de los medios de comunicación que la escuela de Frankfurt hace en la figura de Theodor Adorno. Desde este punto, los conceptos que el filósofo implementa serán comentados para entender cómo se da el proceso en que Adorno señala la formación de la decadencia de la cultura así como su transformación a través de los medio de comunicación (industria cultural).

Es de esta manera, desde mi punto de vista, que podemos sacar la mejor conclusión de lo que sucede realmente en la esfera de la música y la comunicación: Usar la crítica como herramienta metodológica en la descripción de una comunicación musical es necesaria para la interpretación de elementos fascistas que aún perduran en la realidad cultural y política de nuestra sociedad.

La complejidad de tal empresa sobrepasa los intentos de una tesis de licenciatura como esta; sin embargo una de mis hipótesis considera que existe mucho de verdad en la crítica que Adorno plantea como el paradigma estético, social y filosófico del siglo XX.

A este respecto sólo queda esperar que la dialéctica realice, a través de la reflexión crítica, el trabajo que determine la absolución de Adorno, en el sentido que sea, o su detracción, de igual manera en una de tantas disciplinas que dominó a lo largo de su vida.

### **3.1 Para una búsqueda de la *comunicación musical* y su posibilidad teórica**

De la definición sobre comunicación musical que determiné en el marco conceptual al inicio de la investigación, me gustaría recapturar algunos elementos importantes:

Comunicación musical.- Es una forma de conocimiento que se genera a partir de la combinación e interpretación de los elementos técnico-musicales y extra musicales con el entorno social y la experiencia estética ( de una teoría determinada), en la problematización y la relación entre la música y la sociedad; elementos que van dirigidos siempre al entendimiento de cuestiones inmanentes de la estructura musical y su audición en el sujeto socializado, ya que la transmisión de información a nivel comunicacional debe ser un canal importante en la experiencia artística. Además de que para el análisis y entendimiento de los problemas y fenómenos musicales en la sociedad y viceversa así como las manifestaciones sociales que repercuten directamente sobre la música, la búsqueda del diagnóstico no sólo está en razón directa de su valor estético. Si bien los tonos y las palabras no son modos paralelos de comunicación, no puede entenderse a la comunicación musical sin agregarle cuestiones esenciales de la Teoría musical como la composición o los elementos estéticos; así como también el rigor estructural de la música en su sentido técnico, estético y filosófico debe medirse, por sus efectos en los individuos, dentro de las complejas relaciones de la comunicación social. Es decir, la música no puede analizarse desde la metodología de las ciencias puramente comunicativas.

De este mismo modo en la comunicación musical caben interpretaciones desde dos puntos de vista académicamente opuestos, pero desde mi punto de vista muy poco antagónicos en la realidad y cuyas categorías deben, (necesariamente y por beneficio del entendimiento de la música), tanto replantarse como interrelacionarse : Interpretaciones ajenas al hecho musical puro adjudicando valores u objetos externos al plano sonoro, obedeciendo a la significación de la música en términos extra musicales o por su parecido con el lenguaje. Y la otra, cuyo significado y entendimiento, así como su goce, se encuentra en la música misma (en el sonido puro): La asemantividad de la música contra su posible significación.

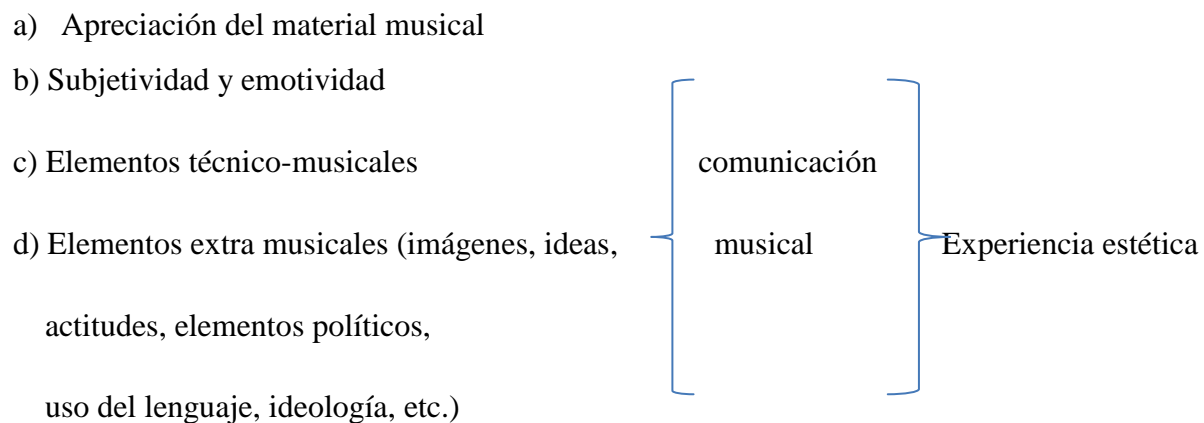
¿Es el objetivo de la comunicación, actuar sobre los comportamientos o las convicciones del prójimo? Tal vez iríamos en contra de un precepto no sólo defendido por Adorno, sino por toda la escuela estructuralista que encuentra en la música una no significación: "...Adorno juzga la característica fundamental en un arte: su inutilidad". No es la búsqueda de una reconciliación entre dos posturas científicamente y filosóficamente (tal vez) opuestas, cada una debe mantener sus elementos "puros" por llamarlos de alguna manera; sino la interacción y la movilidad de dichos elementos, su capacidad heurística y de adaptación en ambas esferas para la construcción de conocimiento.

Sin embargo, es lo multidisciplinar como la multiplicidad del objeto de estudio, lo que puede fundamentar la entrada de este concepto en el estudio estético, sobre todo en los procesos donde intervienen necesariamente la aplicación simultánea de las diferentes ramas de estudio.

Puede ser que un punto de partida para este concepto se pueda encontrar en la llamada más recientemente semiótica musical, la cual, me anticipo, aún no ha nacido siquiera.

La combinación de elementos técnico-musicales y extra musicales (imágenes, ideas, actitudes elementos políticos, uso del lenguaje, etc.) con el contorno social y la experiencia estética durante el fenómeno sonoro, son variables generales desde donde se puede partir para una definición de comunicación musical: La relación –dialéctica, diría Adorno– entre los fenómenos sociales musicales (entiéndase la esfera política y social) y la experiencia estética (entiéndase subjetiva- individual) son cuestiones en constante contradicción (contradicción a partir de la cual funcionan los fenómenos musicales como hechos sociales), que, bajo el esquema teórico de la comunicación adorniana, son los primeros factores, que en dicha contradicción, pueden genera la comunicación musical.

#### Fenómeno musical



Este esquema puede ser una alternativa en donde podemos localizar al proceso comunicativo y a los elementos que juegan que influyen en la experiencia estética dentro de cualquier fenómeno musical social.

Hay que entender, y en esto muchos críticos estarán de acuerdo, que el fenómeno musical es inseparable<sup>1</sup>, en su análisis científico y cultural, del hecho social. De esta manera podemos decir que la comunicación musical representa los enlaces mediante los cuales se efectúan las relaciones donde interviene siempre un factor o elemento artístico-extra musical de la música. De esta manera, y sabiendo de antemano que la comunicación está inscrita en cualquier proceso de las relaciones humanas, los elementos musicales que dividí en los cuatro incisos dentro del esquema están presentes (en cualquier cantidad o calidad) en la relación con el fenómeno musical. Dichos elementos fueron seleccionados durante la revisión de varios textos del mismo Adorno y de la revisión de ciertas definiciones de estética y arte que enmarcan tales elementos de manera necesariamente objetiva.

En este sentido recuerdo que la definición de arte en el sentido musical no era un tema a discusión en este trabajo. Sólo fragmentando el fenómeno musical, revisando sus elementos podremos acercarnos a los que verdaderamente sucede en la música y sociedad.

En esta definición de comunicación musical es necesaria esta segmentación, obvia para muchos, porque al enfrentarnos a otros problemas puramente estéticos (como el de la inutilidad del arte, como Adorno y el mismo Hanslick lo mencionan) es necesario alejarse de estos, pues encontramos elementos menos medibles en términos cuantitativos y cualitativos desde la perspectiva de las ciencias sociales, para encontrar respuestas más sociológicas -apegadas al terreno de los métodos de las ciencias sociales- y menos, sin duda, espirituales en el sentido del arte.

Esa es la disyuntiva que en un primer análisis puedo enmarcar dentro de una definición de comunicación musical, pues resulta una brecha que circunscribe el campo de la ciencia (social o científica) y del arte. Esto puede alentar la idea de lo indispensable que resulta la ciencia dentro del estudio del fenómeno artístico en la repercusión social.

De igual manera, rescatando ideas de mi definición sobre comunicación social, otro elemento que justifica tal división del esquema, *Si bien los tonos y las palabras no son modos paralelos de comunicación, no puede entenderse a la comunicación musical sin agregarle cuestiones esenciales de la Teoría musical como la composición o los elementos estéticos; así como también el rigor estructural de la música en su sentido técnico, estético y filosófico debe medirse, por sus efectos en*

---

<sup>1</sup>Se puede realizar un estudio meramente musical como el que se estudia en las instituciones musicales reconocidas, y de ahí encontrar ciertas analogías con el contexto social. Este estudio nombrado como Análisis Musical se centra en la partitura únicamente, es decir podríamos decir que realmente está centrado en la autonomía de la música.



*los individuos, dentro de las complejas relaciones de la comunicación social. Es decir, la música no puede analizarse desde la metodología de las ciencias puramente comunicativas.*

De esta definición se pueden entender dos elementos de la división del esquema descrito anteriormente: los elementos extra musicales y los elementos técnicos musicales. Los primeros representan, además de las imágenes, actitudes y demás elementos, el lenguaje hablado, que en síntesis sería la contraparte, que en la Grecia antigua, el medioevo, el renacimiento y el romanticismo, de la música. Como lo menciono en el primer capítulo el lenguaje representa el pensamiento, el mundo racional, mientras que la música, desde Baco hasta Wagner, es la representante de las emociones. La objetividad contra la subjetividad cobra más sentido al esclarecer el sentido asemántico de la música y la necesidad de entender ambos lados del fenómeno musical.

Es de esta manera que la semiótica musical, a pesar del incipiente avance en el desarrollo metodológico puede seguir ayudando en el desarrollo de la investigación musical aunada al lenguaje. Pero sólo en ese campo, desde mi punto de vista, la semiótica es útil, como lo he apuntado en lo concerniente a la semiología, en estricto apego al estudio del lenguaje o de patrones comunes a éste, llevando consigo un análisis distinto pero más descriptivo que explicativo o propositivo del fenómeno musical.

En el sentido de la comunicación, lo descrito en el primer capítulo pone de relieve cierta incapacidad del concepto comunicación para elevarse por sí mismo. Es en este sentido que, retomando la premisa descrita párrafos arriba, que dice que la comunicación está inscrita en cualquier proceso de las relaciones humanas, puede ser menos complicado hablar de una *comunicación musical* que de la palabra *comunicación*, pues se encuentra metodológicamente más delimitado que la segunda al determinarse a sí misma por cuestiones musicales.

El estudio sobre medios de comunicación que elabora la Escuela de Frankfurt se fundamenta más en un enfoque de medios a manera de crítica y no tanto sobre un *concepto* de comunicación. Por esto la definición que se intenta elaborar conlleva el elemento comunicativo enfocado a la música a través de los medios. Esto, debido a que la revisión de la música actual está determinada por la situación social y resulta indispensable obtener la situación verdadera en la que se produce, desarrolla y se recibe la música. Dicho esto, el objetivo real de la *comunicación musical*, es precisamente el estudio de la música, el individuo y lo social en total relación, no del hecho musical aislado.

### 3.1.1 La crítica y el análisis en la cultura musical

En un sentido general, Adorno retoma el concepto de crítica como pilar fundamental de su análisis. “Según Adorno, la sociedad industrializada presenta una estructura que niega al pensamiento su tarea más genuina: la tarea crítica. En esta situación, la filosofía se hace cada vez más necesaria, como pensamiento crítico para disipar la apariencia de libertad, mostrar la cosificación reinante y crear una conciencia progresiva.”<sup>2</sup>

Este pequeño párrafo deja en claro el lugar que debe ocupar la crítica para el desarrollo del pensamiento, siendo incluso la esencia del pensamiento mismo. Viéndolo de esta manera, el pensamiento representa todo dentro del concepto de humanidad en el hombre. La diferenciación de la naturaleza, el mundo animal y el hombre.

De igual manera Adorno hace referencias a la crítica en todos los sentidos de la cultura, incluso, en la esfera política. A manera de introducción, Adorno se expresa de la siguiente manera con respecto a la crítica política. “La crítica es esencial para la democracia. Ésta no sólo exige libertad para la crítica y necesita impulsos críticos, sino que se define por la crítica. [...] limita la arbitrariedad, al estar unida al presupuesto de la democracia: Ser mayor de edad, que significa quien habla por sí mismo porque ha pensado por sí mismo y no repite lo que otro dicen [...] esto quiere decir, resistirse a las opiniones dadas y las instituciones existentes, a todo lo meramente puesto que se justifica porque existe.”<sup>3</sup>

Tal resistencia, según Adorno, la capacidad de distinguir lo conocido de lo aceptado convencionalmente es lo mismo que la crítica. De esta manera Adorno cita a Kant, recordando su *Crítica de la razón* en el intento de que la humanidad superara su mayoría de edad de la que ella misma es culpable. Según Adorno, el gran libro de Kant es un ataque directo a las filosofías racionalistas de Leibniz y Wolff.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup><http://www.antroposmoderno.com/biografias/Adorno.html>. Sin duda, la cita original debe su redacción a algún análisis posterior hecho por algún investigador o escritor.

<sup>3</sup> Adorno, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones y entradas*. Madrid España, Editorial Akal, 2009, p. 699.

<sup>4</sup>Ídem.

Sin embargo, Hegel, a pesar de concluir el trabajo realizado por Kant y de equiparar al pensamiento con la negatividad y la crítica, busca detener la crítica: “Quien confía en la actividad limitada de su propio pensamiento es para Hegel, con un insulto político, *raisonneur* [discutidor]:Hegel lo acusa de vanidoso, porque no repara en su propia finitud y es incapaz de subordinarse mediante el pensamiento a algo superior, a la totalidad. Esto superior es para Hegel lo existente. La aversión de Hegel a la crítica concuerda con su tesis de que lo real es racional [...] La persona verdaderamente racional es la que no se empeña en oponerse a lo existente, sino que descubre ahí su propia razón.”<sup>5</sup>

De una manera más irónica y tratando de ser más claro, Adorno sentencia: No hace falta ser un sociólogo para percibir en las burlas sobre el *raisonneur* [discutidores] y el *Weltverbesserer* [bien hechores] el solemne sermón que le ordena que se esté tranquilo al súbdito que, debido a una estupidez que su tutor no tiene ninguna intención de modificar, desaprueba las órdenes que sus superiores le imparten pues no es capaz de comprender que todo es por su bien y que quienes en la vida están por encima de él, también son superiores a él espiritualmente.<sup>6</sup>

Adorno habla de una situación, que a manera de comparación sería aplicable a México. “Goebbels, al rebajar el concepto de crítico al de criticastro y conectarlo con el de renegón y al intentar prohibir la crítica de arte no quería sólo tutelar al espíritu libre. El propagandista hizo un cálculo socio-psicológico: se basó en el prejuicio alemán contra la crítica que procede del absolutismo. Goebbels les decía a los tutelados lo que ellos pensaban. [...] tal hostilidad contra la crítica deviene de un rencor contra el intelectual. [...] es evidente que el anti intelectualismo procede del autoritarismo. Se tiene al intelectual por crítico, lo que afirma que sólo tienen derecho a criticar quienes ocupan un puesto de responsabilidad. De esta manera departamentaliza la crítica que deja de ser un derecho y un deber humano de los ciudadanos para convertirse en un privilegio de quienes se cualifican mediante su posición reconocida y protegida. [...] Mediante la división entre la crítica responsable (la de quienes tienen responsabilidad pública) y la crítica irresponsable (la de quienes no rinden cuentas de las consecuencias) se neutraliza de antemano la crítica. La negación implícita del derecho a la crítica a quienes no ocupan un puesto convierte al privilegio educativo (a la carrera cercada con exámenes) en la instancia de quien puede criticar, mientras que esta instancia debería ser el contenido de verdad de la crítica. Todo esto está establecido de una manera implícita, no institucional, pero está presente tan

---

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 700.

<sup>6</sup>*Ibidem*, p. 701.

profundamente en la preconsciencia de innumerables personas que ejerce una especie de control social.”<sup>7</sup>

Inmediatamente después Adorno señala las consecuencias de esta crítica oprimida: “En los últimos años ha habido varios casos de personas que han practicado la crítica fuera de la jerarquía (la cual ya no se reduce en esta era de la celebridades a los funcionarios, por ejemplo contra las prácticas jurídicas en algunas ciudades determinadas y que enseguida han sido despachadas como pleitistas [...]) La situación es más grave. La estructura anticrítica de la conciencia pública hace que quien disiente acaba realmente en la situación del pleitista y adopte rasgos del pleitista.”<sup>8</sup>

Este aspecto está relacionado con el capítulo de la industria cultural y la manipulación que ejercen sobre los medios, los llamados *líderes de opinión* en la formación de la opinión pública.

