



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**APROXIMACIONES A LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA.
LA IMAGINACIÓN SONORA EN PERSPECTIVA HISTÓRICA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA:

MARIO ENRIQUE BARBA FLORES

TUTOR:

BLANCA SOLARES ALTAMIRANO (CRIM-UNAM)

MÉXICO D. F. OCTUBRE DE 2013



INVESTIGACIÓN REALIZADA GRACIAS AL PROGRAMA DE APOYO A
PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA (PAPIIT) DE LA UNAM
IT 400 212 "HERMENÉUTICA E HISTORIA DEL MITO. EL MITO EN LA MÚSICA
CONTEMPORÁNEA". AGRADEZCO A DGAPA-UNAM LA BECA RECIBIDA



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

Introducción

1. Música-sociedad-individuo.....	7
2. La ciencia musical.....	16

Capítulo I. El proceso de racionalización en la obra de Max Weber. La música como ejemplo del “desencantamiento del mundo”.

1. La sociología de Max Weber y el concepto de racionalización.....	27
a) “La jaula de hierro”.....	32
b) Sociología de la música.....	36
2. “La razón al servicio de la sinrazón”.....	43

Capítulo II. La música y el lenguaje. Elementos para analizar la noción de sociabilidad en la obra de Georg Simmel

1. El contacto con el sonido original.....	47
2. La reflexión musical en la obra de Georg Simmel. La palabra antecede a la música.....	50
3. El origen musical del canto y la palabra. En el principio fue el ritmo.....	57
4. Música y sociabilidad. La forma lúdica de la interacción social.....	69

Capítulo III. Música y reflexión sociológica. Entre la obra de arte y la industria de la cultura

1. La música en la obra de Theodor W. Adorno.....	75
2. Sociología de la música. Estudios empíricos.....	83
3. La metáfora de la reconciliación.....	92

Conclusión. La fuerza emancipadora de la música

1. Resumen. La sociología de la música en Occidente.....	99
2. La experiencia sonora. El oído y el canto.....	101
3. La imaginación sonora. La música de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX.....	115
Bibliografía.....	127

Introducción

“Ahora, Urania, que suene con más fuerza, mientras asciendo a las alturas por la escala armónica de los movimientos celestes, donde se preservan los tonos y el arquetipo secreto de la creación del mundo. Seguidme, músicos de hoy, y juzgad el asunto mediante vuestras artes, desconocidas para la Antigüedad. En estos últimos siglos, tras dos mil años en el útero, la naturaleza siempre pródiga os ha producido finalmente para ofrecer la primera verdadera imagen del universo. A través de vuestros contrapuntos de numerosas voces y a través de vuestros oídos ha sugerido lo que hay en su seno más íntimo al intelecto humano, el hijo más amado del Creador”
Johannes Kepler (1571-1630), *De Mysterium Cosmographicum: La división del Zodíaco y los aspectos*

"Fue entonces, doctor... ¿sabe que me sucedió?, que de improviso escuché la música, aquella música que tanto había deseado en lo más profundo de mi ser. Aquella melodía no cesaba, nacía como agua en un manantial y regaba mi alma completamente seca. Resonaba sin parar no sólo en mis oídos, sino en todo mi cuerpo... Doctor, ¿es posible algo similar?... Todo mi ser, presa de una felicidad que no se puede definir, sentía la música"
Yukio Mishima, *Música*

1. Música-sociedad-individuo

La presente investigación pretende incursionar en el campo de la sociología de la música con la intención de ahondar en las complejas relaciones sociales que giran actualmente en torno a la música: su producción y consumo; sus raíces culturales y usos rituales; su consolidación como obra de arte y el goce estético que posibilita. Se parte de la hipótesis de que dichas relaciones pueden ser apreciadas con mayor claridad al observar la importancia y la función de la música desde la Antigüedad hasta nuestros días, pues tanto hoy como en épocas pasadas ésta ha servido como elemento de cohesión social, de identidad y como medio para alcanzar las más logradas expresiones de cada cultura. A lo largo de la historia estas expresiones han consolidado en una multiplicidad de estilos y tradiciones musicales, cuya continuidad depende de la actualización permanente tanto de los ritmos y melodías que les dan forma, como de las sociedades y de los hombres que les dan vida. Por medio de este

análisis histórico —ésta es la premisa— se podrá apreciar la función más determinante de la música en la actualidad: el uso mediático de ésta como mecanismo de difusión masiva de valores sociales, ideológicos en el sentido de que se nos presentan bajo la forma de apariencias socialmente necesarias, que apuntan hacia la plena integración del sujeto en las sociedades capitalistas económicamente desarrolladas y burocráticamente administradas. Además de analizar este uso con fines de manipulación, el presente estudio pretende abordar la música como fuerza expresiva de la imaginación, la cual se hace evidente al observar su función como elemento expresivo técnicamente depurado, dimensión desde la que alcanza su estatuto de obra de arte, y que sirve para la comunicación no conceptual de la realidad social, ya sea como denuncia de las desigualdades (resistencia u oposición) o como metáfora de una sociedad futura reconciliada, no impositiva.

Debido a este carácter doble, ideológico a la vez que subversivo, la música ha jugado un papel fundamental como profecía de los tiempos venideros, pues en ella se ponen de manifiesto las contradicciones de las sociedades que le han dado origen. Como un reflejo, la música nos muestra la contradicción entre individuo y sociedad, entre mercancía y obra de arte, entre valor de cambio y valor de uso. Ésta era la opinión de Jaques Atali, quien al inicio de su *Ensayo sobre la economía política de la música* escribía:

“Ninguna sociedad organizada puede existir sin estructurar diferencias en su seno. Ninguna economía comercial puede desarrollarse sin reducir esas diferencias en la serie. La autodestrucción del capitalismo se halla en esa contradicción que la música vive de forma ensordecedora: instrumento de diferencias se ha convertido en lugar de la repetición [...] Da así a entender lo esencial de las contradicciones de las sociedades desarrolladas: una búsqueda angustiada de la diferencia perdida, dentro de una lógica de la que se ha desterrado la diferencia”¹.

¹ Atali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 2011, p.

La estandarización de la música a partir de la producción en serie tiene su equivalencia en la estandarización de los sujetos en las sociedades capitalistas, plenamente integrados gracias a la fusión del esquema laboral —que asegura su inserción en el mercado como fuerza de trabajo— con el consumo irracional de mercancías, especialmente las que produce la industria de la cultura en su afán de distraer a los individuos, de entretenerlos en su tiempo libre para que no tengan ni un momento para pensar en la situación que los oprime. De ahí la importancia de ahondar en las formas actuales de producción musical en las sociedades económicamente desarrolladas, así como en las conexiones de ésta con los individuos —en los mecanismos psicológicos que aseguran la apropiación de la música y la identificación social que ésta provoca—, pues el estudio de la producción musical en serie de la “industria cultural”, como ha enfatizado Theodor Adorno en sus investigaciones musicales, permite apreciar las técnicas de manipulación de las que se vale esta industria para promover la enajenación de los individuos.

Entonces, para desentrañar las contradicciones que la música lleva en sí misma es necesario que la sociología de la música se aboque a la tarea de enlazar a su vez música-sociedad, sociedad-individuo e individuo-música, pues la reflexión que no tome en cuenta los mecanismos psicológicos mediante los cuales la música es incorporada y expresada por los individuos, corre el riesgo de quedarse en un plano descriptivo de conexiones estadísticas que en muchas ocasiones se limita a cuestiones de gusto y a la forma en que éste orienta el consumo, es decir, a las preferencias socialmente diferenciadas que llevan a cada estrato económico-cultural de la sociedad a elegir tal o cual música, anterior o contemporánea, para propiciar el proceso de distinción social, que perpetúa el orden jerárquico y el antagonismo entre "dominados y dominantes" según valores culturales y económicos².

Aunque este enfoque arroja importantes datos sobre los patrones de consumo,

² Bourdieu, Pierre, “Crítica social del juicio del gusto” en *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Mexico, 2002, pp. 15-96

sin embargo, deja de lado la cuestión fundamental que permitiría explicar a la música como elemento constitutivo de la cultura y por lo mismo, del desarrollo histórico (sobre todo psíquico y anímico³) del ser humano.

Como dice el neurólogo clínico y psiquiatra Oliver Sacks en su libro *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*:

"Prácticamente para todos nosotros, la música ejerce un enorme poder, lo pretendamos o no y nos consideremos o no personas especialmente «musicales». Esta propensión a la música, esta «musicofilia», surge en nuestra infancia, es manifiesta y fundamental en todas las culturas, y probablemente se remonta a nuestros comienzos como especie. Es posible que su desarrollo o su forma vengán determinados por la cultura en que vivimos o por las circunstancias de la vida, o por nuestros talentos o debilidades individuales, pero está tan arraigada en la naturaleza humana que uno la consideraría algo innato" ⁴.

Partiendo de esta premisa resulta de vital importancia problematizar el porqué de esa propensión "innata" hacia la música, pues una capacidad tan refinada y desarrollada como la que posibilita la audición musical, resulta a su vez, aparentemente, una capacidad innecesaria –un excedente de nuestra capacidad

³ Desde inicios del siglo XX el enfoque filosófico y antropológico de la escuela encabezada por K. G. Jung y el "Círculo de Eranos", ha permitido apreciar la relevancia de este desarrollo psíquico y anímico en el ser humano, sobre todo a partir del estudio sistemático de los mitos y las expresiones culturales arcaicas. La influencia de la música en este complejo desarrollo ha sido resaltada por Claude Lévi-Strauss (antropólogo francés, declarado melómano, quien criticó duramente el recurso jungiano a la "ilusión totemística" como identificación de lo primitivo, lo infantil y la enfermedad mental, a modo de mito de los orígenes de la cultura), cuyas investigaciones permitieron apreciar la proximidad de las estructuras míticas y los dispositivos musicales, pues tanto en el mito como en la música se produce una transformación, mediante la estilización, que lleva del trastorno, el vértigo, la angustia y la náusea hacia el sentido, hacia la sublimación de las potencias naturales. Ver Lévi-Strauss, Claude, "Obertura" en *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, FCE, México, 2002, pp. 11-40

⁴ Sacks, Oliver, *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, México, 2009, p. 10

auditiva—, que, sin embargo, es indispensable en el desarrollo personal del sujeto e incluso en la constitución de un *yo* diferenciado que se mantiene como esencia de la persona aún en los casos más extremos. Esto es lo que ha tratado de demostrar Sacks en el citado libro, mediante una amplia recopilación de estudios clínicos realizados a personas con Alzheimer y demás casos de demencia, en los que la terapia musical ha permitido observar la profundidad emocional de estas personas aparentemente alejadas de la realidad y sin posibilidad de mantener recuerdos más allá del instante presente. En palabras del autor "Una vez has presenciado estas reacciones [la respuesta de los pacientes a la terapia musical: audiciones colectivas, ejercicios rítmicos, melódicos o bailes en conjunto], sabes que sigue existiendo un yo al que se puede apelar, aun cuando sea la música, y sólo la música, la que consiga llegar a él" ⁵.

Desde otra perspectiva Robin Maconie, músico y musicólogo neocelandés alumno de Messiaen y Stockhausen⁶, habla también de la importancia de la música en la formación de la personalidad, aunque en este caso no se parte de un ejemplo extremo como la demencia, sino que profundiza sobre la importancia de la capacidad auditiva al momento de conocer el mundo y adquirir nociones básicas para desenvolverse en éste, es decir, seguridades fundamentales socialmente

⁵ *Ibid*, p. 417

⁶ Olivier Messiaen (1908-1992) fue un compositor, organista y ornitólogo francés, cuya obra revitalizó la música de vanguardia de mediados del siglo XX al incorporar en su técnica de composición el canto de los pájaros y la aleatoriedad controlada del serialismo integral. En su música se aprecia una fuerte inclinación hacia la religiosidad cristiana (fue organista casi toda su vida en la Iglesia de la Santa Trinidad en París), así como también una marcada influencia de culturas distantes como la hindú, la japonesa o la indonesia, particularmente las percusiones afinadas. Destaca a su vez por haber sido de los primeros en aprovechar los avances en las técnicas electroacústicas (p. ej. en *Oraison* de 1937 o en la *Sinfonía Turangalia* de 1949, obras en las que se emplea el instrumento conocido como ondas Martenot). Algunos de sus más sobresalientes alumnos fueron Pierre Boulez, Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen; sobre este último se hablara en las conclusiones de la presente investigación.

compartidas que le aseguran al sujeto que su percepción se adecua a la realidad⁷.

Al igual que Sacks, rescata el valor terapéutico de escuchar música y destaca que la libertad de perderse en una experiencia musical se basa en que la música es capaz de ocupar la total atención del oyente impidiendo el acceso de distracciones acústicas rivales. Por tanto, la función de la música es, en parte, anestésica, pues crea una perturbación local tolerable como medio de protección contra un trastorno mayor.

Esta posibilidad terapéutica, tanto social como personal, ha acompañado desde siempre a la música y a los sucesos sonoros, pues la conciencia de los sonidos está directamente relacionada a la conciencia de uno mismo, ya que ser consciente de los sonidos en cuanto música es experimentar algo susceptible de ser compartido, y una experiencia compartida es aquella que puede verificarse y, por tanto, considerarse como real. De este modo, la música tanto en la Antigüedad como hoy en día ha cumplido la función de homologar experiencias, desarrollando así la capacidad de compartirlas.

Esta claridad sobre los fenómenos acústicos y la seguridad que conlleva el saber que la experiencia es compartida, posibilita la sensación de placer, de alivio mental y libertad imaginativa asociada al disfrute musical, pues los sonidos musicales se nos presentan, generalmente, bajo una apariencia más clara y regular que los de un entorno natural. La música da, pues, la impresión momentánea de un mundo auditivo organizado; o desde otro punto de vista, de un mundo real que se muestra momentáneamente más inteligible que de costumbre. De este modo, la música como obra de arte, nos adiestra para observar con mayor agudeza el mundo real, para tener mayor claridad sobre lo detectado empíricamente.

Sin embargo, quizá lo más importante de la percepción musical en tanto formadora de la personalidad, del yo consciente de su presencia en el entorno y seguro de su capacidad de compartir experiencias con los demás, sea la posibilidad

⁷ Maconie, Robin, *La música como concepto*, Acanilado, Barcelona, 2007, pp. 28, 30 y 282

que brinda para reinstaurar un movimiento y una conciencia de cambio, que consiste, fundamentalmente, en la idea de que la música despierta una escucha activa que alternativamente puede centrar nuestra atención en los rasgos particulares de la melodía, los timbres o el ritmo, orientados hacia un ámbito interiorizado, así como en la totalidad del flujo musical del discurso sonoro, que apunta hacia la realidad exterior. Este doble foco de la atención musical, que va del exterior al interior y viceversa, es en última instancia el fundamento de la música en tanto portadora de afecciones, estados anímicos y emociones, que al exteriorizarse dotan incesantemente de vitalidad a la música. Quizá esta idea tenga similitud con las nociones que se tienen acerca de la percepción del ritmo en los pueblos primitivos, incluso desde tiempos neolíticos, pues como dijera Marius Schneider, en su obra *El origen musical de los animales símbolo en la escultura y mitología antiguas*, “la forma sonora ya conmueve por sí misma, porque la música es plenitud de movimiento, forma y emoción. Si la observación del hombre primitivo suele estar impregnada tan fuertemente de emoción, se debe al hecho de percibir musicalmente todos los ritmos”⁸.

En igual dirección apuntaban las reflexiones de Georg Simmel sobre los orígenes del lenguaje y su relación con el canto y la música. En *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música* hacía referencia a esta capacidad humana de dotar de significados afectivos a la música cuando decía: “Se trata sólo de oír el ritmo y la melodía de nuestros estados anímicos, y ya surge de nuestro interior esa exteriorización vital que es la música”. A lo que añadía más adelante, “la música trae los ánimos a la vida, porque los ánimos trajeron la música a la vida”⁹.

Desde esta perspectiva, los movimientos sonoros, así como todo tipo de ritmos

⁸ Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 2010, p. 161

⁹ Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2003, p. 34

naturales, se agrupan y se suceden en el tiempo, sin que ninguno de ellos sea la «causa» del otro. Tesis y antítesis se originan por la fuerza creadora y espontánea del conjunto rítmico, cuyos elementos no determinan sucesivamente la marcha del conjunto, sino que, por el contrario, el conjunto mismo determina la marcha de las partes individuales. Sin embargo, esta idea de unidad dinámica, fundamento de la creación musical desde tiempos muy antiguos, ha quedado trastocada en tiempos recientes con la producción masiva de la música comercial, pues la estereotipación de la misma, como bien detectó Theodor Adorno en el periodo de gestación de la "industria cultural" radiofónica y televisiva, busca exaltar los momentos particulares de la música a la manera de estímulos sensoriales efímeros, centrando así nuestra atención en las particularidades, y reduciendo la capacidad que permitiría comprender las obras como unidades dinámicas. Este modelo de producción musical, según Adorno, tiene el objetivo de fomentar una atrofia en la audición, en nuestra capacidad para relacionar los momentos particulares y la totalidad de las obras. De tal modo, la música producida por la "industria cultural" impulsa la tendencia generalizada del sistema económico, pues apunta hacia la enajenación y la ceguera que impide la correcta apreciación de la relación entre individuo y sociedad, entre particularidad y totalidad.