Este es sólo un esbozo de la importancia de la crítica como derecho *humano* sobre todo frente a las instituciones establecidas cuyas medidas y políticas deben ser cuestionadas en todos sus niveles.

En una comparación con la cuestión musical encontramos igualmente que la crítica debe aparecer en el tratamiento que se le dentro de la apreciación. El momento de la experiencia estética debe incluir una parte reflexiva sobre el proceso de la misma obra. En el esquema señalado en líneas anteriores, menciono el elemento de la *Apreciación del material musical* del cual puedo asegurar que tendría que ver con la crítica a manera de análisis posterior.

De una manera diferente se puede decir que el concepto de crítica se encuentra sujeto a la relación concreta que guarda con la sociedad en un tiempo determinado. Así, la crítica, al ser adoptada por la industria cultural (que tiene una consecuencia nulificadora sobre la conciencia), encuentra sus mismas posibilidades críticas con los mecanismos que desarrolla la industria cultural. “La relación que establecen tanto la obra de arte como la crítica con los mecanismos de la industria cultural, si bien es determinante, está mediada por el conjunto social y el nivel de conocimientos, de tal manera que el carácter totalitario que asume la industria cultural al renovar constantemente su voluntad de eliminar toda crítica, da pie a que tal crítica se articule partiendo del reconocimiento de tal mediación y su consecuencia aniquiladora. Este reconocimiento por parte de las obras puede ser

---

<sup>7</sup>*Ibidem*, p. 702.

<sup>8</sup>*Ibidem*, p. 703.

implícito o explícito mediante la forma en que se configuren, las relaciones que guarden con la cultura y los mecanismos que permiten industrializar de forma total.”<sup>9</sup>

La crítica se presenta de manera radical desde la obra misma en una reacción ante el dominio de la industria cultural desde el interior de esta.

Adorno considera a la crítica como la misma fuerza de la filosofía, que impulsa el desarrollo del pensamiento de occidente. Pero como historia del pensamiento occidental la crítica es la historia también de su fracaso, si no de su extinción. El desplazamiento efectivo de la filosofía incluye el ocaso de la fuerza crítica original. Si Hegel y Kant dan a la crítica una amplitud a través del acento absolutista en el carácter activo del sujeto, es Marx quien inaugura la crítica consciente vertida hacia la realidad social. Y hacia el propio pensamiento. Hasta perder el sentido positivo y sufrir de una atrofia en las sociedades modernas gracias a una racionalidad convertida en dominio.<sup>10</sup>

Es por tal motivo que la intención de retomar la crítica de forma urgente y sin miramientos a todo proceso social, filosófico y artístico, se convierte en una prioridad de la Dialéctica Negativa. De esta manera Adorno busca romper con aquella filosofía incapaz de criticar, que ha caído presa de la razón instrumental, para dar entrada a una filosofía capaz de realizar una crítica continua, a partir de sí misma y no de los postulados imperantes en la ilustración.

¿Cómo insertar el concepto de crítica en la definición de comunicación musical?

Adorno propone que dentro del fenómeno de la crítica prevalezca la parte subjetiva en el sentido de que dicha crítica representa un motor de creatividad infinito para cuestionar lo existente:

“Los críticos no son malos cuando tienen reacciones subjetivas, sino cuando no tienen ninguna o cuando se empeñan de manera no dialéctica y, en virtud de su oficio, detienen el proceso crítico al que está obligado su oficio. Este tipo de crítico, el arrogante alcanzó su plenitud en la era del impresionismo y del *Art Nouveau*. Se sentía más en casa en la literatura. [...] El decaimiento de la crítica como agente de la opinión pública musical no se pone de manifiesto en el subjetivismo, sino en la atrofia de la subjetividad que se reconoce falsamente como objetividad. [...] La crítica es inmanente a la música misma; es el procedimiento que lleva toda composición lograda, en tanto que

---

<sup>9</sup> Aviña Cerecer, Jorge Alberto. La obra de arte como crítica de la cultura contemporánea. Una visión desde la perspectiva de Adorno y Horkheimer. México, Tesis UNAM, Facultad de Ciencias Políticas, 1994. p. 82.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 50,51.

campo de fuerzas a su resultante. La crítica de la música está exigida por su propia ley formal: el desarrollo histórico de las obras y su contenido de verdad acontece en un medio crítico. Una historia de la crítica de Beethoven podría revelar hasta qué punto, con cada capa de consciencia crítica por parte de él, se develaban también nuevas capas de su obra y se constituían en cierto sentido mediante este proceso. Socialmente hablando, la crítica musical es legítima porque sólo ella posibilita la adecuada interpretación de los fenómenos musicales por parte de la conciencia general.”<sup>11</sup>

La crítica interminable barre con lo que se estanca e incluso si aquello nuevo que la crítica instaaura es por demás apócrifo o igualmente con tendencia al estancamiento o la continuidad, la crítica romperá con su falsedad.

Lo que deviene de una falta de crítica como hoy en día acontece es descrito por Adorno de esta manera:

“Si la opinión pública del público sobre la música se convierte en un permanente balido, en la recitación de clichés para demostrar la propia lealtad cultural, entonces, se potencia para muchos críticos el atractivo de balar a su manera. Ciertos fenómenos musicales suscitan en los críticos frases a modo de palabras clave en las que ciertamente se halla algo, pero que, automatizadas, degeneran en la consumación de lo que todos esperan de ellos, reflejos no menos condicionados que los de los oyentes entretenidos. Si uno de ellos se topa por ejemplo, con los Gurrelieder de Schönberg, hablará enseguida de lo más cercano, de algo llamativo a los oídos más sordos, con el único fin de demostrar a sus lectores su competencia de especialista, fanfarroneando sobre la herencia de Wagner, sobre la supuesta intensificación de la orquesta wagneriana, sobre el fin del estilo tardorromántico. Pero la tarea del crítico no empieza sino donde terminan esas constataciones, en la comprobación de lo específico y nuevo de esta partitura temprana. De la que Schönberg nunca renegó; para alegría de los rezagados que reprobaban con retraso sus obras juveniles no empleaba nada más que la ironía. Melodías de amplísimo aliento, una armonización rica en grados armónicos, la constitución de disonancias autónomas mediante la voz, la distensión del sonido de los solistas en la tercera parte mucho más allá del procedimiento impresionista, y por encima de todo la indescriptiblemente audaz del contrapunto en el canon final; todo esto es más importante para los Gurrelieder. [...] Los críticos tienen que abandonar la guardería infantil de nibelungos de sus prejuicios acuñados y no la independencia de su posición, sin la cual la crítica no tendría sentido y que los hace también independientes frente al posible objeto de control. Cuanto menos compatible sea la nueva música con el público rezagado y abastecido con mercancías estándar, más se convierten los críticos para el público en una autoridad incuestionable.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid España, Editorial Akal, 2009, pp. 342- 343.

<sup>12</sup>*Ídem*.

La crítica a la que apela la definición de comunicación musical tiene que ver más con el derecho democrático y el sentido común al cual se refiere Adorno al mantener, en el sujeto una mayoría de edad, donde sea capaz de cuestionar simple y sencillamente lo que consume, lo que las instituciones (culturales) le ofrecen. No se trata de grandes discernimientos filosóficos ni un resultado de una educación intelectual de calidad. Hablamos de las costumbres y fenómenos musicales que se presentan en la vida cultural de la sociedad, que son ofrecidos como algo artístico y de calidad sin que en realidad lo sean. Hacer de la crítica una tradición.

¿Deberíamos preguntarnos sobre el porqué de las decisiones que se toman antes de elegir un producto u objeto cultural (musical)? ¿Podríamos partir de la premisa, de que la importancia de la cultura que se consume es igualmente de sustancial que objetos como la educación, la salud o el trabajo? Es importante decir que, si bien es correcto que el Estado deba encargarse de la mejora cultural que recibe la población, ¿La ciudadanía debe tomar reflexión sobre lo que se ofrece y demandar a las instituciones sobre la calidad de la oferta cultural?

Siguiendo la línea de la crítica, en su apartado sobre sociología de la música, Adorno explica:

“Con el elemento abstracto de su mera existencia como suplente de una función transparente se corresponde el papel ideológico igualmente abstracto, el de la distracción. Ésta opera en las realizaciones de la mayor parte de la cultura de hoy: impedir que los seres humanos reflexionen sobre sí mismos y sobre el mundo, simulando al mismo tiempo que dicho mundo está bien dispuesto, pues les proporciona una tal abundancia de cosas agradables. La aparente importancia de la vida cultural, cuya apariencia potencia sin querer cada persona que de algún modo se ocupa de ella, por muy crítica que sea esta persona, sabotea la consciencia de lo esencial. [...] Este momento ideológico no es específicamente musical, pero define el espacio que ocupa la música: el del parloteo posible [...] Basta únicamente con informar de los acontecimientos en un tono que consolide en el lector la impresión de que se trata de acontecimientos. [...] Su autoridad en el asunto, incontrolable por el público se convierte en una nueva y personal instancia de control social sobre la música de acuerdo a la medida del conformismo, adornada con mayor o menor gusto. [...] El talento exclusivamente periodístico es casi siempre suficiente para escribir como personas aparentemente versadas y sujetas a intereses preservados; lo decisivo, el dominio de la composición, la capacidad de comprender y juzgar las creaciones según su forma interna, apenas se exige porque no existe quienes podrían juzgar dicha capacidad, los críticos de los críticos.”<sup>13</sup>

“Pues el arte de la música es único, algo más de lo que podría informarse, entendida sutilmente, la experiencia genuina de la música, como la de toda clase de arte, es idéntica a la crítica. Hace efectiva su lógica en la determinación de su contexto e invita siempre, al mismo tiempo, a percibirla como antítesis de la falsedad. El conocimiento del experto así como la capacidad discriminadora son, hoy como siempre, inmediatamente idénticos.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup>*Ibidem*, p. 222.

<sup>14</sup>*Ibidem*, p. 345.

La frase: *sabotea la consciencia de lo esencial* se puede entender con el momento ideológico. Es decir la ideología en conflagración con aquellos residuos musicales, se convierten en un factor de confort colectivo, que es la función de la música en la sociedad.

El hecho de que la función de la música esté ligada a la ideología y lo que en ella subsiste -la mera discusión sobre cuestiones que aparentan contener elementos sobre la música (el parloteo)- determina de mejor manera la función en la esfera de la élite intelectual al discutir sobre música; Adorno acota la situación: “Con dificultad puede esquivarse esta observación al estar tan extendida la creencia de que los problemas no solucionados realmente e irresolubles se solucionan al hablar de ellos. Esta creencia explica la afluencia de los coloquios culturales organizados por todas partes. [...] Para numerosos de los llamados vehículos culturales parece que hablar y leer sobre música es cada vez más importante que la música misma. Tales deformaciones son síntomas de algo ideológicamente normal: a saber, que la música no es percibida en absoluto por sí misma, en su verdad y falsedad, sino solamente como un dispensador indeterminado e incontrolado de todo que hacer con lo verdadero y con lo falso. Es una ocasión inagotable de conversación irresponsable y sin consecuencias. Infatigable y sin darse cuenta realmente, son innumerables los que se dedican mucho tiempo a un asunto que les está vedado.”<sup>15</sup>

¿Qué podría aportar la función de la musical al concepto sobre comunicación musical?

Adorno describe no sólo la función de la música sino el progresivo estado que la llevó a dicha función. Si he podido entender a Adorno podré realizar una breve explicación del proceso llevado a cabo por la música en su función social.

El sujeto socializado es incapaz de concebir el contenido específico de la obra de arte. Esta acción sustituye a la verdadera recepción del material musical que se encuentra, sin embargo, latente para el sujeto.

“Dentro del lenguaje autónomo de la música, queda en el espíritu de la época un lenguaje comunicativo. Éste permite algo similar a una función social. Es el residuo que queda del arte cuando el momento del arte se ha esfumado.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>*Ibidem*, p. 221.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 220.



El residuo es un elemento extra artístico, que existía en armonía con la gran música y que al perder su capacidad de autonomía (la música) flota sólo con apariencia de gran música: “Bajo condiciones que ya no son favorables a la constitución de su autonomía en la conciencia de los oyentes, este componente extra artístico sale a flote de nuevo de manera necesaria. [...] Sólo por esto se ensambla, a partir de los miembros dispersos de la música, algo parecido a un segundo lenguaje musical de masas, puesto que la integración estética de sus elementos literalmente sensoriales y preartísticos fue desde siempre precaria. Porque estos elementos aguardaron al acecho durante toda su historia, hasta librarse de la entelequia y desintegrarse.”<sup>17</sup>

El componente extrartístico es el mismo que se localiza y se describe al principio de la obra *Disonancias. La música en el mundo dirigido*, en el capítulo correspondiente a *Sobre el carácter fetichista de la música*, donde explica los elementos sensoriales que conforman la música que se adhieren al individuo en su dimensión colorista, sensorial y de inmediatez, únicamente como fachada, y no como el contenido completo de la obra de arte. Otra prueba de esto es cuando Adorno señala que “ciertos valores (como el timbre) que en la música son medios de estimulación sensible, poseen en sí algo de aquella cualidad culinaria que posteriormente degusta únicamente la conciencia extra artística.”<sup>18</sup>

Este segundo lenguaje, *este residuo de la obras de arte*, podría responder en qué consiste la función de la música hoy. A pesar de que la gran música, se mantiene presente por su propia estructura, la ideología predominante impide la conciencia de que la música se experimente.

En esta disertación, Adorno apunta que la *necesidad* no es una cuestión que justifique a los intereses que le suministran música a los seres humanos. Así en una sociedad dominada y funcionalizada bajo el principio del intercambio, lo carente de función se convierte en algo que simple y llanamente se omite por falta de empleo.

Pero Adorno empieza a describir su concepción de la función de la música: “Entre las funciones de la música hoy, sobresale la función consoladora, el apoyo moral a la comunidad de solitarios [...] pero con ello retrocede la música, con una forma extraestética que muestra su rostro a los seres humanos. [...] Las personas consideran a la música como algo que aporta alegría por antonomasia, independientemente del hecho de que la música culta desarrollada se halla alejada hace mucho

---

<sup>17</sup>Ídem.

<sup>18</sup>Ídem.

tiempo a años luz de la expresión de una alegría inalcanzable en la realidad, de tal modo que ya Schubert, en el héroe de su *Dreimäderlhaus*, podía preguntar si existía algún tipo de música alegre. [...] el positivismo primitivo, quebrado y negado cientos de veces por la música culta, asciende de nuevo en la función de la música; no en vano la música consumida de preferencia es la música del dominio del entretenimiento, afinada por completo en un tono de diversión.”<sup>19</sup>

El hecho de que la música se haya alejado de la *alegría* en su sentido ritualístico y como función en costumbres sociales, quiere decir que se encuentra más cerca de otros rubros como la estética, la filosofía, o la reflexión sobre trascendencia del arte en su expresión más sublime como lo fue en los siglos XVIII y XIX; Es así que la felicidad que se desprende de tal música más elaborada se encuentra como elemento subsecuente, en un nivel secundario a diferencia de cómo sucede hoy, donde la diversión a través de la música es lo más importante.

En la esfera del entretenimiento se controlan y socializan mecanismos arcaicos sin excepción. En la mayoría de los casos el asunto desciende a su aspecto más pobre e insignificante: el de la alegría imperturbable. Desea hacer creer, a quienes se identifican, lo felices que ellos son también.

Dentro de esta descripción Adorno define características del concepto propio de la música y declara su postura sobre la división que existe entre la música: “La música es inconcreta y no puede identificarse de manera inequívoca con ningún momento del mundo exterior, pero al mismo tiempo está extremadamente articulada y determinada en sí misma, y por ello, una vez más, es conmensurable con el mundo exterior y con la realidad social, aunque sea de un modo tan indirecto. Es un lenguaje, pero uno sin conceptos. Su determinación como patrón de conducta y disciplinario; su falta de concepto no permite que surjan en modo alguno desagradables preguntas como el por el *Para qué*.”<sup>20</sup>

Ese mismo carácter que ofrece consuelo tiene una influencia-imagen de una *mejora de ánimo existencial* sobre el individuo, de fenómeno a manera del encanto del mito de Orfeo y Anfión, como una historia idealista (su sentido fantástico-irrealizable donde sólo se excitan los sentidos y las emociones ante la imagen de algo que es inalcanzable) ajena a la realidad. La función de la música de consumidor se fusiona con una insípida afirmación de la vida. La vida terrenal misma, como tal, es equiparada a una sin sufrimiento.

---

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 224.

<sup>20</sup>*Ibidem*, pp. 224 - 225.

Esto se traslada a la sociedad, la música es la voz de una sociedad que se deja estrechar por sus brazos. Donde el sonido resuena, la fuente de la música, allí reacciona lo preconsciente: ahí ocurre algo, ahí está la vida. Así como los niños hacia el lugar donde ocurre algo, así los tipos regresivos corren detrás de la música; si las obras de Wagner, las primeras que aspiraron a una función embriagadora de gran estilo y en las que Nietzsche descubrió la música como ideología del inconsciente conjurando un cierto pesimismo, que en Schopenhauer era todavía ambiguo con respecto a la sociedad, y que por ello no casualmente atenuado por el Wagner tardío, la ordenada embriaguez de la música consumida no tiene ya nada que ver con el nirvana.[...] En gran medida la música de consumo anticipa ya por medio del éxito el alboroto de la victoria sobre cualesquiera hazañas no consumadas. [...] Al girar alrededor de los seres humanos, abrazarlos –como ocurre con el fenómeno acústico– y en tanto que oyentes convertirlos en participantes, contribuye ideológicamente a aquello que la sociedad moderna no se cansa de conseguir: la integración. Con ello logra la ilusión de inmediatez de un mundo totalmente mediatizado, de proximidad entre extraños, de calor para aquellos que padecen la frialdad de la implacable guerra de todos contra todos. Entre las funciones de la música consumida, la cual lleva siempre consigo el lenguaje de la inmediatez, es quizá la más importante la de apaciguar el sufrimiento bajo la conciliación universal.<sup>21</sup>

Adorno define que en razón de la naturaleza inconcreta de la música, es capaz de dar color a todas las cosas del mundo, a imágenes, ideas, acciones, personalidad, en pocas palabras a una ideología. Esto sin volverse sospechosa de romanticismo pues su medio y su material da la intención de mantenerse sólo en su propia esencia.

De esta manera deja más en claro la función que la industria cultural y la música realizan en la sociedad consumista: “El sujeto, que ha sido desposeído mediante la forma de su trabajo de la relación cualitativa con el dominio del objeto, se vuelve necesariamente vacío; Goethe y Hegel sabían que la plenitud interior no se debe a un sustraerse de la realidad ni al aislamiento, sino a su contrario: que la plenitud subjetiva misma es la forma transformada de la objetividad experimentada. [...] el suplicio del trabajo ha aplastado la autorreflexión en la que empieza a formarse el vacío.”<sup>22</sup>

La idea de la gran música de diseñar a través de su estructura la imagen de la plenitud del tiempo, de la venerable duración o, según palabras de Beethoven, del instante glorioso, es parodiada por la

---

<sup>21</sup>*Ibidem*, pp. 227 - 226.

<sup>22</sup>*Ibidem*, p. 229.

música funcional: también ésta discurre en contra del tiempo, más no a través de él, no se condensa a partir de su fuerza ni de la fuerza temporal, pudiendo así aniquilar el tiempo, sino que se acopla al tiempo y lo succiona como un parásito, decorándolo. [...] Frente a un tiempo como éste, estrangulado por la repetición, la función de la música se reduce en ello a simular que, como ocurre en el final de Beckett, sucede cualquier cosa y se transforma. Por medio de su mera forma abstracta, la del arte temporal, es decir, del cambio cualitativo de sus momentos sucesivos, ocasiona algo semejante a la *imago* del devenir, incluso en su forma más lamentable no ha perdido esta idea y de ella no desistirá la conciencia codiciosa de la experiencia.”<sup>23</sup>

El sustituto del vacío formado por la mecanización del trabajo es el momento eterno de alegría que como calzador busca insertarse en las *oquedades* del silencio de los hombres. Esta es la nueva función de la música, la formulación de una idealización, la posibilidad del devenir como salvación, como instante feliz de una maquinaria cuya instrumentación nada tiene que ver con la realización de la virtud.

Esta imagen, si se me permite decirlo, se ha representado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX como un manto celeste que se encarga del letargo por encima de la reflexión. La música, incluso en sus *formas más lamentables* -que son las que han predominado- ha aparentado la astucia y la intelectualidad de una lucha compartida en todos los ámbitos culturales y políticos de la actividad social.

Este aspecto de la “ayuda” que proporciona la música, Adorno la puntualiza en otro sentido: “Ello podría meditar en relación con la teoría sicoanalítica de la música. Según ésta, la música es un mecanismo de defensa dinámico e instintivo. Estaría dirigido contra la paranoia, contra la manía persecutoria, el peligro del ser humano carente de relación y alienado como una mónada absoluta, cuya energía del líbido, la fuerza del amor se ve engullida por el propio YO. Pero lo que la música consumida acciona en él es posiblemente menos la defensa de este comportamiento patético que su neutralización o socialización.”<sup>24</sup>

Ahora, ¿Por qué la música y no las demás artes? ¿Qué tiene la música de manipulable o perversa que las otras artes no hallen en su desarrollo dentro de la Industria Cultural?

---

<sup>23</sup>*Ibidem*, p. 230.

<sup>24</sup>*Ibidem*, p. 231.

“Frente a las otras artes tradicionales, la música es la más adecuada para este fin gracias a algunas de sus propiedades, de las que no podemos hacer abstracción. La diferencia antropológica entre el ojo y el oído se debe a su papel histórico como ideología. El oído es pasivo. El ojo es cubierto por la luz y el oído hay que abrirlo; el oído está abierto, no tiene que orientarse tanto con atención hacia los estímulos, sino más bien protegerse de ellos. [...] Mientras que, bajo la presión de los tabúes civilizatorios, [...] el órgano del oído era aquel entre los sentidos que registraba estímulos sin esfuerzo.”<sup>25</sup>

Si lo que hace que la música sea una obra de arte equivale en cierto modo al hecho de convertirse en cosa -con entera sencillez: en texto fijado- entonces en la función masiva de la música radicalmente cosificada desaparece precisamente este aspecto: la palabra *opus*, que recuerda a la obra de arte, se transforma en insulto. Pues los fenómenos musicales crecen enteramente a partir de intenciones: de sentimientos, de impulsos motores, de imágenes que de pronto surgen y de súbito desaparecen. Este mundo de imágenes introduce imperceptible y clandestinamente en el ámbito de la imaginación los contrabandos de la vida exterior. La imaginería en la que se desintegra la música, tan pronto como ésta no se sintetiza ya, está de acuerdo con lo aprobado y lo tipificado.

Adorno dilucida brillantemente una cuestión que se arraiga en los movimientos sociales de los años, en la juventud y en la llamada música de protesta, sobre la ideología y la música como medio de protesta. Adorno señala que cuanto menos consisten las ideologías en concepciones concretas de la sociedad, y cuanto más desaparece su contenido específico, menos obstáculos presentan para penetrar en las formas subjetivas de reacción, las cuales subyacen en un nivel más profundo que los contenidos ideológicos manifiestos y pueden por ellos superar el efecto de éstos.

### **3.2 La polémica sobre el jazz y su relación con el discurso adorniano**

Existe mucha controversia en el caso del filósofo alemán Theodor W. Adorno. Controversia que incluso ha llegado a un nivel de olvidarse totalmente de su análisis, sobre todo del musical y llevarlo

---

<sup>25</sup>*Ibidem*, pp. 233 - 234.

a un nivel de mero sociólogo ya superado. Esta postura no me sorprende ante la situación cultural y educativa que persiste en México.

Para muestra un botón. La obra completa de Adorno se terminó de editar apenas en la década de 2000-2010 y es momento en que, como a cuenta gotas, está viendo la luz, libro por libro, en México gracias a la editorial AKAL especializada en música. Además de la puntualización con respecto a las traducciones (que como iniciado en las lecturas de Adorno puedo coincidir) el comentario sobre lo escrito en el párrafo anterior dice mucho sobre el prejuicio Adorno.

“Hubo un peligroso momento en que Adorno pareció hallarse superado en España sin que, claro está, se hubiese llegado siquiera a él. [...] En la zona que pudiéramos llamar teórica de la vida social, se ha llegado a un incómodo enmudecimiento frente a él.”<sup>26</sup>

Adorno captó la posibilidad de estudiar precisamente en la música los procesos sociales, para oír ahí, justamente y como pocos, lo que estaba pasando. Si esto es así y si la idiosincrasia hispánica parece conllevar que casi nadie sepa por dónde coger una partitura, la recepción de Adorno en España está permanente bloqueada.<sup>27</sup> Y México no es la excepción a la investigación musical desde la perspectiva adorniana. Un ejemplo claro es que ni en la Escuela Nacional de Música de la UNAM ni en el CENIDIM, por citar los centros de investigación musical más importantes del país, existe una línea de investigación sobre los aportes de este filósofo a la música.

Otro elemento que podemos agregar sería la dificultad de su prosa:

“No se entiende a Adorno: no se quiere entenderlo. La rencorosa afirmación, señala H. Höhel, de que el lenguaje de Adorno es oscuro y esotérico, no se basa en razones objetivas, sino en el terror o pánico de los que se consideran propietarios del espíritu y de la cultura, a perder sus usurpados privilegios. [...] Se llega a extremos de mal gusto como el siguiente: La extrema artificiosidad del lenguaje de Hegel, tiene como misión indudablemente, proteger al autor contra una intelección demasiado rápida y burda, contra una intelección equivocada – y contra la censura... Lo mismo puede decirse del lenguaje de Adorno. Cuando éste aún vivía, le dije, y no me replicó, que su artificiosa sintaxis era expresión de un miedo inconsciente - y muy comprensible dada nuestra historia más reciente – a que recibiría golpes tan pronto como dijese con claridad lo que pensaba. ‘¿Murió Adorno cuando sus alumnos de la universidad quisieron saber con claridad lo que pensaba?’ se pregunta Gert Kalow. Ninguna de estas afirmaciones se sostiene. El lenguaje de Adorno no dificulta el ingreso a su pensamiento; lo facilita. Su prosa es polifónica, si así cabe expresarse, y solicita lo mínimo que se puede pedir al lector: amor y atención. Cuando se cumplen estas dos necesarias condiciones, el lenguaje de Adorno se revela sencillo, atento con

---

<sup>26</sup> Adorno, Theodor W. *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona, Editorial Laia, 1985, pp. 6 - 8.

<sup>27</sup> *Ídem*.

\* Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

el lector, dispuesto en todo momento a ayudarlo. Es el lenguaje de la generosidad y de la cortesía. Pero cuando alguien quiere apretujarlo pincha. Como una claridad no merecida, se oscurece. Y negro sobre blanco calla. No dice nada bien a su pesar. La experiencia de la lectura de Adorno puede y debe ser hoy una propedéutica al auténtico lenguaje filosófico: al lenguaje humano. Una propedéutica en la que, casi sin darse cuenta, uno está ya adentro.”<sup>28</sup>

En realidad no creo que el editor exagere en su percepción sobre la obra de Adorno en España, como no creo tampoco que suceda algo muy diferente en México. Al principio de la investigación y dentro de mi búsqueda de fuentes, no pude hallar un solo investigador de un instituto musical que estuviera investigando la obra de Adorno. Ni siquiera los estudiosos de la música contemporánea tenían alguna línea de investigación sobre el autor.

A pesar de esto y al final de este recorrido teórico y estético, puedo afirmar que el trabajo de Adorno representa, (desde mi punto de vista y desde el de muchos investigadores dedicados a la crítica musical, filosófica, sociológica y estética), un hito en el desarrollo de la estética y la filosofía musical. Sin exagerar, un antes y un después de la estética musical; es Enrico Fubini quien realiza esta afirmación sobre el último gran pensador y esteta de la música. De igual manera Adorno es comentado y citado en todas las grandes obras sobre historia, estética y filosofía de la música.

Así como también es verdad que el genio de Frankfurt mantiene, sin duda, ambigüedades en varios acontecimientos filosóficos y musicales sobre los que escribió.

El objetivo de este inciso es tratar de exponer la visión (a mi parecer prejuicio) que se tiene sobre algunas críticas que Adorno mantiene a ciertos fenómenos de la “cultura popular” como la música ligera.

Tratar de analizar los puntos de vista de ciertas posturas que tratan de invalidar la argumentación de Adorno, tachándola de autoritaria, elitista y caduca ante el nuevo “arte de vanguardia” como el jazz.

Un comentario a favor de la crítica musical de Adorno, se realiza en un estudio realizado por el doctor Antonio Notario Ruiz<sup>29</sup> dentro del Seminario internacional sobre Memoria e Industria Cultural, llevado a cabo en la Universidad de Salamanca en 2007.

---

<sup>28</sup>*Ibidem*, pp. 7 - 9.

<sup>29</sup>Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca, Doctor en Filosofía, compositor y profesor de piano. Autor de *La visualización de lo sonoro* (2002), y editor de *Contrapuntos estéticos* (2005) y *Estética: perspectivas contemporáneas* (2008), así como de *Imágenes incompletas* (2005), *Octavas falsas* (2006), *Museos de extrañeza* (2007) y *Aciertos de metáfora* (2008) en colaboración con Domingo Hernández Sánchez y Ricardo Piñero Moral. En el año 2006 editó una selección de textos del compositor salmantino Gerardo

En dicho seminario se plantea, entre diferentes cuestiones, situaciones muy relacionadas con la problemática plantada en esta tesis por Adorno:

Proponer la lectura y relectura de Adorno en busca de los textos en los que afirme el desprecio por la música ligera o popular que se le suele atribuir. Personalmente, sólo encuentro textos en los que defiende al individuo de las agresiones a la que la industria cultural le somete, también a través del oído.

Afirmar que es posible y necesaria una emancipación desde la escucha. El problema, si he entendido a Adorno, no está en la música popular sino en los procedimientos que ya desde los años treinta, funcionan para que esa música popular agrade al individuo con un lenguaje artificial y que colabora en el falseamiento de la verdad social. El enlace cadencial que caracteriza a la música tonal y que, psicológicamente parece un consuelo, es la mentira más repetida por las radios, televisiones, webs y, ahora, por los miles o millones de reproductores mp3 o similares que circulan por el planeta. ¿Se imaginan algo así en otras esferas de la cultura? ¿Un mp3 para escuchar permanentemente rimas consonantes, sonetos de Campoamor, por ejemplo?<sup>30</sup>

El desprecio por la música ligera no existe como tal, incluso Adorno plantea una cierta función de la música popular que ejerce, incluso, una pequeña influencia dentro de la música culta. El descrédito está dirigido al fomento y enaltecimiento que la música ligera recibe sobre la culta, sobre todo con su etiqueta de vanguardia.

Los procedimientos por los cuales se les suministra música a la sociedad, son igual de violentos y agresivos para el individuo; le recuerdan y fomentan su ignorancia.

En este terreno, teóricos como Pierre Bourdieu y Ángel Quintero Rivera coinciden en la crítica hecha al jazz por Adorno, en más de un sentido. En un análisis sobre el texto de Adorno realizado por Lorena Areiza, se pueden leer ideas como éstas:

Para Ángel Quintero, la música “representa una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad... tiene por lo tanto una función decisiva en la configuración simbólica de lo social” (Quintero, 1999: 34). En su trabajo “Del canto, el baile... y el tiempo”, propone Quintero una reflexión interesante entorno a las categorías de la música: el espacio y el tiempo. Éste último, nos dice el sociólogo puertorriqueño, es la representación inmanente de las configuraciones y contradicciones sociales: por un lado está su esfuerzo por establecer un orden coherente en la organización de los sonidos y por otro, la creación constante de nuevos sonidos y efectos que infrinjan esa coherencia inicial.

---

Gombau (1906 – 1971). Ha impartido docencia en las Licenciaturas de Comunicación Audiovisual, Filosofía e Historia del Arte.

<sup>30</sup> Seminario Internacional sobre Memoria e Industria Cultural. Universidad de Salamanca, noviembre, 2007.

Presentación del seminario. Fuente;

<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/proyectos.cchs.csic.es/fdh/files/9ANotarioMyEdesdelaM%C3%BAsicaES.pdf> (consultado diciembre 2012).



En ésta (Louisiana) y otras áreas del Sur de Estados Unidos, el batir de tambores estaba explícitamente prohibido por la ley, por ello los esclavos tuvieron que recurrir a la percusión mediante las palmas de las manos y el batir de los pies para sus celebraciones y fiestas. Esto llevó a que los ritmos que antes se marcaban con instrumentos, ahora se convirtieran en un elemento de expresión corporal y en la transfiguración del ritmo en melodías. A diferencia de las formas rítmicas europeas, el ritmo del jazz se compone de distintos tiempos, tiempos diseminados e irregulares que se entrecruzan, generando diversos acentos que conviven en el mismo espacio melódico. De modo que el ritmo sincopado en el jazz es la principal estructura que determina la forma musical y, también, es el resultado de formas de dominación. La “melodización del ritmo”, es una configuración histórica producto de las relaciones de poder y de la creación libre de discursos cotidianos de supervivencia.<sup>31</sup>

Esto Adorno lo descubrió unos 70 años antes. Adorno entiende desde el primer momento cómo es que se gesta en el material musical, las formas de dominación. Tanto de manera puramente musical como sociológica y filosófica. Cualquier fenómeno musical es capaz de evidenciar su contenido de social, filosófico y musical a través del mismo análisis crítico. Introduciendo hasta lo más profundo de las estructuras musicales, hasta las antinomias del contenido histórico del material musical, para determinar el sentido filosófico del todo.

En otro lado del artículo se puede leer:

Así, cuando el jazz en la década de los años veinte dejó de ser la música de una minoría racial marginada y pasó a ser un producto cultural altamente cotizado en el mercado de la música mundial, se integró de cierta forma en el discurso público de los grupos dominantes:

Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o en otras palabras, cuando, sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión<sup>32</sup>.

En este apartado es grande (y sospechosa) la similitud con pensamiento adorniano; la relación dialéctica entre quienes practican la opresión y después se vuelven esclavos al utilizar las mismas cadenas que los sometidos se han trascendido desde los años 30´ en el pensamiento de los nuevos intelectuales.

El texto del cual se extrajeron los párrafos anteriores lleva por título *El discurso oculto del jazz* que busca estudiar la carga ideológica y la tendencia de los fenómenos que se presentan en la esfera política, directamente para el consumo de la sociedad.

---

<sup>31</sup> Areiza, Lorena. *El discurso oculto del Jazz*. <http://cuadernosdesociologiaudea.files.wordpress.com/2011/02/ensayo-el-discurso-oculto-del-jazz.pdf> (consultado en julio 2012).