Esta producción y manipulación de los sonidos, pretende enmascarar el hecho de que toda música, desde la Antigüedad hasta el siglo XXI, contiene en sí misma las contradicciones sociales inherentes a su tiempo. Su contenido de verdad radica en la pretensión de evidenciar dichas contradicciones, haciendo explícita la limitación subjetiva de donde surgieron y la voz colectiva que intentan, —aunque nunca enteramente pueden— alcanzar. Éste era el ideal de verdad que Adorno rescataba en la tradición musical de Occidente, y de ahí la relación que él siempre trató de aclarar entre música y sociedad, irrefutable, aún en los casos más extremos; pues aún en ellos "el sujeto compositivo no es individual, sino colectivo. Toda música, aun si fuese la más individualista, posee un inalienable contenido colectivo: todo sonido

no dice ya otra cosa que Nosotros”¹⁰.

Según parece la pervivencia de esta idea de unidad dinámica en el desarrollo histórico de la música es un ejemplo de cómo ésta, debido a su lenguaje no discursivo, ha mantenido la vitalidad de ideas provenientes de otros tiempos, una sabiduría velada pero siempre presente que ha influenciado el desarrollo cultural y el entendimiento socialmente compartido de la realidad.

Es necesario tomar en cuenta este hecho para entender la complejidad de la música y su radical importancia social e individual, sin embargo, queda aún mucho por aclarar sobre sus implicaciones sociales y su función actual, especialmente, sobre la manera en que ésta es producida y administrada por la industria de la cultura, donde se generan la gran mayoría de los productos estereotipados que se nos ofrecen en el mercado y en los medios masivos de comunicación. El cuestionamiento acerca de estos mecanismos tiene aún mucho que aportar a la comprensión del proceso que le ha dado forma al individuo contemporáneo, integrado plenamente en la tendencia progresista del mundo capitalista y alienado no sólo de los medios de producción, sino también de sus propias posibilidades de emancipación, de construcción de algo enteramente nuevo, donde pueda alcanzar su desarrollo autónomo, hasta salir finalmente del proceso de integración que cotidianamente satisface su necesidad de aceptación colectiva y que reafirma irrefrenablemente su dependencia, lo que lo mantiene en un estado pueril y regresivo en el sentido de que no anhela superarlo. Hacia esta dirección es a donde debe dirigirse la reflexión sociológico-musical en aras de descifrar el empobrecimiento individual e incluso la disolución del individuo en la masa, homogéneamente constituida y reprimida. Como percibía Adorno a mediados del siglo pasado, en una afirmación que mantiene plena vigencia hasta nuestros días:

"La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de poder oír

¹⁰ Adorno, Theodor, "Ideas sobre la sociología de la música" en *Escritos musicales I-III*, Obra completa 16, Akal, Madrid, 2006, p. 18

con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado: la nueva figura de ceguera que sustituye toda ceguera mítica vencida" ¹¹.

2. La ciencia musical

Las consideraciones precedentes nos llevan a cuestionarnos sobre el desarrollo histórico de la música y su relación con el conocimiento científico y con el cambio en las formas de organización social y política, ya que la música, toda ella impregnada del saber y de las tendencias de su tiempo, indiscutiblemente ha estado ligada a formas de control político que han hecho creer en un orden posible y armonioso entre los seres humanos. Esto es lo que ha querido demostrar Jaques Atalli, cuando afirmaba que

“toda la historia de la música tonal, como la de la economía política clásica, se resume en un intento de hacer creer en una representación consensual del mundo; para reemplazar la ritualización perdida de la canalización de la violencia por el espectáculo de la ausencia de violencia; para imprimir en los espectadores la fe en una armonía en el orden; para inscribir la imagen de esta coherencia definitiva de la sociedad en el cambio comercial y en el progreso del saber racional” ¹².

Los ejemplos de esta pseudo representación armoniosa del mundo y su relación con las formas de gobierno son extensas y se hallan desde hace miles de años en distintas regiones del mundo. El historiador chino Sun Ts' ien decía que "Los sacrificios y la música, los ritos y las leyes tienen un mismo y único objeto; mediante ellos los corazones del pueblo se unen, y en ellos es de donde surge el método del

¹¹ Adorno y Horkheimer, "Concepto de ilustración" en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, p. 89

¹² Atalli, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 2011, p. 72

buen gobierno" ¹³.

También Platón sabía muy bien que la música podía tener efectos buenos o contraproducentes para el gobierno ideal que planteaba en *La República*, y por ello prohibía ciertos modos musicales que consideraba inadecuados para el enaltecimiento del alma:

"En la música es donde la ilegalidad se desliza fácilmente y sin que se dé uno cuenta, como cosa de juego y que no ha de producir ningún mal. No lo produce sino paulatinamente, instalándose suavemente en los caracteres y en las costumbres, de donde pasa, con mayor fuerza, a los contratos entre particulares, y después de los contratos da el asalto con la mayor insolencia a las leyes y las instituciones, hasta acabar por subvertir todo" ¹⁴.

La presencia de la música en la política es también evidente en las representaciones pictóricas desde el siglo XV al XVIII, donde aparecen reyes acompañados de instrumentos musicales¹⁵, sobre todo instrumentos de cuerda y metales que representaban la rigidez y la tensión que permitía la consonancia, la armonía en el reino y en todos los niveles jerárquicamente organizados de la sociedad. La idea central de esta relación entre música y política establecía que para que el cuerpo político se mantenga estable y armónico, la estructura de la sociedad debe seguir el ejemplo de los instrumentos musicales y ser rígida como una trompeta o permanecer en tensión constante como una cuerda, a fin de que los diversos movimientos individuales dentro de ella funcionen de forma cooperativa y se sumen para constituir una fuerza poderosa, dirigida a la conservación propia y al bien universal.

Esta importancia de la teoría musical en la política, se vio acompañada a su vez

¹³ Citado en *Ibid*, p. 47

¹⁴ Citado en *Ibid*, p. 54

¹⁵ Por ejemplo el cuadro de Jean Garnier, *Allegoría de Luis XIV, protector de las artes y las ciencias de 1672*. Ver Ausoni, Alberto, "Good Government" en *Music in art*, The J. Paul Getty Museum, Honk Kong, 2009, pp. 19-23

de notables aportaciones en el campo del conocimiento científico. Los primeros testimonios de esta relación se remontan al supuesto descubrimiento de los intervalos armónicos de 5ta y de 4ta por parte de Pitágoras, quien a principios del siglo V a. n. e., según se cuenta, después de escuchar estas consonancias a las afueras del taller de un herrero, intuyó la relación que existía entre los sonidos y el tamaño de los martillos con los que se golpeaban los metales. Desde este descubrimiento, que llevó a la invención del monocordio¹⁶, la concepción de la música se transformó, comenzando su proceso de racionalización y teorización en lo que hoy conocemos como la teoría de la música de las esferas que impregnó por siglos el pensamiento europeo y que marcó las nociones armónicas en la arquitectura, en la pintura, en el desarrollo científico (especialmente en matemáticas)¹⁷ y en las formas de gobierno.

¹⁶ Pitágoras construyó el primer monocordio, el cual a partir de la colocación de pesos en una cuerda principal, le permitió medir con precisión las proporciones armónicas. Especialmente revelador resulta el juicio de Isaac Newton sobre Pitágoras, quien a finales del siglo XVII explicaba la relevancia y el potencial de sus descubrimientos en el ámbito científico: “Pitágoras tensó los intestinos de una oveja o los tendones de un buey uniéndoles varios pesos, y con ello aprendió la ratio de la armonía celeste. Por consiguiente, por medio de esos experimentos determinó que los pesos por los que todos los tonos en cuerdas iguales... eran recíprocamente como los cuadrados de las longitudes de la cuerda por las que el instrumento musical emite los mismos tonos. Pero la proporción descubierta por esos experimentos la aplicó a los cielos y, de este modo, comparando esos pesos con los de los planetas y las longitudes de las cuerdas con las distancias entre los planetas, comprendió por medio de la armonía de los cielos que la atracción de los planetas hacia el Sol era recíprocamente como los cuadrados de sus distancias desde el Sol” (Newton, Isaac, “Las flautas de Pan”, en Godwin, Joscelyn, *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, Atalanta, Girona, 2009, p. 389).

¹⁷ Un destacado ejemplo de esta influencia se aprecia en la obra de Johannes Kepler, quien a finales del siglo XVI, gracias a su conocimiento de las proporciones armónicas, intuyó la forma elíptica de las órbitas de los planetas alrededor del Sol. A partir de estas proporciones, Kepler atribuyó melodías a cada planeta basados en las características de sus órbitas (afelios y perihelios). Según esta teoría, la armonía resultante de cada era, que depende de la disposición de los planetas en torno al Sol, incide directamente en la vida en la Tierra y en todo el sistema solar. Ver Kepler, Johannes, “De Mysterium

Este mutuo enriquecimiento de la música y la ciencia, fue especialmente claro en la tradición pitagórica. Cuyo compendio más importante de textos puede consultarse en el excelente libro del musicólogo, historiador, filósofo y compositor Joscelyn Godwin, titulado *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*. En este fascinante libro aparecen los nombres de algunos de los más importantes pensadores de la Antigüedad, el Medioevo, el Renacimiento, el periodo Barroco, la Ilustración y el Romanticismo que basaron su pensamiento en la tradición antiquísima de la armonía de las esferas. Entre ellos destacan Platón, Ptolomeo, Pico della Mirandola, Johannes Kepler, Athanasius Kircher, Isaac Newton, Jean-Philippe Rameau y Marius Schneider.