<sup>32</sup> Bourdieu, Pierre. *La Dominación Masculina*. Barcelona, Editorial Anagrama., 2000, p. 26.

Los estudios son planteados por varios investigadores de las ciencias sociales que observan las suspicacias sobre el verdadero papel que la cultura representa en su oferta, sobre su propaganda y publicidad y sobre la manipulación que el arte recibe por parte del Estado.

Creo que el discurso oculto del jazz ha quedado descifrado en el análisis que Adorno realiza a principios de 1950 (por lo menos los fundamentos de esta música). Aunque siga habiendo expresiones de la misma composición y forma (que en el fondo musical es igual o inferior al jazz), resulta necesario que los nuevos elementos de investigación social se incorporen en conjunto con la teoría de Adorno sobre comunicación musical.

En otro artículo escrito por Néstor R. Ortiz Oderigo<sup>33</sup> se retoma el discurso sobre la calidad del jazz y su improvisación dentro del contexto musical de la modernidad. Sin embargo, al final del artículo el autor introduce una crítica central al jazz.

No pocos reparos se han formulado acerca del arte de improvisar. Algunos críticos manifiestan que la improvisación colectiva es un fenómeno imposible. Otros aseveran que la improvisación se agota y que el ejecutante se ve obligado a echar mano de frases estereotipadas; que la música improvisada carece de hondura y que, cuando no tiene qué decir, envuelve la falta de ideas en una técnica fría y hueca con el objeto de 'salir del paso'; que no puede alcanzar ni la profundidad, ni la perfección de la obra concienzudamente meditada y pulida con cautela. Estudiando la improvisación, el compositor y crítico británico Constant Lambert, en su mordaz libro rotulado *Music, Hot A Study of Music in Decline*, anota:

La improvisación es aceptable en su género, en tanto se comprendan sus limitaciones de expresión y forma. A primera audición, podría creerse que lleva a una mayor libertad. Pero, en realidad, ha demostrado ser una restricción de la música; por lo menos de la concebida en el sistema armónico europeo. Es posible que una improvisación melódica pura, apoyada en una esfera de mayor variedad de modos, como la que hallamos en el idioma musical de los indios, ofreciera una línea melódica de mayor expresividad e interés formal, que nuestras obras clásicas. Más, cuando un número de ejecutantes improvisa música de danza, sólo puede evitar el caos más completo, ajustándose a un terreno armónico simple y conocido por todos, como base para sus cadencias. La monotonía y la insuficiencia del interés musical que produce la constante utilización de ese fundamento armónico, es lo que, eventualmente, nos hace perder el interés en las cadencias mismas.

- Un artista como Louis Armstrong -uno de los más importantes virtuosos de la actualidad jazzística- subyuga a primera audición. Pero, después de unos pocos discos, uno se percató de que todas sus improvisaciones están fundadas en la misma restringida serie de ideas, y, al final, no existe música que provoque más rápidamente el estado de exasperación y fastidio que la suya'.

Nestor Ortiz Oderigo acepta tales acusaciones:

---

<sup>33</sup>Escritor y músico argentino. Ha publicado distintos libros como *Diccionario de Africanismos en el castellano del Río de la plata*, *Esquema de la música Afroargentina*, *Estética del Jazz*, *Rostros del Bronce*, *Orígenes y esencia del Jazz*, entre otros.

“Es indudable que los improvisadores, para no caer en la confusión, se ajustan a un fundamento armónico conocido. También es exacto que ciertos -improvisadores- restringen sus ejecuciones a una limitada órbita de ideas melódicas y –llenan- los choruses con frases hechas, para -salir del paso-. Más no hay por qué creer que todos los músicos que cultivan la improvisación proceden de tal manera.”<sup>34</sup>

El punto clave de la crítica al jazz es muy claro, tanto en Lambert como en Adorno:

La limitación de expresión y forma que en primera instancia podría dar la apariencia de libertad pero que en realidad coartan el desarrollo musical. “...cuando un número de ejecutantes improvisa música de danza, sólo puede evitar el caos más completo, ajustándose a un terreno armónico simple y conocido por todos, como base para sus cadencias. La monotonía y la insuficiencia del interés musical que produce la constante utilización de ese fundamento armónico, es lo que, eventualmente, nos hace perder el interés en las cadencias mismas.”<sup>35</sup>

Esta explicación se ve minimizada por el mismo autor del artículo, Néstor R. Ortiz, pero no da un argumento que explique lo contrario sobre la monotonía y la insuficiencia:

De sobra está probado que el hot jazz, cuando tiende su red sobre el inmenso mar de la improvisación libre-particularmente colectiva-, recoge en su malla su contenido más sustancioso y permanente. [...] Porque la improvisación es el nervio y la vértebra de la música sincopada; Y, en especial, la improvisación polifónica, que proporciona al ensamble de jazz su fuerza y su timbre característico, suministrándole, a su vez, el mutuo estímulo entre los miembros de la agrupación, bajo cuya influencia surgen las obras maestras del arte sonoro que estudiamos.

Aquí se deja en claro el tono más dramático y retórico (que de contenido) sobre la forma del jazz en especial la improvisación que Ortiz Oderigo define como esencia del jazz.

Frases como “el hot jazz, cuando tiende su red sobre el inmenso mar de la improvisación libre - particularmente colectiva-, recoge en su malla su contenido más sustancioso y permanente” o “Porque la improvisación es el nervio y la vértebra de la música sincopada; es su esencia auténtica, en tanto que la introducción de arreglos constituye la infiltración de una tradición foránea en el

---

<sup>34</sup>Ortiz Oderigo, Néstor R. *La improvisación en el Jazz*. En Revista Musical Chilena. Fuente: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12122/12478> (Consulta agosto de 2012) p. 47 – 48.

<sup>35</sup>*Ídem*.

género”, se adecuan más a descripciones bellas del uso del lenguaje que a descripciones formales, técnicas o estéticas e incluso filosóficas del fenómeno musical. Es decir, sólo se describen adjetivos y emociones, y no un procedimiento técnico que sea inventivo.

Tal vez Néstor Ortiz Oderigo tendría que definir frases como *improvisación polifonía* que se encuentra más cerca de una explicación formal del asunto, con más elementos técnico-musicales que permitieran arrojar alguna luz sobre la estructura de composición del jazz.

“Más, cuando un número de ejecutantes improvisa música de danza, sólo puede evitar el caos más completo, ajustándose a un terreno armónico simple y conocido por todos, como base para sus cadencias. La monotonía y la insuficiencia del interés musical que produce la constante utilización de ese fundamento armónico, es lo que, eventualmente, nos hace perder el interés en las cadencias mismas.”<sup>36</sup>

¿Cómo es que el jazz se limita en forma y expresión al reducirse a fórmulas armónicas simples?

Pienso que la crítica que Lambert señala sobre la monotonía del jazz, deja en claro la similitud que tiene hoy en día la publicidad, la radio y la televisión: fórmulas repetidas hasta el sinsentido. El fundamento armónico al que se refiere es la cadencia (demasiado repetida) y, si se me permite la autoridad sobre la materia, la conducción de las voces sería, en la línea discursiva de Lambert, estéril y sin algo propositivo. En este sentido, el nivel y la calidad de la música de jazz no tiene que ver con la altura y el estudio del músico que interpreta jazz. Es muy común que el ejecutante se sienta ofendido en “su trabajo”, que se sienta insultado por “intolerantes voces” cuando se acercan de manera crítica a las composiciones de jazz. Habría que decir a favor de los artistas que su calidad moral e intelectual no está en duda, sólo la de ciertas expresiones musicales, incluidas muchas de la jazzísticas.

Otro comentario en alusión al jazz, específicamente a la improvisación, lo pude localizar en un texto llamado *El lenguaje de la improvisación* de Les Wise. El texto es un extracto del libro *Bebop Bible* escrito por este último.

“Vamos a definir qué cosa no es la improvisación musical. No es una habilidad dada por Dios para inventar melodías de la nada. No viene de un rayo de luz, convirtiéndonos en solistas monstruosos. No es un regalo divino que sólo unos pocos de nosotros tenemos porque somos especiales. ¿Qué es entonces la

---

<sup>36</sup>*Ídem.*

improvisación? Es reorganización espontánea. Piensen por un momento lo que esas dos palabras significan. Para decirlo con otras palabras es el “reordenamiento de algo que ya existe”. Es aprendida de la misma forma que el lenguaje, porque la improvisación es un lenguaje. Todos tenemos la capacidad para aprenderlo, simplemente es cuestión de hacerlo en la dirección apropiada.”<sup>37</sup>

Esta explicación me parece algo más digno del concepto improvisación en el jazz. Una reorganización de algo que ya existe. La idea de reorganizar algo previamente dado creo que se puede considerar como una idea que describe bien el proceso de improvisar en el jazz exclusivamente ya que es su única herramienta y ninguna otra, improvisar.

Existe una gran controversia con respecto a la música de jazz, entre su academicismo técnico y su ligereza melódica y será una empresa posterior su elucubración y entendimiento mucho más a fondo sobre la amplia bibliografía que existe. En este sentido Adorno realiza una severa y argumentativa crítica al jazz que, desde mi perspectiva tiene razón en más de un sentido.

La exposición completa sobre la música de jazz, así como su análisis implica un trabajo que está un poco alejado de los alcances de esta tesis por motivos de tiempo y espacio. Pero sin duda considero que si se logra descubrir que una música considerada como vanguardia desde mediados del siglo XX tiene serios problemas filosóficos y técnico-musicales para mantenerse en pie, las demás producción de música ligera estarán a la saga de cualquier intento de, tan siquiera, justificarla.

Es muy importante resaltar que no me refiero a la música tradicional/folclórica ni a la música popular, ya que, como el mismo Adorno lo plantea, incluso la gran música tiene una cierta influencia de ésta en su formación, aunque no determinante, donde literalmente se “nutre” de ella. Me refiero a la música elaborada por la industria cultural que igualmente se sirve de la culta, la popular y de la tradicional para su objetivo último: el económico.

Otra acotación tan necesaria es la de dejar muy en claro que la improvisación no es *mala*, ni dañina ni algo parecido; incluso es una herramienta con buenos resultados en las experiencias de la educación musical en su ciclo inicial; precisamente en niños es más notoria el avance que la improvisación logra en su desarrollo del lenguaje de la música (no es coincidencia que Adorno diga que la gente que escucha música ligera y jazz tenga reacciones infantiles durante y después del momento de escuchar y pensar la música).

---

<sup>37</sup> Wise, Les. *Bebop Bible. El lenguaje de la improvisación*. p. 1. Fuente: <http://improvisacionmusical.files.wordpress.com/2008/09/el-lenguaje-de-la-improvisacion.pdf>. Consultado en abril de 2012.

### 3.3 Una crítica a quien critica; La importancia y la mistificación de la crítica de Milan Kundera en la obra de Theodor Adorno

Un comentario aparte<sup>38</sup> se merece las anotaciones de Milan Kundera (que si bien son llevadas a un justificado debate<sup>39</sup> sobre lo que la música debe representar –en palabras de Kundera sería *lo que atañe a la razón de ser de la música*–), no se mueve en ningún momento sobre la discusión de las bases políticas, sociales, económicas, e inclusive estéticas de la filosofía musical en Adorno; tampoco sobre las transformaciones antropológicas que sufren los fenómenos al subordinárselos a la producción de masas y la vulgaridad y desacralización de los valores de la música al someterse al mercado, sobre la violencia que circunscribe el fenómeno musical en todos sus ámbitos, la crítica a la música ligera ni a su estética sobre las vanguardias artísticas; vaya, ni siquiera comenta los análisis referentes al jazz que Adorno estructura, al remitirse a describir su gusto por esta música justificándola desde un punto de vista muy particular, igualmente superficial.

Sin embargo, y para esta tesis, los cuestionamientos que Milan Kundera señala en el pensamiento adorniano son importantes más en el sentido estético-filosófico y en mucha menor medida en el musical, ya que el estudio de los procedimientos compositivos de Stravinski y su relación con el estado de la sociedad, la política y la estética no me competen. Además de que es revelador lo poquísimo que dedica Kundera al análisis estrictamente musical de Stravinsky.

Analicemos pues la crítica kunderiana a Adorno en la obra titulada *Los testamentos traicionados*<sup>40</sup>, escrita en 1992 por el escritor checo.

Como lo mencioné, el primer punto de la crítica sobre Adorno está estructurado en *la razón de ser de la música*. Dicha cuestión, en primer lugar, se encuentra como uno de los problemas casi insuperables de la filosofía de la música, la estética musical y demás ciencias humanísticas que se

---

<sup>38</sup> Es un cuestionamiento (aunque incompleto por la falta de rigor musicológico teórico y técnico) en términos que se acercan más al filosófico-estético. A diferencia de muchos otros señalamientos que se quedan en la superficie de una discusión crítica, Kundera analiza las conclusiones críticas de Adorno pidiendo una explicación más formal y abriendo la discusión sobre las mismas posturas epistemológicas.

<sup>39</sup> El debate al que me refiero gira en torno a la visión sobre si la razón de ser de la música estriba en la expresión de los sentimientos, en la subjetividad del compositor.

<sup>40</sup> He decidido anexar el texto íntegro en los pasajes donde se alude a Adorno por parte del escritor checo para no omitir ningún comentario que pudiera generar perspicacia sobre mi selección del análisis. El lector podrá ver textualmente el nivel de las argumentaciones que Milan Kundera dirige sobre el filósofo de Frankfurt.

acerquen al fenómeno musical. El tema es tan complejo como lo sería el del mismo significado de la música. Sin lugar a dudas no puedo sintetizar todas las aristas de la reflexión sobre el neoclasicismo y el primitivismo que Adorno hace sobre Igor Stravinsky; pues ante un problema tan complejo su tratamiento requeriría de otra tesis como ésta sólo para ese tema. Sin embargo, puedo aportar algunas ideas en torno a esta reflexión.

“La crítica más severa y más profunda de la obra de Stravinski es sin duda la de Theodor Adorno [...] el rechazo stravinskiano a ver la razón de ser de la música en la confesión subjetiva se convierte en uno de los blancos de la crítica adorniana; ese <<furor antipsicológico>> es, según Adorno, una forma de <<la indiferencia para con el mundo>>; la voluntad de Stravinski de objetivar la música es una especie de acuerdo tácito con la sociedad capitalista que aplasta la subjetividad humana. Ya que <<a lo que rinde homenaje la música de Stravinski es a la liquidación del individuo>> nada menos.”<sup>41</sup>

Recapitemos la idea de la objetividad por encima de la subjetividad que Kundera señala en Stravinski. Anterior al periodo impresionista, durante el estilo romántico y su declive, la razón de ser de la música estaba sujeta al principio de las emociones, es decir el artista ponía en primer orden a los sentimientos como guía de sus composiciones; las emociones eran sus modelos. En este sentido, Stravinski, sin ser indiferente a la emoción humana, desconfiaba de una base tan subjetiva para lo que consideraba un proceso muy exigente: la creatividad. Stravinski defendió la voluntad creadora del hombre frente al poder destructivo que para él producía la libertad, teniendo siempre como base la tradición nacional, porque, en su opinión, *la tradición es impulsada hacia adelante para producir algo nuevo.*<sup>42</sup>

¿Qué es lo que impulsa la belleza en la música? ¿En dónde predomina la dirección de la música, en las emociones o la razón? Este planteamiento permea desde la música en la antigua Grecia, pasando por el medioevo donde la música era incluso prohibida por su carga sensual y denostada como disciplina inferior a la poesía y la ciencia.

Pero la postura de Stravinsky es aún más interesante, más profunda y en último sentido me atrevería a decir que coincidente en algunas cuestiones con Adorno:

---

<sup>41</sup> Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona, Editorial Tusquets, 1998, p. 44.

<sup>42</sup> <http://www.filomusica.com/filo53/dicotomia.html> (consultado en noviembre de 2012).

En el texto *Libertad y necesidad en el artista*, Stravinsky expone que:

“en la función del artista es pasar por la criba los elementos que le aporta la imaginación”, lo que se justifica por la limitación que debe poner el hombre a lo que le ofrece su imaginación. Pone de relieve la idea de que cuantas más reglas se impongan a la creación artística más libre será ésta, justificándola por el hecho de que si al compositor todo le está permitido, se perderá en tanta libertad; en este sentido defiende la utilización de los parámetros tradicionales de la música como herramienta fundamental de la composición (“las siete notas de la gama”, “sus intervalos cromáticos”, “el tiempo fuerte y el tiempo débil”). Todos estos elementos tradicionales le ofrecen una gran experiencia que se ha ido acumulado a lo largo de varios siglos, al tiempo de sus posibilidades de combinación y utilización no se agotarán jamás. En su opinión el arte debe asentarse sobre cimientos sólidos, construidos a lo largo de muchas generaciones y su libertad será tanto más grande cuanto más limite su campo de acción y, lo que es más llamativo, “cuantos más obstáculos se ponga delante”.<sup>43</sup>

¿Qué significa que el compositor pase por criba los elementos que brinda la imaginación?

Cómo lo mencioné en el inciso 3.1.1 en referencia a la Crítica, Adorno señala que la historia de la música es la historia de su proceso crítico, y a manera de ejemplo indica que las composiciones de Beethoven son un proceso crítico en sí mismo llevado siempre con base en una constante reflexión sobre el material. Stravinsky, en un principio aparente, pide lo mismo que el filósofo alemán: una crítica seria y constante, desconfiando de la subjetividad.