En resumen podemos decir sobre esta tradición que la música de las esferas establece una analogía entre las vibraciones armónicas de una cuerda o de una trompeta natural y los ciclos coexistentes del mundo observable. Un sonido musical es expresión de un sistema dinámico —en movimiento audible— y estable al mismo tiempo, pues su estructura vibratoria se mantiene constante. Los múltiples armónicos de un sonido musical interactúan apoyándose mutuamente. La conclusión que hay que extraer del análisis del comportamiento de los sonidos musicales de cualquier altura o timbre es que, para que un sistema vibratorio natural se mantenga indefinidamente sin desintegrarse, sus vibraciones componentes deben hallarse en una relación armónica simple. El universo es, hasta donde podemos discernir, un sistema estable que incluye distintos ciclos de frecuencias diferentes. En consecuencia, los ciclos componentes de estaciones, planetas y astros deben ser armoniosos, pues cualquier inarmonía significaría un proceso de desintegración.

Durante la Edad Media la teoría de la armonía de las esferas repercutió en el diseño de las grandes catedrales, cuyo propósito, además de ser el recinto para la liturgia de la Iglesia católica, “era el de estudiar cómo se comportaban unas

Cosmographicum: La división del Zodíaco y los aspectos”, en Godwin, Joscelyn, *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, Atalanta, Girona, 2009, pp. 289-308

frecuencias de audio excepcionalmente bajas, para entender mejor el comportamiento de sistemas vibratorios, de los cuales dependía en gran medida la erudición de la época”¹⁸. A lo largo de este periodo de la historia de Occidente, la práctica de la música armónica ocupó un lugar muy importante en la vida religiosa, tanto en la cotidianidad de la práctica monástica como al momento de la comunión y la celebración de misas y cultos religiosos. Los estrechos vínculos entre el arte musical y la devoción cristiana se fueron tejiendo desde la alta Edad Media con la práctica del canto llano y posteriormente del canto gregoriano¹⁹, donde el conjunto de voces armonizan a fin de resonar en estos espacios catedralicios. A su vez, la música coral estuvo acompañada de otros instrumentos como el clavicordio y más

¹⁸ Maconie, Robin, *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 204. Sobre la influencia de la música en el conocimiento medieval ver también Duby George, *Tiempo de catedrales*, Barcelona, Argot, 1983. Como señala este historiador “En las escuelas del siglo XI el *quadrivium*, el segundo ciclo de las artes liberales, se resumía casi por completo en la música. La aritmética, la geometría, la astronomía, ciencias subalternas, eran sus siervas. La música era la coronación de la enseñanza gramatical, en la que se concentraba el *trivium* [...]. La música, y por su intermedio la liturgia, fueron los más eficaces instrumentos de conocimiento de que dispuso la cultura del siglo XI” (Citado en Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 34).

¹⁹ Desde los inicios del cristianismo se entretejió la relación entre la liturgia y la recitación colectiva de oraciones; éstas eran cantadas en un estilo monódico, donde distintas voces siguen *a capella* una línea melódica cuyas modulaciones están en función de los textos sagrados. Originalmente la devoción cristiana se expresó en una gran diversidad de estilos (el canto mozárabe, el milanés, el bizantino, el romano o el galicano), que constituyeron el repertorio del estilo de canto llano (término que designaba el conjunto de todos ellos); paulatinamente estos estilos consolidaron en el llamado canto gregoriano, sobre todo a partir del registro gráfico de los giros melódicos, mediante la escritura de *neumas* en tetragramas. Hacia mediados del siglo XIV, esta primer forma de escritura musical (atribuida a Guido d’Arezzo) permitió la consolidación del estilo gregoriano, donde lo primordial es el tratamiento melódico de los textos, ya sea mediante el canto melismático (más de una nota por sílaba), canto silábico (una sola nota por sílaba) y canto neumático (alternancia entre canto melismático y silábico). Ver Griffiths, Paul, “De los babilonios a los francos” en *Breve historia de la música occidental*, Akal, Madrid, 2009, pp. 18-25

adelante el órgano, que permitieron el cálculo exacto de las consonancias y de las proporciones. El arte musical religioso fue visto como otra puerta más hacia la contemplación y la meditación, y en última instancia como un camino a la revelación.

Debido a su hermandad con el pensamiento religioso, particularmente con el católico, resulta indispensable aclarar que la teoría de la música de las esferas partía de una concepción del mundo donde todo lo existente, por ser obra de un Dios creador, mantenía perfectas proporciones en todos sus niveles, desde los ciclos astrales hasta las consonancias armónicas de los instrumentos musicales, pasando por el funcionamiento del cuerpo humano y de los animales y por los ciclos vegetales y telúricos. De este modo, la armonía del mundo resonaba en el universo entero, y por lo mismo, el hombre, el conocimiento y la sociedad tenían que organizarse con base en estas perfectas relaciones armónicas. Sin embargo, la unidad fundamental que se buscaba con esta concepción del mundo se vio truncada cuando el desarrollo científico se emancipó de los principios y los fundamentos de la tradición religiosa medieval. La racionalidad dejó atrás su pretensión unificadora y se volcó hacia una fría dominación de la naturaleza y del hombre.

A pesar de ello, la música siguió aportando notables contribuciones a la ciencia, pues los conocimientos sobre los fenómenos sonoros resultaron ser aplicables a otros ámbitos. Un claro ejemplo de esto se dio en el siglo XIX con el descubrimiento de la transmisión del sonido como ondas de presión que recorren el aire. Esta concepción proporcionó el modelo para conjeturar sobre la transmisión de otros tipos de información sensorial, como el olor a través de los vapores y la enfermedad a través de los germenos²⁰.

Quizá el ejemplo que mantiene mayor vigencia hasta nuestros días, debido a su influencia en la organización fija de los sistemas tonales que escuchamos todos los días en la música comercial y popular, se encuentre en los instrumentos de tecla (órgano, clavicordio y, posteriormente, piano), los cuales, al fijar un único sistema de afinación, crearon la ilusión de un ámbito homogéneo de los sonidos, donde se podía

²⁰ Maconie, Robin, *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 57

modular en todas las tonalidades. Esta idea de un espacio y una altura uniformes se apoderó con gran fuerza de la imaginación de las personas en el transcurso del siglo XVII al XVIII influyendo en músicos y en científicos por igual.

El sistema temperado²¹ transformó un sistema originalmente diatónico —en el que sólo unas pocas tonalidades resultaban armónicamente agradables, mientras que el resto parecía cada vez más ajeno y desafinado— en otro cromático, en el que ninguna tonalidad es completamente perfecta, pero todas resultan razonablemente aceptables con tal de que el oyente no les preste una atención demasiado minuciosa. La corrupción de la armonía alcanzada con los instrumentos de tecla llevó a desarrollar formas y lenguajes en los que la idea de transición, de desplazamiento, prima sobre la de la obtención de una armonía perfecta.

No es casualidad que Max Weber uno de los primeros grandes sociólogos que hablaron sobre sociología de la música se viera impulsado a reflexionar sobre ésta, a partir de las transformaciones que observara a finales del siglo XIX con el auge del piano —instrumento de tecla cuyas cuerdas son golpeadas por martillos, a diferencia del clavicordio, en el que son jaladas por ganchos; además de permitir un sonido más claro, amplió las posibilidades expresivas, pues los martillos que golpean las cuerdas permiten modular mejor la intensidad de los ataques. La enorme difusión del piano y el creciente repertorio para este instrumento, posibilitaron la apropiación doméstica de la música, sobre todo obras de la tradición clásica que habían pasado de las salas de concierto a la comodidad de los hogares de la mediana y la alta burguesía.

La invención de los instrumentos de tecla domésticos estuvo emparentada con la fijación de un sistema de notación estándar. Al igual que los actuales ordenadores personales, equivalían en la práctica a juguetes científicos ideados para poner a disposición de las clases medias instruidas los nuevos conceptos de procesamiento

²¹ El primer ejemplo de la aplicación musical de este sistema puede escucharse en *El clave bien temperado* (*Das wohltemperierte Klavier*) de Johann Sebastian Bach compuesto en 1722, que consta de un preludio y una fuga en cada una de las 24 tonalidades.

de información con fines recreativos. Al reducir las destrezas de la interpretación a leer las notas y presionar las teclas correctas, los instrumentos de tecla desmitificaron un arte de la música que había tenido hasta entonces carácter iniciático²².

Las lecciones de la notación comenzaron a propagarse a otras formas de organización intelectual y social de las que el proceso manufacturero es un ejemplo importante, y la programación informática otro más. Los manuales de instrucciones para instrumentos de tecla proliferaron como los paquetes de software aparecidos en la década de 1980, destinados al aprendizaje por cuenta propia.

Con esto podemos concluir esta breve introducción, que sirve para delinear las líneas guías que se seguirán en la presente investigación. En los capítulos subsecuentes se profundizará en estos temas a partir de las obras de importantes pensadores que han hecho destacadas contribuciones a la reflexión sociológica y filosófica sobre música. En el primer capítulo se abordará la obra de Max Weber, quien como se ha señalado, intuyó la relevancia del piano y algunas de las consecuencias que tendría la apropiación doméstica de la música, las cuales llevaron progresivamente a la desmitificación, o para usar la terminología weberiana, al “desencantamiento” del arte musical. Se intentará mostrar la manera en que Weber se valió de la música para ejemplificar desde otra perspectiva el proceso de “racionalización”, que detectó en casi todos los ámbitos del progreso de la civilización occidental.

En el segundo capítulo se analizará al obra temprana de Georg Simmel *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, cuyas ideas centrales servirán como punto de partida para profundizar en el debate sobre la relación originaria entre música y lenguaje. Además se intentará esclarecer la influencia de la música en la teoría sociológica de este pensador, particularmente en su noción de “sociabilidad” o forma lúdica de la interacción social, cuyos principios pueden rastrearse hasta este

²² *Ibid*, p. 196

texto de juventud.

En el tercer capítulo se pretende dar un breve panorama de la extensa obra del filósofo y sociólogo Theodor Adorno, quien a lo largo de su vida reflexionó ininterrumpidamente sobre la música de vanguardia y sobre las corrientes artísticas de su época, a la vez que esgrimía una devastadora crítica dirigida a la "industria cultural" y a los mecanismos de dominación económica y social presentes en las sociedades industrialmente desarrolladas. Su obra resulta esclarecedora al momento de analizar el funcionamiento actual de la industria televisiva y radiofónica, pues ambas siguen siendo hasta nuestros días, en la mayoría de los casos, herramientas de control ideológico de las masas por parte de los grupos políticos en coordinación con los grandes monopolios.

Como se intentará probar a lo largo de esta investigación, la música ha posibilitado un ámbito de reflexión sociológico que permite enfocar desde otra perspectiva el desarrollo cultural del hombre, pues la música desde tiempos remotos ha estado ligada tanto a los ánimos y los afectos internos como a la exteriorización y socialización de los mismos. En ella se conjugan emociones y conocimiento racional socialmente compartido que hace eco con la naturaleza y con el orden y armonía interior y exterior al ser humano.

Es allí donde radica la riqueza de este campo de la reflexión sociológica, pues la música habla a su vez a la sensibilidad y a la inteligencia, a los afectos y al intelecto, y por lo mismo, abre nuevas maneras de comprender el desarrollo cultural del hombre, profundizando así en los conocimientos y en los fundamentos de los distintos saberes que se han sucedido a lo largo de la historia. Sin embargo, esto no con un afán de erudición, sino más bien con el objetivo de que estos saberes den nueva luz sobre nuestro presente, tan desencantado, tan marcado por el espíritu de dominación y por la fe ciega en el progreso, muchas veces también ciego. Quizá aún sea tiempo de recomponer el paso y de entender que "Si la ciencia hubiera seguido progresando en el mismo espíritu de reverencia y de admiración, el curso de la

historia hubiera sido seguramente otro más feliz”²³.

²³ Godwin, Joscelyn, *Athanasius Kircher*, Editorial Swan, Madrid, 1986, p. 19

I.

El proceso de racionalización en la obra de Max Weber. La música como ejemplo del “desencantamiento del mundo”

“El destino de una civilización que ha probado del árbol de la sabiduría es tener que saber que no podemos deducir el *sentido* del mundo a partir de los resultados de la investigación del mundo, por muy completa que ésta fuera, sino que debemos ser capaces de crearlo por nosotros mismos; y que las «concepciones del mundo» nunca pueden ser el resultado de un conocimiento empírico progresivo, y, por tanto, que los ideales supremos que más nos conmueven siempre actúan en lucha con otros ideales, que son tan sagrados como los nuestros”

Max Weber, *La “objetividad” del conocimiento en la ciencia social y en la política social*

1. La sociología de Max Weber y el concepto de racionalización

La cita que sirve de epígrafe a este capítulo resume una de las ideas centrales del texto citado, que apareció en la prestigiada *Revista de ciencia social y de política social (Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik)* justo después de que Weber tomara el mando de su comité de redacción en 1904. En este escrito se abocó a la tarea de esclarecer los objetivos de dicha revista y para ello le fue necesario posicionarse dentro de la principal controversia metodológica de aquellos años: la llamada “lucha por el método” o *Methodenstreit*, en la que positivistas e historicistas buscaban fundamentar la supremacía de un método en las ciencias sociales, nomotético en un caso e ideográfico por el otro. Weber, sin embargo, no aceptó simple y llanamente esta distinción de “tendencias” y aunque militó del lado de los anti-positivistas su aportación consistió más bien en haber abierto una tercera vía mediante sus generalizaciones abstractas de la realidad concreta, es decir, con su noción metodológica de *tipo ideal*.

Las pesquisas de esta controversia, aunque resultan relevantes por haber orientado las reflexiones teórico-metodológicas de este pensador, no serán los temas

a tratar en este capítulo. Servirán sólo como referencia para contextualizar la obra de Weber en el marco más amplio del debate sociológico europeo de finales del siglo XIX y principios del XX, particularmente sus estudios sobre sociología de la música, así como sobre el desarrollo histórico del capitalismo, marcado de manera decisiva por el progresivo cambio en la religiosidad protestante. El análisis de dichos estudios permitirá apreciar cómo la propuesta teórica de la sociología weberiana, en conjunto con la detallada investigación histórica que realizó este pensador, le permitieron comparar el desarrollo de la cultura occidental con el de otras culturas de diferentes regiones del mundo, a fin de comprender los radicales cambios que ya se avecinaban en el ámbito político-social europeo.

Su postura en la controversia teórica de aquella época le llevó a rechazar cualquier conocimiento que tratara de dar a sus postulados una validez absoluta, ya que, según sus palabras, el destino (quizá a futuro o quizá ya alcanzado) de una civilización que ha probado del árbol de la sabiduría es el de reconocer que la inducción progresiva no alcanza —ni alcanzará nunca— para fundamentar el sentido “objetivo” del mundo, debido a que los ideales que motivan la acción social pueden, y de hecho lo hacen, entrar en contradicción con otros ideales igualmente válidos. Pese a esta defensa de la multiplicidad de sentidos del mundo, Weber creyó que en la re-creación cotidiana de éste lo importante de la cuestión sobre el *sentido* está en el hecho de que “debemos ser capaces de crearlo por nosotros mismos”, con lo que resalta un principio fundamental de la sociología weberiana: el papel de la razón en la creación del sentido de la acción social.

En su obra, la razón, la racionalidad y la racionalización forman parte de un mismo proceso en el desarrollo histórico social de la humanidad. La acción social, que es la materia prima y el comienzo explicativo de su pensamiento propiamente sociológico, no podría entenderse si se desliga ésta de la racionalidad que hace significativas las acciones humanas, y por lo tanto comprensibles.

Al inicio de su póstuma *Economía y Sociedad* definía del siguiente modo a la acción social: “Conducta humana (bien consista en un hacer externo o interno, ya en

omitir o permitir) siempre que el sujeto o los sujetos de la acción *enlacen* a ella un *sentido* subjetivo. La “acción social”, por tanto, es una acción donde el sentido mentado por su sujeto o sujetos está referido a la conducta de otros, orientándose por ésta en su desarrollo”. Éste es, junto a la definición de sociología (“Una ciencia que pretende entender, interpretándola, la acción social para de esa manera explicarla causalmente en su desarrollo y efectos”), el punto de inicio de sus *Conceptos sociológicos fundamentales*²⁴, y así deja claro que no puede haber sociología si no se parte de que los seres humanos, mediante el raciocinio, son capaces de orientar sus acciones con respecto a quienes los rodean, dándoles de este modo un sentido subjetivo que es posible interpretar en sus relaciones causales.

Esto, sin embargo, no debe ser entendido siempre en la obra de Weber como que los sujetos que realizan la acción están solamente orientados por su propia razón, pues en ellos hay, por supuesto, un elemento irracional o “arracional” que confluye con el racional y que en muchas ocasiones lo suprime o lo somete. Para él, ambos elementos son indispensables para entender la acción social (uno le viene de la herencia de Kant y el otro de la de Nietzsche), como puede apreciarse en su categorización de las acciones sociales en: *racional con arreglo a fines, racional con arreglo a valores, afectiva o tradicional*²⁵.