En este sentido no creo que Adorno haya pensado en dejar, por siquiera un momento a la subjetividad exenta de la misma crítica. Recordemos que si la crítica es inmanente a la música, por su misma lógica debe estar presente en su producción, su distribución y consumo; de esta manera la subjetividad del intérprete no podría escapar del filo de la crítica siguiendo este mismo proceso.

“En *El deber de inventar la música* destaca la imposibilidad de descubrir las fases de creación en la obra de otro compositor e incluso en la propia; es consciente de que se suele hablar de *inspiración* como elemento fundamental en la creación pero, aunque él no la rechaza, defiende que no es una condición previa del acto creador porque “equilibrio y cálculo” son realmente los elementos que están presentes al principio de la creación, viniendo luego la “excitación emotiva” (primero lo racional y después lo emocional).”<sup>44</sup>

Stravinsky intenta representar una parte de esa corriente de los filósofos racionalistas, ese idealismo platónico donde la mente puede liberarnos del engaño, la falacia, y la lascividad que la trivialidad de

---

<sup>43</sup>Ídem.

<sup>44</sup>Ídem.



los placeres sensuales y las emociones detienen en el camino de la trascendencia del espíritu a través de la mente; Sin embargo, no es del todo positivista; al mencionar que el artista *no podrá descubrir nunca las fases de creación en la obra de otro compositor e incluso en la propia*, nos indica que el ser humano no podrá comprender la totalidad de un proceso, del conocimiento en este caso el del arte compositivo.

“Distingue entre imaginación y fantasía debido a que ésta última la considera como abandonarse al capricho; por contra, valora la aportación de lo inesperado, aquello que aparece en el proceso creador y que aporta flexibilidad a la rigidez en la creación. También señala la importancia de la observación, proceso que acompaña a la creación y que se realiza a partir de los elementos más comunes y humildes. La creación en el compositor no se debe ver como una penitencia sino que debe responder a una búsqueda de placer y satisfacción que no logrará sin esfuerzo. Para poder observar de manera eficaz, de forma que produzca resultados, hay que tener lo que Stravinsky llama cultura adquirida y gusto innato, es decir, por un lado un sustrato que comenzó en la educación y que se completa en el ejercicio continuo y por otro, una facultad espontánea que preceda a la reflexión.”<sup>45</sup>

Habría que analizar igualmente la postura que, según Milan Kundera, Adorno defiende y con la cual acusa a Stravinsky de no ver en la razón de ser de la música la esencia de la emociones. Pero en realidad, lo que Adorno veía en Stravinsky no era tanto ese rechazo del ideal romántico, sino que su crítica estaba encaminada a una cuestión más filosófica, sociológica y estética, que en mi perspectiva parece más entendible.

Al inicio del ensayo *Stravinsky y la restauración*, del libro *La Filosofía de la Nueva Música* se puede leer:

“Nada ayuda querer reapropiarse por así decirlo, concepciones del mundo pasadas, es decir, introducirse firmemente en uno de estos modos de concepción, como, p. ej., convertirse al catolicismo, tal como por causa del arte han hecho muchos en los últimos tiempos, a fin de fijar su ánimo y hacer que la delimitación determinada de su representación se convierta para sí mismo en algo que sea en y para sí.”<sup>46</sup>

En el texto *Del fenómeno musical*, Igor Stravinsky determina:

---

<sup>45</sup> *Ídem.*

<sup>46</sup> Hegel, Friedrich. *Lecciones sobre Estética*. España, Ediciones AKAL, 1989, p. 443.

“Hay una perspectiva histórica que, como toda visión de las cosas subordinada a las leyes de la gradación de los planos, no permite distinguir sino los planos más próximos. A medida que alejan, escapan a nuestra comprensión y no nos permiten entrever más que cosas privadas de la vida y de significación útil.

[...] No es necesario, pues, para comprender el fenómeno musical en sus orígenes, estudiar los ritos primitivos, los encantamientos, penetrar los secretos de la antigua magia. Recurrir a la historia, analizar la prehistoria, ¿no es, en realidad irse demasiado lejos tratando de alcanzar lo inalcanzable? ¿Cómo dar razón de cosas que no hemos palpado? Si en tal sentido tomamos como guía a la razón, alcanzaremos conclusiones falsas puesto que es el instinto lo que aclara. Si nos engaña no es instinto. En cualquier estado de cosas una ilusión viva vale más, en lo que a estas materias atañe, que una realidad muerta.

No podemos asir el pasado. No nos lega más que cosas dispersas. Se nos pierde esa ligadura que las unía. Nuestra imaginación rellena los espacios vacíos utilizando muy a menudo teorías preconcebidas; así ocurre, por ejemplo que un materialista requiere las teorías de Darwin para poder colocar al mono antes del hombre en la evolución de las especies animales. La arqueología no nos aporta, pues, certidumbre alguna, sino vagas hipótesis.

[...] En lo que a mí atañe, la experiencia me ha enseñado después de mucho tiempo que todo hecho histórico, próximo o lejano, puede muy bien ser utilizado como un excitante que despierte la facultad creadora, pero nunca como una noción”<sup>47</sup>

Stravinsky y Adorno no parecen del todo contradictorios en su búsqueda de la crítica. ¿A qué se refiere el músico ruso cuando habla de un alejamiento del pasado siendo él mismo quien, y a juicio del mismo Kundera –que ve en Igor al compositor que abarca el entero tiempo de la música- retoma las modulaciones del clasicismo y hasta el mismo primitivismo de épocas anteriores?

¿Cuándo Stravinsky habla de *defender la utilización de los parámetros tradicionales de la música como herramienta fundamental de la composición* no se estará contradiciendo al momento mismo de exponer su negativa de una utilización del pasado para comprender y crear el fenómeno musical?

Él mismo expone esta idea en su método compositivo: *En lo que a mí atañe, la experiencia me ha enseñado después de mucho tiempo que todo hecho histórico, próximo o lejano, puede muy bien ser utilizado como un excitante que despierte la facultad creadora, pero nunca como una noción*

Además, Stravinsky asegura que no debemos fiarnos de la razón, ya que no alcanza para entender o sentir la realidad, pues *es el instinto lo que aclara, si nos engaña no es instinto*. Stravinsky propone una superioridad del instinto (y la emoción no es nada ajena a este) sobre la razón (objetividad), que es, contrariamente, el reproche de Kundera a Ansermet y después para Adorno por ver en la emoción la razón de ser de la música.

---

<sup>47</sup> Stravinsky, Igor. “Del fenómeno musical.” En revista *Pauta*, México, XXVIII, Núm. 109, enero – marzo, 2009, pp. 19 - 21.

Stravinsky retoma la objetividad en la composición de la música por encima de la emoción, y a la vez rechaza la objetividad de la razón en la comprensión del fenómeno musical y como noción de la composición poniendo encima de ésta al instinto.

¿Qué significa la música de Stravinsky para Milan Kundera?

En primer lugar Kundera menciona que una de las iniciativas de todos los músicos contemporáneos (y de todos los modernistas) ha sido repensar todos los periodos musicales, una especie de síntesis o reevaluación de toda la historia de la música, y es, a juicio de Kundera, Stravinsky quien lo expresa más claramente que nadie: ¿Qué significa la voluntad de Stravinsky de abarcar el entero tiempo de la música? Y Kundera se responde de una manera muy poética y ficticia: “Una imagen me persigue: Según una creencia popular, en el instante de la agonía el que va morir ve desarrollarse ante sus ojos toda su vida pasada. En la obra de Stravinsky la música Europea recordó su vida milenaria; fue su último sueño antes de irse hacia un eterno sueño sin sueños.”<sup>48</sup>

Recordemos que Kundera entendió también como Adorno la corta vida de la música moderna, aunque en ningún momento nos menciona ni una sola explicación sobre el porqué de una vida tan breve para una música tan extraordinaria (cuya máxima expresión es Stravinsky según Kundera), llena de belleza y de estética enteramente nueva.

A este respecto Kundera escribe que se distinguen dos cosas de la música de Stravinsky: la ya mencionada tendencia general a rehabilitar principios olvidados de la música del pasado y un *diálogo directo* que Stravinsky sostiene a veces con Tchaikovsky, otras con Pergolesi, otras con Gesualdo, etc. Esos <<diálogos directos>>, transcripciones de esta o aquella obra antigua, de cual o tal estilo concreto, son la manera propia de Stravinsky que no encontramos prácticamente en otros compositores contemporáneos suyos.<sup>49</sup>

Son únicamente estas líneas las que el autor checo le dedica al “análisis” de la música de Stravinsky. Podríamos decir que un comentario final sobre *La consagración de la primavera* de Stravinsky es otro punto donde Kundera se acerca a la música de Stravinsky: *La Consagración de la Primavera* es un ballet que termina con el sacrificio de una joven que debe morir para que resucite la primavera. “Decir que un rito sangriento posee belleza es un escándalo, insoportable, inaceptable. Sin embargo,

---

<sup>48</sup> Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona, Editorial Tusquets, 2000, p. 53.

<sup>49</sup> *Ídem*.

sin comprender este escándalo, sin ir hasta el final en este escándalo, poca cosa puede comprenderse del hombre. Stravinsky otorga al rito bárbaro una forma musical fuerte, convincente, pero que no miente: escuchemos la última secuencia de la Consagración, la danza del sacrificio: no se escamotea el horror. Está ahí. ¿Qué tan sólo se muestra? ¿Qué no se denuncia? Pero es que, si se denunciara, es decir, si se le privara de su belleza, si se mostrara en su fealdad, sería un engaño, una <<simplificación>>, una propaganda. Es porque es bello por lo que el asesinato de la joven es tan horrible.”<sup>50</sup>

Esto es totalmente verdadero como evidente a la historia del arte en su transformación, desde la mimesis griega y clásica hasta el expresionismo y las vanguardias del siglo XX. La imitación de las formas, la relatividad del concepto de belleza y sus distintas capas rebasan cualquier tipo de representación de la realidad que no sea por medio del arte.

“Al igual que hizo un retrato de la misa o un retrato de una feria (*Petrushka*), Stravinski hizo aquí un retrato del éxtasis bárbaro. Es tanto más interesante cuanto que siempre, y explícitamente, se ha declarado partidario del principio apolíneo, adversario del principio dionisiaco: *La Consagración de la Primavera* (en particular sus danzas rituales) es el retrato apolíneo del éxtasis dionisiaco: en este retrato, los elementos extáticos (la ejecución agresiva del ritmo, los escasos motivos melódicos extremadamente cortos, varias veces repetidos, jamás desarrollados y parecidos a gritos) se transforman en gran arte refinado (por ejemplo, el ritmo, pese a su agresividad, pasa a ser tan complejo en la alternancia rápida de compases diferentes que crea un tiempo artificial, irreal, absolutamente estilizado); no obstante, la belleza apolínea de este retrato de la barbarie no oculta el horror; nos enseña que en lo más hondo del éxtasis no hay sino la dureza del ritmo, los severos golpes de la percusión, la extrema insensibilidad, la muerte.”<sup>51</sup>

Sin duda un comentario muy convincente y verdadero de la máxima obra de Stravinsky. Sin embargo, tendríamos que preguntarle a Kundera cuáles son los elementos bajo los cuales la *Consagración* es “el retrato apolíneo del éxtasis dionisiaco”. Esto porque igualmente podemos aplicar esta categoría al *Pierrot Lunaire* de Schönberg, al *Wozzeck* de Alban Berg, a muchos dramas de óperas, o en otras muchas obras musicales.

Es decir, en qué se diferencia Stravinsky de Schönberg (al que también indica como modernista); por qué prefiere a Stravinsky y no a Schönberg, Berg, Weber, a los mismos impresionistas como Ravel o Debussy, o los más contemporáneos como Xenakis o Penderecki si de igual manera experimentaron todos (unos más otros menos) con formas neoclásicas; ¿También podemos aplicar la frase de apolíneo y lo dionisiaco a estos compositores?

---

<sup>50</sup>*Ibidem*, p. 63.

<sup>51</sup>*Ídem*.

En síntesis, la justificación que Milan Kundera busca en la defensa de Stravinsky está redimida sobre elementos estéticos -como el arte y la mimesis de la naturaleza en el concepto de belleza defendido incluso por los griegos- y filosófica por su intento de reconciliación de la historia de la música; pero no por cuestiones puramente musicales.

A este respecto podemos decir que la mayor parte de la obra de Stravinsky es duramente criticada por la mayoría de los músicos por esa insistencia en retomar temas (no fragmentos, ni motivos) de otras épocas y revestirlos con armonías, ritmos, melodías modernas e incluso series dodecafónicas.<sup>52</sup> Fuera de obras como la mencionada *Consagración de la primavera*, ¿Por qué Stravinsky es criticado y relegado por compositores como Ansermet y Adorno?

A todo esto veamos lo que dice Adorno sobre el caso de Stravinsky:

En el escrito de su obra más famosa, *La filosofía de la Nueva Música*, Adorno abre la discusión de su tesis y la justificación de los temas centrales de la obra<sup>53</sup>.

“<<La historia filosófica en cuanto la ciencia del origen es la forma que de los extremos opuestos, de los aparentes excesos de la evolución, da nacimiento a la configuración de la idea como totalidad caracterizada por la posibilidad de una yuxtaposición plena de sentido de tales contrarios>>. El principio que [...] siguió Walter Benjamin en su tratado sobre la tragedia alemana, puede fundarse en el objeto mismo en un examen de la nueva música desde el punto de vista filosófico que esencialmente se limite a sus dos protagonistas sin ponerlos en relación. Pues únicamente en los extremos se encuentra impresa la esencia de ésta música; sólo ellos permiten el reconocimiento de su contenido de verdad. [...] Por eso, y no en la ilusión de su gran personalidad, meramente se trata de estos dos autores. Si se quisiera pasar revista en todo su alcance, con inclusión de todas las transiciones y compromisos, a la nueva producción, no de forma cronológica, sino según la cualidad, inevitablemente se volvería a dar con esos extremos siempre que uno no se conformara con la descripción o con el juicio del especialista. No se dice necesariamente con esto nada sobre el valor, ni siquiera sobre el peso representativo de lo queda en medio. Los mejores trabajos de Béla Bartok, que en no pocos respectos trato de reconciliar a Schönberg y a Stravinsky, son probablemente superiores en densidad y plenitud a Stravinsky. Y la segunda generación neoclásica, con nombres como Hindemith y Milhaud, se han adaptado sin escrúpulos a las tendencias generales de la época y con ellos, aparentemente al menos, la ha reflejado más fielmente que el conformismo del jefe de escuela. Pero su estudio, sin embargo, desembocaría necesariamente en el de los dos innovadores, no porque les corresponda a estos la prioridad histórica y lo demás se derive de ellos,

---

<sup>52</sup> Sólo por mencionar algunos ejemplos de la obra de Stravinsky se considera generalmente que el neoclasicismo se inicia con su obra, *Pulcinella*, u obras sucesivas, como en el *Concierto para piano e instrumentos de viento* (1924), la *Sonata para piano* (con referencias a Bach, 1924), la *Serenata* en la (1925), *The Rake's progress* (Mozart), *Persephone* (Gluck), *El beso del hada* (Chaikovski), la *Sinfonía en do* (Haydn), *Oedipus Rex* (con referencias que van desde Händel a Verdi) y que se cerrará con los *Requiem Canticles*, obra en que las referencias son al propio dodecafonismo, y que muchos consideran como una obra puramente tal.

<sup>53</sup> *La Filosofía de la Nueva Música* es un ensayo de las condiciones actuales en que se encuentra la filosofía de la música, así como su material. Para este objetivo el autor divide el texto en dos ensayos, uno referente a Schönberg representante del Progreso y otro a Stravinsky exponente de la Restauración.

sino porque sólo ellos, gracias a una consecuencia sin compromisos, llegaron a hacer legibles como ideas de la cosa misma los impulsos inherentes a sus obras. Esto consistió en las constelaciones específicas de su procedimiento, no en el diseño general de los estilos. Mientras que éstos se guían por lemas culturales de gran resonancia, en su generalidad dan pie a esas mitigaciones falseadoras que impiden la consecuencia de la idea no programática, puramente inmanente a la idea de las cosas. Pero el tratamiento filosófico del arte tiene que ver con ésta y no con los conceptos estilísticos, por más contactos que se pueda tener con ellos. Sobre la verdad o falta de verdad de Schönberg o Stravinsky no se puede decidir en el mero examen de categorías como atonalidad, dodecafonismo, neoclasicismo, sino únicamente en la cristalización concreta de tales categorías en la estructura de la música en sí. Las categorías estilísticas preestablecidas pagan su accesibilidad al precio de no expresar ellas misma la complejidad de la obra, sino quedarse sin obligación de este lado de la forma estética.