Las dos primeras comparten la característica de que el autor de la acción plasma su conducta del modo más eficaz posible y adecuado a los medios; en una lo distintivo es la elaboración consciente de los propósitos últimos de la acción, y en la otra, que el autor, “sin consideración a las consecuencias previsibles, obra en servicio de sus convicciones sobre lo que el deber, la dignidad, la belleza, la

²⁴ Weber, Max, “Conceptos sociológicos fundamentales” en *Economía y Sociedad*, FCE, México 2008, p. 5-45

²⁵ Como dice Salvador Giner también, dispersos en la obra weberiana, se hallan otras nociones que aunque nunca fueron sistematizadas amplían las posibilidades de análisis: La racionalidad instrumental, valorativa, formal, sustancial, intelectual o teórica, práctica, subjetiva, institucional o estructural (Giner, Salvador, 2004, “Racionalidad, Historia y Modernidad: Max Weber” en *Teoría Sociológica Clásica*, Editorial Ariel, Barcelona, p. 330).

sapiencia religiosa, la piedad o la trascendencia de una “causa”, cualquiera que sea su género, parece ordenarle”²⁶.

La acción *afectiva* o emocional está motivada por las pasiones y al igual que la *tradicional* es arracional e irreflexiva, aunque esta última tiene las características de la rutina aprendida en la vida cotidiana y encarna las normas que, interiorizadas por los miembros de una sociedad, la hacen posible.

El porqué de todas estas distinciones está íntimamente ligado a la ya mencionada noción de *tipo ideal*, y las ligas que entretujan la compleja sociología de Weber sin duda se apreciarán mejor con ayuda de las palabras del autor:

“Todo análisis intelectual de los elementos últimos de la acción humana dotada de sentido va unido a las categorías de «fin» y «medios». Nosotros queremos algo realmente «como un valor en sí mismo» o como medio para lo que queremos en última instancia. Lo que es susceptible de tratamiento científico es la idoneidad de los medios para conseguir un fin dado. Como nosotros podemos establecer válidamente (dentro de los límites de nuestros conocimientos) *qué* medios son adecuados o inadecuados para el fin propuesto, podemos calcular por esta vía la probabilidad de alcanzar un fin determinado con los medios disponibles, y con ello podemos valorar indirectamente si el propio fin propuesto es racional en virtud de la respectiva situación concreta o si tiene sentido según las circunstancias dadas. Además, *si* el fin propuesto parece posible alcanzarlo, nosotros podemos establecer, naturalmente siempre dentro de los límites de nuestros conocimientos, *además* del eventual logro del fin intencionado, las *consecuencias* que tendrá la utilización de los medios necesarios, en virtud de la interacción general en que se encuentra todo acontecimiento”²⁷.

²⁶ Weber, Max, “Conceptos sociológicos fundamentales” en *Economía y Sociedad*, FCE, México 2008, p. 21

²⁷ Weber, Max, *La “objetividad” del conocimiento en la ciencia social y en la política social*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, pp. 70-71

En otras palabras se podría decir que el método científico de Weber tiende a fijar primero cómo se desarrollaría la acción fuera de todo influjo de afectos irracionales, para introducir después, como “perturbaciones”, aquellos componentes irracionales: esto es justamente lo que los tipos ideales permiten. Aunque hay que seguir a Weber también en su evidente aclaración de que estos son sólo métodos y en modo alguno debe considerarse a la sociología que los aplique como racionalista, ya que en el fondo nada nos dice hasta que punto la acción está determinada por consideraciones racionales de fines.

Hasta ahora se ha tratado la influencia de la razón en la obra de Max Weber sólo como una cuestión metodológica; más cualquiera que se acerque a ella puede darse cuenta de una cosa que en cualquier tratado introductorio está expuesta como una condición inmanente a su labor sociológica. En palabras de Salvador Giner,

“Max Weber interpreta el mundo contemporáneo a partir de una teoría de la racionalización como corriente histórica potentísima pero también a partir de su convicción profunda de que todo proceso de ese calibre tiende a transformarse paulatinamente en algo distinto que, con harta frecuencia, viene a ser su contrario [...] El caso más significativo, considera Weber, es el del destino de la razón el mundo moderno. Surge tal mundo como resultado de una senda, llena de altibajos, recorrida por el progreso de la razón en todos sus aspectos. Ni la razón ni la racionalización han avanzado por igual en todos sus flancos: mucho mayor ha sido su avance en el campo de la ciencia que en el político, como es obvio”²⁸.

Sin embargo, éstas son sólo dos de las esferas tocadas por la expansión progresiva y secular de las formas de racionalidad, y aunque probablemente han sido las de mayor repercusión histórica, dicha expansión abarca para Weber un espectro mucho más amplio que desde la burocracia hasta la estética es susceptible

²⁸ Giner, Salvador, 2004, “Racionalidad, Historia y Modernidad: Max Weber” en *Teoría Sociológica Clásica*, Editorial Ariel, Barcelona, p. 333

de tornarse en su contrario y caer en la irracionalidad. Los ejemplos de este multifacético proceso sobran en sus vastísimas publicaciones y se abordan quirúrgicamente desde todas las esferas de la cultura humana en donde Weber creyó ver sus efectos. Para él el Estado, la religión, el derecho, la economía, la ciencia, la burocracia, la política, la ética e incluso la música son sólo algunos de los ámbitos en los que la racionalidad ha jugado un papel preponderante para hacer de Occidente la cuna de la modernidad, y aún en sus estudios sobre otras civilizaciones, como las orientales, lo que buscaba, a la postre, era fijar puntos de referencia que ayudaran a esclarecer por qué sólo en la cultura occidental había sido posible el surgimiento del mundo moderno, esta cuestión específica, como se sobreentiende, fue siempre una notable motivación de sus estudios.

Como se ha señalado, el propósito de este capítulo es ahondar en dos de estas investigaciones con el objetivo de ejemplificar cómo Weber concebía la racionalidad como un proceso unitario a pesar de que las temáticas parecieran no tener puntos de contacto; los trabajos analizados corresponden a su más y su menos conocido estudio, a saber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* y *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*.

a) “*La jaula de hierro*”

El primero de estos textos, sin duda alguna, ha sido el más debatido, comentado, reeditado, traducido y citado de los trabajos weberianos. Incluso las polémicas y las discusiones despertadas por éste han recibido el nombre de “la guerra de los cien años” debido a que el centenario de su publicación está cerca, y a que durante todo el siglo XX la cantidad de ensayos y trabajos que han tratado los temas en él expuestos llenarían fácilmente una biblioteca²⁹.

La importancia de este texto y sus relaciones con los postulados y las ideas antes expuestas se apreciará mejor después de haber resumido el mismo:

Para Weber desde la Reforma y con la aparición de las distintas sectas

²⁹ Véase la introducción de Francisco Gil Villegas a la edición citada.

puritanas se sustituyó el poder eclesiástico sobre la vida (“extremadamente suave y en la práctica apenas perceptible, de hecho casi puramente formal”) “por otro que había de intervenir de modo infinitamente mayor en todas las esferas de la vida pública y privada, sometiendo a regulación onerosa y minuciosa a toda la conducción de la vida (*Lebensführung*)”³⁰.

Esta nueva manera de conducirse en el mundo por parte de los protestantes estuvo regulada por un tipo específico de racionalismo religioso que alcanzó sus últimas consecuencias en el asectismo intramundano del calvinismo (“racionalismo de dominio del mundo”), en oposición al racionalismo de otras religiones universales, como el de fuga del mundo de la India, o el racionalismo de adaptación pragmática del mundo del confucianismo en China, o el racionalismo de conquista del mundo del Islam. Lo característico de este racionalismo religioso fue su concepción de la “vocación”, ya que una vez desprendido de la ascesis monástica de la ética católica³¹, el cumplimiento en el mundo de los deberes intramundanos (*innerweltlichen Pflichten*) pasó a ser el único modo de vida grato a Dios, debido a que los protestantes consideraban “que el más noble contenido de la propia conducta moral consistía justamente en sentir como un deber el cumplimiento de la tarea profesional en el mundo”³².

Esta concepción de la “profesión” como una obligación moral fue lo absolutamente nuevo y lo que suministró apoyo y base ética a la conducción de la vida del nuevo empresario capitalista, quien —siguiendo la construcción del tipo ideal de Weber— “aborrece la ostentación, el lujo inútil y el goce consciente de su poder; le repugna aceptar signos externos del respeto social de que disfruta, porque le son

³⁰ Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, FCE, México, 2008, p. 79

³¹ Ya desde Lutero se había difundido la idea de que la conducción de la vida monástica no sólo carecía por completo de valor para justificarse ante Dios, sino que además era el producto de un desamor egoísta, que trataba de sustraerse al cumplimiento de los deberes que es preciso cumplir en el mundo.

³² Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, FCE, México, 2008, p. 135

incómodos”³³ y, sin embargo, a la par, se ve enormemente enriquecido por la incondicional entrega a su profesión y por el hecho de que rechaza toda vida sensual y ociosa, ya que le desviarían de las aspiraciones hacia una vida “santa” en la que lo condenable no es la acumulación, más el “descanso en la riqueza”.

El otro elemento fundamental del protestantismo fue el matiz particular que adquirió la creencia en la predestinación, ya que —a diferencia de la católica en donde el “Padre Celestial” del Nuevo Testamento era un ser humanamente comprensible— para ellos los designios divinos eran totalmente inescrutables y venían de un ser trascendente e inaccesible. El destino que les esperaba, ya fuese la salvación o la condenación no podía depender en modo alguno del mérito o la culpa humana debido a que los decretos de Dios son eternos e inmutables. De forma clara y sintética, Weber escribe:

“Con su inhumanidad patética, esta doctrina había de tener como resultado, en el ánimo de una generación que la vivió en toda su grandiosa consecuencia, el sentimiento de un inaudita soledad interior del hombre. En el asunto que para los hombres de la Reforma era más decisivo: la felicidad eterna, el hombre se veía condenado a recorrer él solo su camino hacia un destino ignorado prescrito desde la eternidad [...] Este radical abandonó (no llevado a sus últimas consecuencias por el luteranismo [sino por el calvinismo]) de la posibilidad de una salvación eclesiástico-sacramental, era el factor decisivo frente al catolicismo. Con él llega a su culminación el proceso de “*desencantamiento*” del mundo que comenzó con las antiguas profecías judías y que, apoyado por el pensamiento heleno, rechazó como superstición y ultraje todos los medios mágicos para buscar la salvación”³⁴.

Justamente este “*desencantamiento*” del mundo³⁵ es una cuestión prioritaria para entender la racionalidad calvinista y el sustento que le dio al espíritu capitalista.

³³ *Ibid*, p. 119

³⁴ *Ibid*, pp. 166-167

³⁵ Término acuñado por Weber hasta la modificación hecha al texto en la segunda edición de 1920.

Dicha noción se refiere a la eliminación de la magia como medio de salvación, la cual en el catolicismo se hacía notoria en el papel del sacerdote, quien tenía la capacidad de realizar el milagro del cambio al administrar penitencias y otorgar esperanzas de gracia, seguridad de perdón y emancipación de la angustia. Para el calvinista la redención no era ni remotamente un fin al que aspirar; de su destino inexorable no había manera de librarse y ni las “buenas obras” que el luterano hacía con la esperanza de compensar las horas de debilidad y liviandad, eran para ellos un consuelo redentor. “El dios calvinista no exigía de sus fieles la realización de tales o cuales “buenas obras”, sino una santidad en el obrar elevada a sistema [...] De este modo perdió la conducta moral del hombre medio su carácter anárquico e insistemático, sustituido ahora por una planificación y metodización total del modo de conducción de vida”³⁶. Aquí yace la clave para entender por qué el ascetismo intramundano propio del calvinismo direccionó el camino del capitalismo: las riquezas acumuladas a raíz del trabajo profesional y de la utilización racional y utilitaria de bienes querida por Dios para los fines vitales del individuo y de la colectividad, llevó progresivamente a que “las riquezas de este mundo alcanzasen un poder creciente y, en último término, irresistible sobre los hombres como nunca se había conocido en la historia”, lo que ocasionó un quiebre tal de las convicciones calvinistas, que el apoyo religioso que sustentaba el capitalismo se esfumó y lo único que quedó de éste fue la sistemática aplicación de principios racionales que, a su vez, pasó a constituir el fundamento mecánico detrás del movimiento del capitalismo. Para los calvinistas “la preocupación por la riqueza no debía pesar sobre los hombros de sus santos más que como ”un manto sutil que en cualquier momento se puede arrojar al suelo”. Pero la fatalidad hizo que el manto se trocase en una jaula de hierro [una jaula que ha quedado vacía de espíritu]”³⁷.

Con esta metáfora concluye el trabajo de Weber y como puede apreciarse en este breve resumen, el poder que adquirió la razón en el ascetismo intramundano de

³⁶ Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, FCE, México, 2008, p. 189

³⁷ *Ibid*, p. 287

los calvinistas sólo es comparable con la fuerza histórica de la racionalización y sistematización de la conducta y de la economía en el capitalismo. Sin embargo, no debe pensarse en modo alguno que con esto Weber trató de dar una explicación idealista o “espiritualista” en contraposición a las materialistas que ya existían con respecto a la formación del capitalismo. Su postura fue sin duda mucho más humilde y siempre tuvo el claro objetivo de servir a la verdad histórica sólo como un punto de inicio a partir del cual se iniciaría la investigación sobre esta compleja problemática.

Para cerrar esta exposición vale la pena citar otra de sus metáforas, ya que con ella quizá se aclarará el sentido de su polémico estudio y, a su vez, se comprenderá que Weber no puede ser encerrado unilateralmente en ninguno de los polos de la dicotomía idealista-materialista:

“Los intereses materiales e ideales, y no las ideas, dominan directamente la acción de los hombres. Pero muy a menudo las “imágenes de mundo” (*Weltbilder*), creadas por las “ideas” han determinado como guardagujas los rieles sobre los que la acción viene impulsada por la dinámica de los intereses”³⁸.

b) *Sociología de la música*

A raíz de una carta enviada a su esposa Marianne en 1912, se sabe que Weber tenía en mente realizar un estudio sobre la música y el papel que ha jugado la razón específicamente occidental —y sus condiciones sociales— para generar una versión “armónica” de ella, que no apareció en otras culturas aun cuando éstas tuvieron y sigan teniendo en muchos casos un oído mucho más fino y una educación musical mucho más intensa³⁹.

Sabiendo esto, es interesante ver cómo dicha preocupación se filtró en otros trabajos, sirviéndole ora como ejemplo del espíritu renacentista y de los logros de la

³⁸ En *Ensayos de sociología de la religión*, Vol. I, ver la Introducción de Francisco Gil Villegas en Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, FCE, México, 2008, p. 32

³⁹ Weber, Max, “Prólogo a la segunda edición” en *Economía y Sociedad*, FCE, México, p. XVI

razón y la experimentación en la ciencia⁴⁰, ora como parte primordial de la respuesta a la pregunta “¿Qué serie de circunstancias han llevado a que precisamente en el suelo de Occidente, y sólo aquí, se hayan dado ciertas manifestaciones culturales, mismas que —al menos tal y como solemos representárnoslas— se encuentran en una dirección evolutiva de alcance y validez *universales*?”⁴¹.

El problema alcanza su máxima extensión y complejidad en su póstumo *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*, el cual está publicado, como Apéndice, en *Economía y Sociedad*. Aquí no vale la pena entrar en detalle sobre los aspectos formales de la música que analiza Weber con tanta minuciosidad debido a que este estudio lo entenderán plenamente sólo quienes estén familiarizados con más de varias nociones fundamentales de la música (como gran parte de los alemanes de aquellos tiempos), ya que el lenguaje utilizado es el de cualquier escuela que enseñe música como profesión. Sin embargo, vale la pena destacar algunos de los puntos tratados y sobre todo el alcance sociológico que el autor le da a su trabajo.

Lo primero que aborda es el modo occidental de racionalizar los sonidos —a partir de la proporción de oscilaciones— dividiendo cuerdas o tubos a la mitad (1:2, produce el intervalo de octava), a la tercera parte (2:3, produce el intervalo quinta), a la quinta parte (4:5, produce el intervalo de cuarta), etc. Físicamente el material sonoro que se construye mediante esta división, constituye las escalas, que pueden ser mayores o menores dependiendo de si el tercer sonido de la escala ascendente es una tercera mayor o una tercera menor. En ambos casos, partiendo del tono fundamental, los acordes que se forman sobre la quinta superior (dominante) y sobre la quinta inferior (subdominante) son tónicos, es decir, acorde construido sobre el tono fundamental de una tonalidad de parentesco muy cercano. El acorde que caracteriza de modo unívoco a cada tonalidad por su material sonoro es el acorde de

⁴⁰ En “La ciencia como vocación” en *El político y el científico*, Colofón, México, s/f, p. 99

⁴¹ En *Introducción general a los “ensayos de sociología de la religión”* (1920), que desde la edición de Talcot Parsons (1930) ha servido de introducción a *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*.

dominante-séptima. Junto a estos elementos Weber destaca como parte integral de la música occidental a la “inversión” y ya dentro del terreno de la progresión de acordes, la “modulación” y las “cadencias”, que son progresiones armónicas motivadas por las consonancias perfectas o imperfectas de los acordes que conforman la tonalidad y, por tanto, por las disonancias que el acomodo de estos acordes produce, ya que la “resolución” que descarga de la tensión es el motivo principal del movimiento de los sonidos

Todos estos son los elementos básicos del sistema armónico, sin embargo, es evidente que a eso no puede reducirse la música debido a que en la experiencia práctica de la composición, aún en Occidente, los creadores se valen de infinidad de recursos que no caben dentro de este aparentemente perfecto, sistema racional.