[...] Stravinsky ocupa un extremo del nuevo movimiento musical también en la medida en que la síntesis de éste se puede registrar en lo que en su propia música sucedía de obra en obra. Pero hoy se hace un aspecto de su música que no se le puede imputar inmediatamente a él y que sólo está indicado de forma latente en las variaciones de su procedimiento: el desmoronamiento de todos los criterios de buena o mala música, tal como se había sedimentado en los albores de la época burguesa. Por primera vez se lanzan a dilettantes de todas partes como compositores. La vida musical económicamente muy centralizada les asegura el reconocimiento del público. Hace veinte años la fama endosada de Elgar parecía local y la Sibelius, un caso excepcional de ignorancia crítica. Fenómenos de tal nivel, aunque a veces más liberales en el uso de la disonancia, son hoy en día la norma. [...] Desde el momento en que la única pauta del proceso compositivo es la propia forma de cada obra, no exigencias formales tácitamente aceptadas, deja de poderse <<aprender>> de una vez por todas que es música buena o mala.”<sup>54</sup>

Esto es muestra de la agudeza crítica y el cuidado con el Adorno se introduce en el análisis de Stravinsky y Schönberg y no en una opinión subjetiva y barata de los procedimientos estilísticos como el solo *gusto*, en su espontánea ligereza y su corta visión.

Tomando en cuenta estas notas sobre la obra de Kundera y su percepción de la música ¿Cómo es la comunicación musical para el escritor checo?

Estos mismos *Testamentos traicionados* ofrecen respuestas.

Sobre la misma línea de pensamiento del argumento central, Kundera señala otra cuestión igual de problemática para el arte pero que puede determinarse de manera más específica al momento de discernir sus elementos.

El escritor se pregunta ¿Qué es superficial y qué es profundo? Y define, con el ejemplo de una obra programática del compositor Clément Janequin<sup>55</sup>, que la visión general de lo que es profundo atañe a

---

<sup>54</sup> Adorno, Theodor. *La filosofía de la Nueva Música*. Madrid España, Ediciones Akal, 2003, pp. 13 - 18.

<sup>55</sup>(c. 1485 – 1558) fue un músico francés del Renacimiento. Se le considera uno de los más famosos compositores de las *chansons* populares de su época, junto con Claudin de Sermisy, y tuvo mucha importancia en el desarrollo de la *chanson* parisina, especialmente de tipo programático.

los sentimientos; Pero, dice, puede definirse lo profundo de otra manera: Es profundo lo atañe lo esencial.

A partir de esto y de un reparo en la composición de música contemporánea como *Setenta mil* de Leos Jánáček, *Les noces* de Stravinsky o el Adagio del tercer concierto para piano de Bela Bartok, el escrito checo ve una forma artística, la consolación del hombre, que encuentra un refugio en la insensibilidad de la naturaleza, es decir, el refugio en aquello que se encuentra fuera de la vida humana; la eternidad <<es el mar ido hacia el sol>>:

“Pienso en *Les noces*, de Stravinski (compuesta entre 1914 y 1923): un retrato (este término que Ansermet emplea como peyorativo es, en efecto, muy apropiado) de las bodas aldeanas; se oyen canciones, ruidos, discursos, gritos, llamadas, monólogos, chistes (tumulto de voces prefigurado por Janáček) en una orquestación (cuatro pianos y percusión) de una fascinante brutalidad (que prefigura a Bartok).

Pienso también en la suite para piano *Al aire libre* (1926) de Bartok; la cuarta parte: los ruidos de la naturaleza (voces, creo, de ranas cerca de un estanque) sugieren a Bartok motivos melódicos de una rara extrañeza; luego, con esta sonoridad animal se confunde una canción popular que, aun siendo una creación humana, se sitúa en el mismo plano que los sonidos de las ranas; no es un *lied*, canción del romanticismo que se supone revela la «actividad afectiva» del alma del compositor; es una melodía que proviene del exterior, como un ruido entre otros ruidos.

Y pienso en el adagio del *Tercer Concierto para piano y orquesta* de Bartok (obra de su último, triste período norteamericano). El tema hipersubjetivo de una inefable melancolía alterna aquí con el otro tema hiperobjetivo (que por otra parte recuerda la cuarta parte de la suite *Al aire libre*): como si el llanto de un alma sólo pudiera encontrar consuelo en la insensibilidad de la naturaleza.

Digo bien: «encontrar consuelo en la insensibilidad de la naturaleza». Porque la no sensibilidad es consoladora; el mundo de la no sensibilidad es el mundo que está fuera de la vida humana; es la eternidad; «es el mar ido hacia el sol». Me acuerdo de los tristes años que pasé en Bohemia al principio de la ocupación rusa. Me enamoré entonces de Várese y Xenakis: sus imágenes de los mundos sonoros objetivos pero no existentes me hablaron del ser liberado de la subjetividad humana,

agresiva y molesta; me hablaron de la belleza suavemente inhumana del mundo antes o después del paso de los hombres.”<sup>56</sup>

Si es que entiendo bien a Kundera puedo afirmar que: lo profundo puede existir no sólo en los sentimientos o en la emoción del hombre; la esencia que atañe al arte más trascendental está inscrita también en elementos ajenos a la emoción -en la objetividad, para defensa de Stravinsky-.

Cuando Kundera habla de un ser liberado de la subjetividad humana invoca una representación, una ventana de la expresividad que, si se me permite decir, es indisoluble de la emoción humana.

Ahora, es correcto que la crítica al compositor ruso por parte de Adorno es muy dura y asfixiante; pero sin duda el terreno que atañe a lo social y a lo político así como a la esfera de la estética es desde mi punto de vista irrefutable, tal como Adorno lo plantea.

Como se menciona en el último párrafo, citando a Adorno, su crítica va más allá de la discusión entre la subjetividad y la objetividad en una obra de arte. No pienso que Adorno, ni ningún filósofo en general, puedan aseverar con tanta facilidad – con la que Kundera le asigna a él y a Anserment – que la razón de ser de la música es exclusiva de los sentimientos, por muchas circunstancias.

La complejidad del proceso que se da en la comunicación musical, no está exento de la problemática que se da en la relación dialéctica entre el individuo, la sociedad y el arte. La emoción está presente en la técnica y a su vez ésta es resultado de un proceso de racionalización indisoluble a los sentimientos; de esta manera no podemos delimitar el concepto de la *razón de ser del arte* a la pura emoción pues desde el punto de vista dialéctico es un concepto inmanente al arte pero no el único ni el determinante. El proceso de creación de una obra musical, desde cualquier punto de vista, está determinado por ambas cualidades, y definir su proporción, mucho menos la ausencia de alguna, es claramente una ambigüedad. El hecho de que la razón de ser de un arte en su recepción (entiéndase como el fin o meta que una determinada obra busca) pueda significar elementos más objetivos es algo que compete a una decisión del autor y no a una ausencia de parte subjetiva del autor, no a una *falta de corazón*. Además siendo rigurosos, las palabras de Kundera afirman que quien realmente es el que acusa a Stravinsky de una falta de emoción en sus composiciones y su persona es Ernest Anserment y en menor medida Adorno.

---

<sup>56</sup> Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona, Editorial Tusquets. 2000, p. 48.



A esta descripción de la objetividad Kundera agrega un planteamiento sobre los sentimientos que suscita la música:

“Por supuesto, no podemos decir que la música (toda la música) es incapaz de expresar los sentimientos; la de la época del romanticismo es auténtica y legítimamente expresiva; pero incluso a propósito de esta música puede decirse: su valor no tiene nada en común con la intensidad de los sentimientos que suscita. Porque la música es capaz de despertar poderosamente sentimientos sin arte musical alguno. Recuerdo mi infancia: sentado al piano me entregaba a las improvisaciones apasionadas para las que bastaba un acorde en do menor y la subdominante en fa menor, tocados *fortissimo* y sin fin. Los dos acordes y el motivo melódico primitivo perpetuamente repetidos me hicieron vivir una intensa emoción que ningún Chopin, ningún Beethoven me ha brindado jamás. (Una vez, mi padre, que era músico, se precipitó hacia mi habitación, furioso —jamás lo he visto furioso ni antes ni después—, me levantó del taburete y me llevó al comedor para meterme, con un disgusto mal controlado, debajo de la mesa.)”<sup>57</sup>

Recapitulemos: Como lo he mencionado anteriormente, la música posee un poder de inmediatez inigualable a las otras artes; en un punto muy primitivo su poder de seducción es tan contundente que no se necesita entender cualquier código establecido por el lenguaje común. En este sentido el placer que despierta es tan inmediato y tan fuerte que es innecesaria la más mínima reflexión sobre lo escuchado. Es precisamente este punto el que le da la razón a Adorno y que Kundera expone sin darse cuenta de la cuestión central: *Porque la música*, nos dice Kundera, *es capaz de despertar poderosamente sentimientos sin arte musical alguno*. El escritor checo realiza una discriminación clara sobre un arte musical y la demás música. Kundera remata:

“Podemos ver la imagen acústica de la emoción en la melodía romántica de un *lied*: su longitud parece querer sostener la emoción, desarrollarla, hacer que se la saboree lentamente. Por el contrario, el éxtasis no puede reflejarse en una melodía, ya que la memoria estrangulada por el éxtasis no es capaz de mantener unidas las notas de una frase melódica por poco larga que sea; la imagen acústica del éxtasis es el grito (o un motivo melódico muy corto que imita el grito).”<sup>58</sup>

¿El éxtasis no puede reflejarse en una melodía? En este sentido el concepto de éxtasis es revalorado por el escritor dándole una nueva perspectiva que determina el rotundo desacuerdo con la tesis adorniana así como su distanciamiento teórico estético:

“El éxtasis significa estar «fuera de sí», como lo señala la etimología griega: acción de salirse de su posición (*stasis*). Estar «fuera de sí» no significa que se esté fuera del momento presente como lo está un soñador que se escapa hacia el pasado o hacia el porvenir. Exactamente lo contrario: el éxtasis es

---

<sup>57</sup>*Ibidem*, p. 58.

<sup>58</sup>*Ibidem*, p. 58 - 59.

una identificación absoluta con el instante presente, un olvido total del pasado y del porvenir. Si se borra tanto el porvenir como el pasado, el segundo presente se encuentra en el espacio vacío, fuera de la vida y de su cronología, fuera del tiempo e independiente de él (por eso puede comparársele con la eternidad, que es también la negación del tiempo).”<sup>59</sup>

Sobre esta definición del éxtasis, si pensamos en uno de los conceptos que Hegel asigna al arte podemos entender los extremos en los que se desarrolla la postura que defiende Milan Kundera frente a Adorno: La forma en que disfrutamos e interpretamos el arte musical circunscribe posturas que se van del deleite sensorial, hasta el placer *extrasubjetivo* que deviene del goce intelectual.

“El hombre desea la eternidad, pero no puede tener más que su sucedáneo: el instante del éxtasis [...] Estamos acostumbrados a vincular la noción de éxtasis con los grandes momentos místicos. Pero existe el éxtasis cotidiano, trivial, vulgar; el éxtasis de la ira, el éxtasis de la velocidad al volante, el éxtasis de la sordera por el ruido, el éxtasis en los estadios de fútbol. Vivir es un perpetuo y pesado esfuerzo para no perderse a sí mismo de vista, para estar siempre sólidamente presente en sí mismo, en su *stasis*. Basta con salir un breve instante de sí mismo para alcanzar el terreno de la muerte.”<sup>60</sup>

Mi impresión al respecto, es que la visión que se presenta está redimida sobre la experiencia del arte como mucho más carnal, más directa, ataviada a los sentidos ¿Por qué no sentirse de igual manera tan cerca de la muerte en algún pasaje de Beethoven, Mozart, de Erwantug Schönberg sin necesidad de ese éxtasis infantil?

La descripción del éxtasis se define de manera muy pertinente, se vislumbra, sin lugar a dudas, la mención de la ausencia de la razón implícita en el concepto de éxtasis.

Pues de igual manera se experimenta el éxtasis dentro de un placer más intelectual, allegado a la razón sin que por esto se aleje del todo del placer sensual. Son dos diferentes concepciones de éxtasis, incluso me atrevería a decir que si miramos la defensa de la objetivada de la música que retoma Kundera, podríamos encontrar más de cerca, al escritor checo, de una concepción intelectual sobre el éxtasis que de la sensorial.

Puede llegar a ser verdad la idea de que en la música contemporánea la objetividad haya despuntado más que en otras épocas de la música por cuestiones como la disolución del lenguaje tonal, el auge del expresionismo, la presión de la industria cultural y el fascismo de las sociedades capitalistas, o la

---

<sup>59</sup>*Ídem.*

<sup>60</sup>*Ibidem*, p. 59.

misma estructuración de las composiciones pero de ninguna manera su concepción se ha encontrado alejada de la subjetividad del compositor.

Sin embargo, Kundera apunta su verdadero resentimiento contra Adorno:

“Lo que me irrita en Adorno es el método del cortocircuito que vincula con temible facilidad las obras de arte con causas, consecuencias o significaciones políticas (sociológicas); las reflexiones extremadamente matizadas (los conocimientos musicológicos de Adorno son admirables) conducen así a conclusiones extremadamente pobres; en efecto, dado que las tendencias políticas de una época pueden siempre reducirse a dos únicas tendencias opuestas, se termina fatalmente por clasificar una obra de arte o del lado del progreso o del lado de la reacción; y, como la reacción es lo malo, la inquisición puede incoar sus procesos.”<sup>61</sup>

Me resulta difícil que creer que “las reflexiones de Adorno” conducen a “conclusiones extremadamente pobres” si tomamos en cuenta que es considerado como uno de los filósofos más importantes del siglo XX, como referente universal de la sociología de la música y como una consulta obligada en cuanto a filosofía de la música se refiere.<sup>62</sup> Parte de la argumentación de Kundera es más bien un enfado de alguien a quien se le ha revelado la susceptibilidad que tiene el arte ante la crítica filosófica.

Si es cierto que Adorno clasifica en dos polos, uno más verdadero y progresista que el otro, nunca lo hace en una simple separación de lo bueno y lo malo. Si tomamos en cuenta ese despliegue de la verdad que se puede abstraer del análisis del material musical histórico comprenderemos que la crítica a Stravinsky no es a su persona, a su nivel como músico e incluso ni siquiera al entusiasmo en sus composiciones. Adorno describe con un lenguaje agresivo e incisivo, sin duda, sus planteamientos sobre lo que considera incoherente en un arte muy particular, sobre los procedimientos que tienen implicaciones forzosamente ajenas al terreno del arte.

Este es uno de los principales reclamos de Kundera y su mayor error: el no entender que lo multidisciplinar se extiende necesariamente más allá del terreno artístico dentro del fenómeno de la obra y es necesario analizarlo con la misma rigurosidad que el artista cuida su arte. La repercusión social, psicológica, filosófica, etcétera, es igual de importante que la estética misma.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>62</sup> La obra de Theodor Adorno, en lo que la música se refiere, es tan extensa como cualquier compendio de filosofía o sociología. Incluso en referencias generales disponibles en línea, como Wikipedia, se considera la tesis sobre sociología de la música de Theodor Adorno la base epistemológica de las diferentes corrientes y autores que actualmente están realizando investigaciones sobre musicología y sociología de la música.

Hasta este punto viene a bien mencionar que la elección de Kundera como ejemplo de una crítica al propio Adorno, se centra en dos aspectos fundamentales:

Uno es la casi nula bibliografía crítica sobre el trabajo musical de Adorno. Sobre sociología, filosofía y estética conocemos a varios de sus detractores que se les puede señalar como autoridades para refutar algunos de sus postulados. Sin embargo, quienes se aventuran a analizar a profundidad los fenómenos filosóficos, sociales, económicos o estéticos apegados a los hechos musicales en la tesis adorniana no profundizan en los aspectos musicales como lo exige el mismo trabajo musical.

A este respecto y mucho más allá de desplantes, comentarios “analíticos” y lugares comunes, es Milan Kundera quien apunta a uno de los temas centrales de la crítica adorniana: Igor Stravinsky.

Como lo comento en párrafos anteriores, Kundera no se preocupa en ningún momento por el material musical, por el sistema compositivo, por la técnica en su sentido estético y filosófico que le hace juzgar la crítica adorniana como miope. Pero en un afán de penetrar hasta lo más profundo de la argumentación de forma crítica (cuyo intento he admirado siempre de Adorno) Kundera introduce una discusión mucho más enfocada en su sentido filosófico y estético que musical.

Esta es la segunda cuestión que tiene que ver con cuestionamientos fundamentales en la historia de la filosofía y la estética musical a los cuales Kundera responde conforme a la ideología que defiende: la de no ver en la obra de arte elementos políticos, sociológicos ni de índole ajeno a la pura obra de arte. Milan Kundera no quiere inmiscuir las repercusiones sociológicas y filosóficas que el arte mantiene, o por lo menos en música con la sociedad, la historia y la filosofía. Como ejemplo de esto, en preguntas como ¿Qué es profundo y qué es superficial en el arte? Kundera encuentra la respuesta en el problema *ontológico fundamental de la música: la diferencia entre ruido y música*.

Esta reflexión lo lleva estrictamente a deliberar que además de las emociones la importancia de la creación desde la “objetividad” es tan válida al igual que los sentimientos como motores de creación.

Como lo mencioné anteriormente la obra de arte está formada, de entre muchos elementos de objetividad y subjetividad y Adorno no es ajeno a dicho contenido. Creo que la tendencia del romanticismo a resaltar la emoción en la expresión musical es por cuestiones del desarrollo histórico y filosófico del material mismo y no como una perpetuidad. Porque además habría que señalar que

las características tan particulares de música la hacen alejarse del lenguaje común y caer presa fácil de una interpretación que apele sólo a la emoción.

En síntesis el texto de Kundera permite abrir una ventana en la defensa a la oposición de las tesis crítico-puristas (como Adorno) que defienden el trabajo de la tradición y su continuidad, la importancia de su preservación, de los cánones establecidos de los que resulta imposible entender la historia del arte y la filosofía si dichos cánones faltan o son mal interpretados.



## Conclusiones

Para establecer mis comentarios finales sobre el presente trabajo expongo de manera general las coincidencias, refutaciones y nuevos descubrimientos que surgieron en el desarrollo de la investigación. Esto debido a que el trabajo trascendió en varias direcciones, pues dentro de los objetivos del mismo los caminos abordados fueron rebasados por cuestiones más profundas en sentido filosófico, sociológico y musical, necesarias para dar respuesta a fenómenos y problemas tan complejos como los planteados en el mismo texto. Debo anticipar que las palabras en cursivas representan ideas extraídas de las mismas citas de la tesis, es decir, no son mis palabras pero como una constante fidelidad a mis fuentes y a las ideas presentadas no puedo dejar de resaltar. Y al ser un comentario final sobre el trabajo opté por no citar la fuente pero puede encontrarse dentro del trabajo. En los casos donde no se puede evadir la cita, la fuente ha sido anotada fielmente.

Además es necesario decir que traté siempre de actualizar, al paso de pocos años, hasta donde más me fue posible la reflexión, la crítica y la información que se incorporaba a este trabajo final con el objetivo de sustituir aquello que no fuera digno de un empresa tan compleja como la que me propuse. Dicho lo anterior, es prudente iniciar con el tema relacionado al primer objetivo de la tesis: la elaboración de una definición sobre comunicación musical.

En un primer comentario, de los estudios hechos sobre la ciencia de la comunicación como una disciplina se desprende un primer problema para formular dicho concepto: la ausencia de una base epistemológica sólida repercute en la metodología a seguir, pues al no tener bien delimitado su campo de acción, sus variables y sus métodos, el eclecticismo no termina por convencer a los más fervientes adoradores de la metodología y el rigor de la técnica. *Su increíble diversidad de procedimientos metodológicos parece una ausencia de método.* Pienso que la situación se torna mucho más compleja si adherimos la cuestión musical del concepto.

Refundar en un solo concepto la cuestión de la ciencia comunicativa y el arte musical se vuelve más relevante para el entendimiento de los medios y su tratamiento con el arte sonoro, por un lado, y no menos funesto al momento de justificarlo teóricamente.

Es necesario apuntar que Adorno jamás habló de un concepto de *comunicación musical*, por la misma inconsistencia del concepto de la ciencia de la comunicación. Como sabemos, partiendo desde la estética adorniana el arte no *comunica* nada, es decir, su análisis puramente artístico, compete exclusivamente al material musical. Pero al final de este trabajo podemos encontrar varios rasgos que ponderan una incipiente *comunicación musical* donde la directriz metodológica principal, apoyada en cualquier otra disciplina adyacente, son los medios de comunicación.

Ante esto, se vuelve más necesario el auxilio de las demás disciplinas para lograr que el concepto de comunicación musical se pueda mantener con alguna dignidad metodológica mínimamente.

¿Es acaso la reunión de diversas disciplinas la única vía para la reorganización de la teoría en este sentido? Para contestarme tendríamos que analizar a fondo el origen, el tratamiento y las formas de un eclecticismo en la investigación tanto general como musical, pues de ninguna manera podría conformarme con una explicación de diccionario para justificar a la comunicación musical. ¿Adorno fue un ecléctico? Me pregunto desde adentro. Si lo fue, seguro no lo fue de diccionario.

En este sentido, el eclecticismo que podríamos atribuirle a la *comunicación musical* necesita la incursión de la sociología, la musicología y la psicología, mínimamente. Pues son ciencias que detentan parámetros específicos e interrelacionados de la conducta social. Como lo menciono en el ensayo, la segmentación y la objetivación de las partes del fenómeno musical es necesaria para su análisis, por consiguiente la categoría de ecléctico es lo más cercano a una realidad. A este respecto me parece que lo relevante en lo mencionado sobre la ciencia comunicativa se da en uno de sus principales objetos de estudio bastante debatido, por cierto.

Los medios de comunicación resultan ser el paradigma que se instala en apenas iniciado el siglo XX para ocupar uno de los lugares más estudiados por científicos sociales de nuestros días. En este sentido, el desarrollo de la música puede ser entendida en su génesis y su posterior cohesión con el sistema ideológico y cultural a través del estudio de la relación entre la comunicación como agente donde se produce, distribuye y se consume la música. Entiéndase la cuestión ideológica como algo sustancial en los medios y su influencia a través de la música.

Es así como puedo reafirmar que uno de los rasgos principales en mi intento de definición de *comunicación musical*, y específicamente relacionados con la comunicación como ciencia, son los medios de comunicación a través de la interdisciplinariedad; es decir, para entender las



consecuencias del funcionamiento de la música en la sociedad actual, es necesario el dominio formal de más de dos disciplinas.

La comunicación musical está determinada bajo el estudio de la industria cultural, bajo la interpretación y el análisis de lo que la música representa como un agente cultural sometido a las leyes de los medios actuales y su recepción por parte de la sociedad. De la infinidad de elementos y emociones que la música es capaz de comunicar, lo que podría agregar en mi definición de comunicación musical como resultado de mi investigación son los procesos de estas transmisiones de elementos y emociones, derivados de la relación medios – música en relación íntima con el análisis de las mismas emociones; tales como líderes de opinión en música, rating, ventas, distribución en medios, tiempo de exposición de música y sus diferentes tipos a través de radio, tv, contenidos de música, agentes que distribuyen y venden dicho contenidos, así como su influencia determinante sobre éstos, orígenes y significados de emociones colectivas, asociación de canciones moda con sentimientos universales, etcétera.

Otro elemento indispensable que pude reencontrar y restablecer con una mejor dirección hacia la cultura musical, fue el concepto de *crítica*. La comunicación debe establecerse en un sentido de crítica aguda por muchas razones. La tarea de analizar la música es de una alta dificultad debido a sus características inasibles, y por ello la probabilidad de caer en falsos resultados es mayor. La rigurosidad del estudio debe ser tomado con un conocimiento profundo de los aspectos que atañen el fenómeno social. En mi capítulo 3 retomo la importancia de la técnica y la crítica para el análisis de la música, para su apreciación y valoración.

Aquí, las reflexiones de Adorno fueron de una incomparable virtud al momento de “describir” procesos que parecían incualificables, abstractos y ambiguos por su densa carga en temas como filosofía, sociología y música.

La respuesta a cuestiones como el reflejo social del material musical, el estado de la composición musical desde su génesis hasta la etapa del capitalismo tardío, la actualidad de la filosofía de la música o los fundamentos para una sociología de la música no pudieron encontrar respuesta en análisis músico/sociales como los de Alphons Silbermann, Alfred Schütz, o el mismo Max Weber, siendo en la figura de Theodor W. Adorno donde se cortó de raíz cualquier panteísmo, insignia positivista o análisis cualitativo que impidiera un *vuelo fácil por encima de la contradicciones* de ese

pensamiento simplificador y antidialéctico que gusta de fiarse de los *elementos concretos indudables*, para encontrar el camino de la *eternidad*, camino comprometido con el arte, la filosofía y la verdad.

En este lugar debo decir que confirmo algunos puntos planteados en los objetivos e hipótesis, desde la *decadencia* con que se titula mi trabajo, hasta los que explican mis intenciones de averiguar qué sucede en una música donde la violencia y ausencia de una guía crítica someten a los más bajos estándares de apreciación y consumo el gusto de la gente. Tales confirmaciones son igualmente atribuibles al concepto de comunicación musical en el sentido de las condiciones en que se encuentra la relación de la música y la sociedad: es decir la comunicación musical no es solamente un concepto que busque guiar de manera exclusivamente metodológica la investigación música/social, sino que representa en sí mismo la condición histórica de la música en el sentido adorniano. La comunicación musical, proceso en el que se da la interacción sociedad/música, representan la misma decadencia que expresa la tesis adorniana.

En este sentido, el desarrollo de la argumentación y sus postulados deben ser asimilados en su conjunto para poder entender la totalidad del fenómeno artístico, de manera que, para entender sus planteamientos sobre comunicación e industria cultural y su relación con la música, es necesario comprender su filosofía, su teoría estética y su sociología de la música.

A lo largo de este estudio, pude darme cuenta de algo mucho más importante que ocurría dentro del lenguaje; las frases cargadas de aforismos, silogismos, aseveraciones dialécticas y sentidos filosóficos resultan ser la muestra fiel de un método dialéctico que podríamos utilizar para entender con pocas palabras la complejidad de la vida del arte y la filosofía. La escritura de Adorno *corresponde al aforismo*.

Durante la revisión final del trabajo y sobre la reflexión del concepto comunicación musical desde la perspectiva adorniana (con sus implicaciones psicológicas) pude encontrar una relación muy directa al momento de pensar sobre la *escucha de la sociedad* entre la comunicación intrapersonal y los efectos psicológicos y sociales a nivel individual y colectivo.

Los aspectos fundamentales del psicoanálisis: yo, superyó y ello, generan el discurso de la representación de la realidad, del diálogo interno con el que formamos los diferentes “mundos” en los que vivimos. Es precisamente la construcción semántica del universo emocional, la integridad, los valores y la personalidad que se construyen desde dentro de la persona y con nadie más la que ocupa

a la comunicación intrapersonal. Son las conclusiones finales de las digresiones que el individuo tiene sobre cualquier tema y con las cuales constituye su imaginario social. ¿Podrá la autoestima afectar la apreciación y la imagen de la cultura que cada individuo tiene? ¿La ideología y la manipulación afectarán el diálogo interno que la comunicación intrapersonal conforma repercutiendo en la formación de su carácter? Si bien la autoestima se forma con el desarrollo del diálogo interno; entonces la música -y la carga ideológica que ésta conlleva- estará determinando (en una medida que necesariamente debe ser diagnosticada dialécticamente) el gusto, la personalidad, las acciones y reacciones que el individuo tenga ante los eventos de su vida. ¿Cómo es que la música puede formar parámetros de esa realidad tanto al momento de edificar su desarrollo como para perjudicar tales momentos? Es necesario revisar las modificaciones que se dan a nivel psicológico en la autoestima, la madurez mental y emocional así como en la conciencia diferenciada para determinar si existe una relación con la esfera política y cultural pero sobre todo con la ideológica. La relación de la ideología con los pensamientos objetivos y subjetivos del individuo podrá ser el porqué de sus reacciones ante los impulsos culturales, políticos y sociales. En la medida en que esto es posible, podrá verificarse mediante un control y un estudio muy complejo sobre todas las disciplinas que intervienen en los distintos procesos del fenómeno musical, tal y como Adorno lo realizó a mediados del siglo XX.

Si la toma de decisiones y el pensamiento pueden ser influidas por la música que se escucha, deberíamos detenernos a reflexionar cómo es que el proceso intrapersonal es afectado por la ideología en dicha música; cómo es que el fenómeno de la formación del imaginario social de cada individuo se ve afectado por la ideología musical y en qué medida dicho imaginario corresponde o no con la realidad política, cultural y emocional del sujeto.

En otro sentido, la reflexión realizada sobre la semiótica musical me permitió entender que tal disciplina no pretende estudiar la cuestión musical a partir de la significación de la música misma, sino su capacidad para generar símbolos. Es decir se estudian las consecuencias, lo que la música produce de su interacción con la sociedad. Pero esto deja de lado el origen de dichas consecuencias, que si bien se entiende que la música es asemántica en su esencia, tal origen debe ser revelado por la filosofía y la sociología.

*...el significado no lo aportan las estructuras musicales ni la materia acústica: emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música en determinada situación. (Vid. Supra, Capítulo I inciso 1.2)*

De primera instancia suena sumamente convincente ésta definición de Rubén López Cano, pero repensando su intento de distanciarse tanto del material musical se vuelve, desde mi perspectiva más una representación que una demostración. Pues considero, como Adorno, la importancia del material histórico y su dialéctica para la interpretación total de la música, de uso de la filosofía para una Filosofía de la Música.

Es cierto que la semiótica musical realiza amplios estudios sobre el Análisis Musical, pero la mayoría de ésta, para no generalizar pues existen casos donde existe la crítica, no se arriesga a tomar una postura filosófica o la crítica de otras cuestiones de orden dialéctico, o de dimensiones ontológicas o de una metacrítica.

La importancia de mi investigación sobre música y comunicación se define de varias maneras. El análisis teórico de los medios de comunicación, de las tesis y análisis de teóricos de la comunicación, es uno de los principales elementos para comprender una de las esferas más apasionantes de las ciencias sociales: la cultura. Dentro de esta esfera el arte está intrínsecamente relacionado con el estudio de las ciencias sociales, pues a pesar de pertenecer al área de las humanidades y artes, el acercamiento a temas artísticos se observa hasta en las materias de las ciencias puras. En este panorama la ciencia de la comunicación no es la excepción. Desde este ámbito muchos investigadores se han intentado acercar a la interpretación de arte, ofreciendo modelos de análisis e interpretación literaria a través de los medios de comunicación -pienso en el periodismo literario no sólo como género sino como herramienta metodológica-, el análisis del cine, y el teatro por parte teóricos, desde los incipientes acercamientos de Marshall McLuhan, Paul Lazarsfeld hasta las complejas teorías de sistemas sobre el arte de Niklas Luhmann, y sus estudios sobre arte popular o los mismos intentos de Habermas por definir la interacción del arte en la teoría de la acción comunicativa, sólo por mencionar algunos ejemplos.

De las no pocas tesis sobre música encontradas en la licenciatura en comunicación y periodismo de la UNAM, salvo escasas excepciones donde la reflexión rindió frutos apenas en medio capítulo, la crítica auténtica está socavada por la falta de especialización en materias adyacentes como la filosofía, la sociología, la psicología, etcétera. Y cuando hubo en algún caso dicha especialización la cuestión musical fue hecha de lado sin miramientos. La especialización que se lleva a cabo en la cuestiones de la ciencia comunicación debe ser triplicada por la especialización en música, cuando deseemos investigar lo referente a la relación de ambas. Desde mi punto de vista, una reflexión

teórica sobre música y comunicación debe estar regida por una crítica musical profesional. Ésta no resulta tan necesaria cuando de un reportaje o de una documental informativo se trata, pues no toca temas epistemológicos con un fundamento metodológico. Sin embargo, cualquier trabajo en este ámbito, entrevista, crónica, reportaje, documental, debe pasar por una criba más alta proporcionalmente a sus ambiciones y alcances científicos.

Así como en la literatura, la opinión del experto es no sólo respetada y escuchada con paciencia, sino exigida al momento de cualquier publicación o comentario referente a las letras; así en la música se debe prohibir la ausencia de tal nivel de exigencia al momento de analizar lo que se ofrece en el medio musical, pues dentro de los diversos medios cualquier persona se da el lujo de hablar de música como si de un partido de fútbol se tratara. Esta expresión está inmersa en periodistas que “opinan”, “critican” y “analizan” en espacios radiofónicos, televisivos, en libros, revistas, cuyo conocimiento sobre música no es mayor al de la audiencia a la que se dirige; La etiqueta de “Los mejores músicos”, “nuevos talentos” o las barras de programación que muestran a “las grandes producciones” se le exhiben a la opinión pública con discursos que demuestran, por un lado, que cualquier cosa puede asirse como arte de calidad; con ayuda de comentarios medianamente estilizados, amables y populistas, y si la opinión pública cuenta con la mínima sospecha de la calidad de lo ofrecido, el producto musical y su vendedor se colocan como el ente calificado que determina (bajo criterios arbitrarios) lo espectacular ante la mirada pasiva del espectador.

Por esto es necesaria una noción crítica sobre la cultura musical que no deje al gusto personal, a la convención musical vigente *balar* en los medios de comunicación sobre cuestiones aparentemente tan subjetivas, generales, ligeras e inocentes que la pura opinión personal del conductor o periodista es suficiente para aparecer como verdadero conocedor.

Es la crítica ramplona la que se presenta como incuestionada; pues el contenido inasible, “místico”, subyugador e incuantificable de los elementos que están dentro y fuera de la música, sucumbe, en su enorme capacidad y cabida de reflexión, al cacareo de unos deportistas de la cultura.

La demagogia es más fértil en el campo semántico de la subjetividad, de la descripción misma tanto al momento de escribir sobre la música, como al momento de expresar lo que transmite o hace sentir, siendo la calidad misma la que resiente todo el paso de tal embate. El lenguaje escrito y hablado está a merced de la sofistería en la crítica de aparador.

La argumentación de quienes *balan* de esta manera en los medios de comunicación se acomoda en un reclamo común: la libertad, al albedrío de la expresión y la elección como sujeto independiente: “¡Es un derecho!” Se grita a los cuatro vientos para legitimar cualquier ocurrencia en cuanto a la opinión sobre arte o cultura.

Tal reclamo de libertad se fundamenta en un punto de quiebre que escapa por completo a actual crítica y es resultado mismo del paradigma de inmediatez que la tecnología ofrece como información al instante en sustitución de un saber adquirido al paso del tiempo. *¿Where is the evidence, Mr. Adorno?* El “deportista” de los medios de comunicación cultural reclama con feroz displicencia algo similar a la absurda exigencia de una evidencia sobre la existencia de un Dios o los extraterrestres.

Este es el punto de quiebre donde germinará, sin duda, la crítica grosera como norma de lo “evidente” en la opinión pública. Es entonces que aquel *despliegue de la verdad*, tan defendido por Hegel, que debe ser el arte, se convierte en un sátira de mal gusto que sin ningún pudor es desechada ante la falta misma de evidencia de esa verdad.

Quien intentase verificar el carácter fetichista de la música por medio de la reacción de los oyentes o de entrevistas y cuestionarios podría ser tomado a burla de golpe y porrazo. En música más que en ninguna otra área se ha acrecentado tanto la tensión entre esencia y apariencia que absolutamente ninguna apariencia sirve ya como muestra de la esencia.<sup>1</sup>

¿A qué se debe esto? Adorno plantea que las reacciones inconscientes de los oyentes están ofuscadas, su orientación consciente se dirige de manera tan exclusiva según las categorías fetichistas dominantes donde toda respuesta obtenida es una verificación de las categorías de lo establecido. Es la activación de un mecanismo que ha sido fabricado por el contacto entre el gusto del individuo y la oferta cultural ofrecida por los medios. Y al tratar de ahondar en un cuestionamiento más profundo sobre el gusto y las reacciones de los oyentes, éstos se resisten al refugiarse en el conformismo donde se sienten protegidos del peligro de las revelaciones.

Se desconoce que la crítica de Adorno es a una parte de los medios, a quienes los controlan, puesto que los medios, por sí solos, son únicamente herramientas. En este sentido, la verdadera manipulación de los medios se ejecuta en la evasión, a toda costa, del discernimiento sobre la superestructura; la conformidad viene a instalarse en un ámbito cuyas contradicciones resultan

---

<sup>1</sup>Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid España, Editorial Akal, 2009, p. 33.

mucho más engañosas a las que se detentan en la política, la economía o el derecho: al ser la cultura un elemento secundario –en referencia por ejemplo a la alimentación, la salud, el vestido, el trabajo, etcétera- adopta características de las cosas que no tienen un valor ético, moral suficiente como para reflexionar a profundidad sobre ellas; al ser ajenas a las necesidades *de primer orden* la valoración, su recepción y su interpretación resultan sojuzgadas. Aunado a esto, la inmediatez de la modernidad en su sentido tecnológico permite la recepción veloz de los elementos culturales sin necesidad de criba alguna; sin reflexión y sin mérito alguno de la importancia -que en un bien de primer orden ni siquiera se pondría a prueba- el escucha es capaz de sentenciar, opinar, o *criticar* desde la comodidad de su profunda irreflexión. Si aunamos a esto la otra inmediatez, la del poder sensual musical, las armas que detenta la “libertad de elegir” dejan en el olvido la reflexión seria y constante que desde la Grecia antigua se levanta como símbolo de la razón.

Este es el verdadero fundamento de la manipulación mediática. La crítica se retrae no por decisión propia o naturaleza evolutiva sino por una imposición. No hay refugio, pues *el lenguaje, común y refinado* ha sido secuestrado por el sistema y *se vuelve instrumento que controla y manipula*.

Es cierto que la descripción de lo que la música provoca, significa o emociona en cada individuo, es hasta el día de hoy indemostrable e inexplicable en un consenso general. En este sentido, Adorno puntualiza que no puede habilitarse con claridad un nexo causal entre los influjos de las canciones de moda y sus efectos psicológicos sobre los oyentes.

La actualidad de Adorno, en conclusión, es imperecedera; el análisis de las condiciones actuales de la música en relación con sus reflexiones, escritas hace 60 años, tienen una vigencia casi total.

La elección de la crítica que el escritor Milan Kundera realiza sobre Adorno fue la muestra de que no se ha entendido bien a Adorno.

Como expliqué anteriormente la discusión sobre la música y sociedad es de amplitud interdisciplinar y requiere de esta intromisión a nivel importante para su análisis, incluso lo que compete a la estética y la subjetividad. Para Kundera esto es simplemente inaceptable:

*Lo que me irrita de Adorno es el método de corto circuito que vincula con temible facilidad la obras de arte con causas, consecuencias o significaciones políticas (sociológicas); las reflexiones extremadamente matizadas (los conocimientos musicológicos de Adorno son admirables) conducen*

*así a conclusiones extremadamente pobres [...]Desde siempre odio, profunda, violentamente, a aquellos que quieren encontrar en una obra de arte una actitud (política, filosófica, religiosa, etc.), en lugar de encontrar en ella una intención de conocer, de comprender, de captar este o aquel aspecto de la realidad.(Vid. Supra, Capitulo III inciso 3.2)*

No podré comprobar si Kundera leyó completamente la *Filosofía de la Nueva Música*. Pero de cualquier forma si consideramos el párrafo anterior con la descripción que se hizo del complejo pensamiento adorniano a lo largo del ensayo nos daremos cuenta que de ninguna manera serán verdad tales aseveraciones.

La discusión estética sobre lo que el ser humano percibe en la música percibe en Kundera un atisbo de verdad por tratar de ver en una obra de arte *la intención de comprender, conocer, o captar este o aquel aspecto de la realidad*.

No obstante, Kundera apela al concepto de éxtasis para describir la emoción de la música. Un éxtasis cuya descripción es tan exacta y puntual que termina por dar la razón a Adorno. El éxtasis es tan natural y la vez primitivo que se fundamenta como inmediato en el hombre, como un placer que se busca irracionalmente. Este irracionalismo es el fundamento del éxtasis. Los filósofos racionalistas no estarían de acuerdo con Kundera al ver en las expresiones del arte más sublime, la búsqueda de la eternidad a través de algo tan irracional como el éxtasis. Es correcto que el éxtasis de la cotidianidad está presente y es muy importante para el desarrollo de la psique humana y el desarrollo integral del individuo. Pero de ahí a que resulte como un fundamento de todo arte, simplemente no puedo coincidir. O si en la cotidianidad encontramos el éxtasis más sublime, habría que preguntarle a Kundera por qué se ha alejado de todo contacto con el mundo habitual y de ese éxtasis en las vivencias de la gente común y el arte popular.

El éxtasis del que habla Kundera es pueril. El hecho de declarar que el arte debe resaltar la alegría, es una sentencia obvia y ambigua. El arte produce felicidad en todas sus formas, desde las más salvajes y triviales hasta las más sublimes, y creo que al tipo de felicidad al que Kundera se refiere, *felicidad que ilumina el humor*, se encuentra alejado de un cuerpo semántico, de un uso de lenguaje que atisba precisamente una cognición que deja al uso de palabras con significados demasiado triviales. Porque la reflexión sobre la palabra “humor” no implica un ejercicio mental mucho más profundo, significativo y trascendente para que la apreciación de determinado fenómeno musical no lleve a



lugares mucho más reveladores, lejanos y edificantes como la misma eternidad, tan ansiada por Milan Kundera; y no, únicamente, de aquel goce sensorial provocado por el deleite culinario de cualquier cosa.

En cuanto a la controversia encarnizada sobre Igor Stravinsky, considero que la severidad con que Adorno juzga al compositor ruso se presenta en un tono un tanto hierático pero resulta, al final, necesaria.

Adorno ve un punto más esencial en arte que el mero lenguaje sobre la forma y el contenido: la técnica. La técnica, y sobre todo en la música, representa el verdadero estado del contenido y posterior forma del arte. Esto lo hace criticar a Stravinsky no por su persona o por su nivel como músico, sino por su sistema compositivo.

Está de sobra decir la importancia para la historia y la composición musical que Igor Stravinsky representa para el siglo XX. Sin embargo, la cuestión central de la filosofía de la música en Adorno rebasa por mucho los aciertos que el compositor de *Petrushka* al describir la trascendencia que, desde el sublime contrapunto de Bach, pasando por la belleza y perfección de Mozart y Beethoven hasta concluir en la ruptura de la tonalidad en las composiciones de Arnold Schönberg, intenta elevar a otro nivel la apreciación, el entendimiento y la interpretación de la estética musical, mostrando lo que verdaderamente se fragua en las composiciones de Stravinsky sin ningún afán destructivo o elitista sobre la integridad del compositor ruso.<sup>2</sup>

A este respecto retomo lo que he señalado líneas arriba sobre las frases llenas de aforismo, silogismos y discernimientos dialécticos que Adorno clarifica para entender los procesos más complicados de la cultura y el arte.

El lenguaje es el instrumento que iluminará el camino a esa felicidad alejada del gusto trivial: la trascendencia. Porque lo trivial, como el humor, no trasciende el espíritu humano ni de la historia. En cambio, la mente es la única que, considero, puede trascender al espíritu y llevarlo a esa inmortalidad tan anhelada por hombre. Martin Heidegger ya había expuesto esta tesis que vincula al lenguaje como único medio de acceso al contenido de la obra de arte.

---

<sup>2</sup>A este respecto debemos observar el apartado titulado *Malentendidos* inscrito en el apéndice final de la Filosofía de la Nueva Música, donde expone el porqué del tono de las descripciones sobre Stravinsky.

La figura de Theodor Ludwig Weisenbrud Adorno ha sido estudiada por una gran cantidad de investigadores, muchos de los más brillantes del siglo XX, como Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Paul Lazarsfeld, entre otros, teniendo no pocas coincidencias y muchas más diferencias con las tesis defendidas por el filósofo y musicólogo. El reparo y la justificación de algunos de los ataques sobre el pensamiento dialéctico, su tesis e incluso sobre el ser humano detrás del genio no me competen por ahora; inclusive no me encontraría a la altura de defender ciertos postulados tanto filosóficos como sociológicos ante la crítica superior de varios de sus detractores.

En este sentido, y dentro de toda teoría de Adorno, lo defendido en esta tesis se limita a la crítica filosófica, estética, social, de medios de comunicación, y su vinculación con el campo de la historia del material musical y composición. Y aun cuando exista una réplica sobre los apartados filosóficos o sociales de la crítica adorniana, la verdad sobre su estética, y sobre todo su estética musical, será referente en cualquier estudio serio sobre música y su relación social o humana.

Así también, la utopía que se desprende de la necesidad del arte y de su crítica, está vinculada con el trabajo interminable y perenne que manifiesta su inconmensurabilidad con aquel intento de alcanzar la eternidad, el absoluto en arte, que escapa de manera inequívoca a toda reflexión, proceso o emoción, y que mirándonos a la distancia y extendiendo su mano llena de virtudes nos llama infinitamente como esperando que algún día aquel espíritu humano se eleve de forma libre y de una vez por todas se desvanezca la intermitencia de su estado material que lo devuelve siempre a su condición humana.

## Fuentes de consulta

### Bibliografía

- \* Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, Cuarta edición, 1960.
- \* Adorno, Theodor. *Crítica de la Cultura y sociedad Prismas*, Resumen sobre la industria cultural. España, Editorial Akal, 2008.
- \* Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad II Intervenciones y entradas*, Madrid, España, Editorial Akal, 2009.
- \* Adorno Theodor W. *La Filosofía de la Nueva Música*, Madrid, España, Editorial Akal, 2003.
- \* Adorno, Theodor W. *Sobre la música*, Introducción de Gerard Vilar, Barcelona, Editorial Paidós, 2000.
- \* Adorno, Theodor W. *Disonancias Introducción a la sociología de la música*, Madrid España, Editorial Akal, 2009.
- \* Adorno, Theodor W. *Impromptus serie de escritos musicales*, España, Editorial Laia, 1985.
- \* Adorno, Theodor W. *Escritos sociológicos I*, Madrid, España, Editorial Akal, 1972.
- \* Adorno, Theodor W. E. Morin. *La industria cultural*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1967.
- \* Aviña, Cerecer Jorge Alberto *La obra de arte como crítica de la cultura contemporánea una visión desde la perspectiva de Adorno y Horkheimer*. Tesis de maestría, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 1994.
- \* Balle, Francis. *Comunicación y sociedad*, Bogotá, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1989.
- \* Baudrillard, Jean. *La posmodernidad. El éxtasis de la comunicación*. Varios autores. Barcelona España, Editorial Kairos, 1988.
- \* Bourdieu, Pierre. *La Dominación Masculina*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.
- \* Buck-Bors, Susan. *Origen de la Dialéctica Negativa*. México, Siglo veintiuno editores, 1981.
- \* Comellas, José Luis. *Nueva historia de la música*,. Barcelona, Ediciones Internacionales, 1995.
- \* De Carvalho, J.J. "Las dos caras de la tradición: lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana". *Cultura y Pospolítica*. México, CONACULTA, 1991.
- \* Dini, Jesús. *Conocer y reconocer la música de Mozart*. España, Editorial Daimon, 1985.
- \* Eimert, Herbert *¿Qué es la música dodecafónica?*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1952.

- \* Étienne, Souriau. *Diccionario Akal de Estética*, España, Ediciones Akal, 1990.
- \* Fubini, Enrico. *Estética de la música*, Madrid, Editorial la balsa de la Medusa, 1995.
- \* González Aktories Susana. “Introducción” En *Reflexiones sobre semiótica musical*, México, Ediciones UNAM, 2011.
- \* Jiménez, Marc. *Theodor Adorno Arte ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrourt editores, 1973.
- \* Juanes, Jorge. *T. W. Adorno Individuo autónomo-arte disonantes*, México, FONCA Libros Magenta, 2010.
- \* Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona Editorial Tusquets. 1998.
- \*Levi-Strauss, Claude. *Mitológicas, Vol. I* “Lo crudo y lo cocido.” México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- \*López Veneroni, Felipe Neri. *Elementos para una crítica de la comunicación*. México, Editorial Trillas, 1989.
- \* Neubauer, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis del siglo XVI*. Madrid, Ediciones Visor, 1992.
- \* Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*, España, Editorial Ariel S.A, 1968.
- \* Moncada, García Francisco. *Teoría de la música*, México, Editorial Framong. 1966.
- \* Moles, Abraham. *Teoría Estructural de la Comunicación y la sociedad*. México, Editorial Trillas, 1983.
- \* Offe, Claus. *Autorretrato a distancia Tocquellville, Weber y Adorno en los Estados Unidos de América*. Buenos Aires, Ediciones Katz, 2006.
- \* Palisca V. y Grout, Donald Jay. *Historia de la Música*. Madrid, Editorial Alianza, 1997.
- \* Paoli, Antonio. *Comunicación e Información. Perspectivas teóricas*, México, Editorial Trillas, 1983.
- \* Randel, Don Michael (ed.) *Diccionario Harvard de la Música*, Madrid, Alianza editorial, 1997.
- \* Raynor, Henry, *Una historia social de la música*, España, Siglo XXI editores. 1986.
- \* Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*, España, Editorial Gedisa, 1985.
- \* Salazar, Adolfo. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid, Editorial: Alianza Música, 1988.

- \* Salazar, Flores Jania. *Un acercamiento a la Industrial cultural en Theodor Adorno y el proceso de individualización en Carl G Jung*. Tesis de Licenciatura. México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas, 2003.
- \* Savater, Fernando. *La aventura de pensar*, Argentina, Editorial Sudamericana, 2008.
- \* Schöenberg, Arnold. *El estilo y la idea*, España, Editorial: Idea Book. 2005
- \* Souriau, Etienne. *Diccionario Akal de Música*, España, Ediciones Akal, 1990.
- \* Swingewood, Alan. *El mito sobre la cultura de masas*, México, Ediciones Coyoacán, 2003.
- \* Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*, México, Edición UAM Xochimilco, 1993.
- \* Vattimo, Gianni. *Claves para el siglo XXI*, Varios Autores. “La sociedad de la comunicación generalizada.” Barcelona, Ediciones Unesco. Editorial crítica, 2002.
- \* Wolfhart, Henckmann y Konrad, Lotter. *Diccionario de Estética*, España, Editorial Crítica Grijalbo Mondadori, 1992.

## Cibergrafía

Areiza, Lorena. El discurso oculto del Jazz.

<http://cuadernosdesociologiaudea.files.wordpress.com/2011/02/ensayo-el-discurso-oculto-del-jazz.pdf> (Consultado en octubre 2012).

Bruera, Matías. *El oído como Adorno*. p. 1. Artículo encontrado en:

[http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc18s\\_bruera.html](http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc18s_bruera.html) recopilado en la serie *Pensamiento de los confines*, no. (Consultado en julio 2006).

López Cano, Rubén 2007. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música Notas para un manual de usuario*. Texto didáctico. (Actualizado en junio 2007)

[www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) (Consultado en diciembre 2011).

Notario Ruiz, Antonio. Seminario Internacional Memoria e Industria Cultural. Presentación del Seminario Fuente:

<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/proyectos.cchs.csic.es.fdh/files/9ANotarioMyEdesdeLaM%C3%BasicaES.pdf> (Consultado en diciembre 2012).

Ortiz Oderigo, Néstor R. *La improvisación en el Jazz*. En Revista musical Chilena. Fuente:

<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12122/12478> (Consultado en agosto de 2012).

Solís, Macías Víctor. *El hombre un procesador de información*. Información científica y tecnológica CONEICC. Marzo de 1987.

<http://quijote.biblio.iteso.mx/CatIA/CONEICC/cat.aspx?cmn=browse&id=8107> (Consultado en diciembre 2011).

Wise, Les. *Bebop Bible*. El lenguaje de la improvisación. p. 1

<http://improvisacionmusical.files.wordpress.com/2008/09/el-lenguaje-de-la-improvisacion.pdf>

(Consultado en abril de 2012).

<http://lopezcano.org/> (Consultado en diciembre 2010).

<http://www.slideshare.net/Keliteratura/teora-del-arte-por-el-arte> (Consultado en julio de 2006).

<http://www.antroposmoderno.com/biografias/Adorno.html> (Consulta en diciembre 2012).

<http://www.filomusica.com/filo53/dicotomia.html> (Consultado en noviembre de 2012).