En este punto se abren paso en el análisis las escalas alteradas, que responden a necesidades melódicas y que han de entenderse como condicionadas sobre todo por la distancia, por la proximidad del tono. Ya una vez destacada la importancia de los principios melódicos, Weber comienza un sistemático estudio sobre la música melódica de otras partes del mundo, el cual aborda primero un elemento musical que ha surgido en casi cualquier parte del mundo: la pentafonía. De éste sólo extraeremos estas breves líneas:

“Parece segura que la pentafonía, que constituye hoy en día todavía el sistema oficial chino y la base, por lo menos de una, pero originariamente de las dos escalas javanesas probablemente, y se encuentra asimismo en Lituania y Escocia y tanto en Irlanda y el país de Gales como entre los indios, mongoles, anamitas, cambodianos, japoneses, papúas y los negros de Fullah, jugó en el pasado de la música, un papel importante, también entre nosotros [refiriéndose a los cantos Westfalia]”⁴².

Lo alucinante de este trabajo es la cantidad de información recopilada sobre la música de todas partes del mundo y los distintos modos de racionalizarla, bajo

⁴² Weber, Max, “Fundamentos racionales y sociológicos de la música” en *Economía y Sociedad*, FCE, México, p. 1124

principios que desde tiempos remotos se mantienen con la misma intensidad: (por mencionar sólo algunos) la importancia de la quinta y de la cuarta, las escalas pentafónicas y los “cromatismos”. Este último recurso musical, aunque haya llevado en las músicas primitivas a la descomposición de la tonalidad y en Occidente haya conducido inevitablemente a la música moderna, responde y ha respondido desde la música helena a las mismas motivaciones, a saber: “primero, en el sentido de suavización melódica de la dureza de la diatónica pura de los modos eclesiásticos, y luego, en el siglo XVI, que es el que legitimó la mayoría de nuestros tonos cromáticos, como medio de expresión dramática de las pasiones”⁴³.

El autor ahonda en cada uno de los elementos significativos de la música del mundo y a raíz de su análisis surge la cuestión de la estereotipación de la música en las más variadas culturas, la cual, como se hará notar, adquiere en el análisis una enorme importancia sociológica.

Weber dice que la mayor juventud y menor estereotipación de la música profana se refleja en los saltos de tono más allá de la cuarta en contraposición a la reglamentada y racionalizada música sacra. Los ejemplos los da el canto coral gregoriano, donde un 70% de los pasos de tono son “*somata*” (pasos diatónicos de tono). También los saltos mayores que los de quinta los prohibía la música eclesiástica bizantina y originariamente también la occidental; la música sacra hindú, a su vez, evita los saltos de más de cuatro tonos; sin embargo, el ejemplo por excelencia de esta estereotipación lo da la “música primitiva”, de la cual dice:

“En efecto hemos de recordar aquí el hecho sociológico de que la música primitiva fue en buena parte sustraída muy tempranamente al puro goce estético y sometida a fines prácticos, ante todo mágicos: en particular apotropeicos (relativos al culto) y exorcísticos (médicos). Con lo que se vio enmarañada en aquel desarrollo esterotipizante al que se hallan inevitablemente expuestos tanto todo acto mágico como todo objeto mágicamente significativo, ya se trate de las obras de las artes plásticas o de

⁴³ *Ibid*, p. 1130

los medios mímicos o recitativos, orquestales o del canto (o bien, como es el caso a menudo, de todos ellos) para influir a los dioses y demonios. Y como quiera que toda desviación respecto de una fórmula prácticamente acreditada destruía su eficacia mágica y podía atraer la cólera de los poderes sobrenaturales, resulta que la acuñación en sentido propio de las fórmulas musicales era una “cuestión vital”, y el canto “incorrecto” un sacrilegio —que a menudo sólo se podía expiar mediante la ejecución inmediata del culpable—; de ahí que la estereotipación de los intervalos musicales, una vez canonizados por cualquier motivo, hubiera de ser extraordinariamente fuerte”⁴⁴.

Esta función ritual y medicinal pervive hoy en día no sólo en las culturas “tradicionales”⁴⁵ donde la música acompaña siempre la cotidianidad y las festividades religiosas, sino también en los rituales colectivos contemporáneos que propician el sentimiento de identificación a partir de un cierto modelo estereotipado de música, que, a su vez, está vinculado con ciertos ideales o modelos estereotipados de sociedad. Tanto en las sociedades industrializadas como en las culturas tradicionales, de épocas pasadas y contemporáneas, la música ha propiciado siempre la identificación colectiva con ciertos ideales que al ser asimilados conllevan una sensación de bienestar y aceptación. Así como en las culturas tradicionales donde la música es y siempre ha sido expresión de los ideales religiosos, en las sociedades modernas, la música ha mantenido su fuerza para despertar sentimientos de identificación colectiva, los cuales han modificado paulatinamente su carácter religioso hacia otro de índole nacional (la música de principios del siglo XX fue la expresión más notoria, dentro de la música culta, de este fenómeno).

⁴⁴ *Ibid*, p. 1113

⁴⁵ En vez del término “culturas primitivas” que usa Weber, preferimos usar el término “culturas tradicionales”. Siguiendo la definición del historiador de las religiones Mircea Eliade podemos designar como “tradicional” a “cualquier cultura —sea etnográfica («primitiva»), sea alfabética—, que esté dominada, en su totalidad, por normas cuya validez religiosa o cosmológica (metafísica) no haya sido puesta en tela de juicio por ninguno de los miembros de la comunidad” (Eliade, Mircea, “Barabudur, templo simbólico” en *La isla de Eutanasius*, Trotta, Madrid, 2005, p. 52).

Por último sólo cabe añadir unas cuantas líneas sobre la importancia de los instrumentos musicales en el proceso de la racionalización de los tonos. Para llevar a cabo la medición física de los tonos diferentes culturas se han valido de diferentes instrumentos, y con ellos han logrado establecer con similar exactitud los intervalos de consonancia, y posteriormente las escalas propias de cada cultura. En el caso chino el largo de la flauta de bambú fue el elemento que permitió variar la altura de los tonos; en Grecia, la tensión de las cuerdas de la cítara; en Arabia, el largo de las cuerdas del laúd y en los conventos occidentales, el mismo largo de las cuerdas sólo que del monocordio. Todos estos instrumentos sirvieron enormemente para realizar los principios racionales preestablecidos por cada cultura, sin embargo, también Weber destaca el hecho de que en la historia de la música se presentara el caso contrario, ya que “ciertos instrumentos de viento de Centroamérica muestran una distribución de los orificios según puntos de vista puramente simétricos-ornamentales, a los que en consecuencia, habían de adaptarse los tonos que debían producirse”⁴⁶.

De todos los instrumentos analizados, Weber resalta el papel que ha jugado el piano para orientar el sentido de la música occidental; sus conclusiones apuntan a que sin las posibilidades armónicas de este instrumento, probablemente la música armónica y la polifonía jamás hubieran prosperado del modo en que lo hicieron en Occidente. El piano tuvo sus antecedente en el clavicordio (que sucedió al monocordio) y en el clavecín o clavicembalo; su evolución en Occidente fue lenta y no fue sino hasta el XVII que Chambonnières y Domenico Scarlatti escribieron las primeras grandes obras específicas de este instrumento, siglos después con Chopin y Lizst se alcanzó el máximo grado de perfeccionamiento técnico y de virtuosismo. Desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, una de sus características es que ha facilitado la enseñanza auditiva (lo que ha empeorado en muchos casos la capacidad auditiva que tanto le reconoce el autor a los músicos de épocas anteriores) además de que ha universalizado la apropiación doméstica de casi todos los tesoros de la

⁴⁶ *Ibid*, p. 1167

música y ha fungido como el principal instrumento de acompañamiento y de enseñanza.

A pesar de su positiva influencia en la música de Occidente, el piano, al fijar de manera absoluta cada tono, fomentó el abandono del oído como el principal medio de aprehender la música y de aprender sobre música. Este hecho fue lo que permitió establecer un sistema de afinación fijo que posibilitó leyes únicas en la gramática y en la sintaxis musical, que marcaron el desarrollo histórico de la música, pues de este modo se establecieron reglas y técnicas de composición que mantienen plena vigencia hasta nuestros días.

Es por ello que el detallado estudio de Weber permite apreciar cómo la fijación del sistema tonal en el ámbito del arte musical ha sido complemento de la fijación de normas y leyes más generales que han permitido el avance de la racionalización en Occidente. Como señalaba Nietzsche, cuyos escritos influyeron notoriamente en la obra de Weber, “la gramática y la sintaxis nos hacen creer en Dios, en la Moral, en el Orden y en las Leyes”. Particularmente en música, según la opinión de Eugenio Trías “esa sintaxis entre sonidos es lo que nos hace profesar una fe irracional en las Leyes Generales de los Tratados Armónicos (desde Jean-Philippe Rameau hasta Arnold Schönberg, o desde el *Gradus ad Parnassum* de Fux al serialismo integral de Olivier Messiaen, o de Pierre Boulez”⁴⁷. Tomando esto como fundamento, podemos apreciar cómo la obra de Weber nos incita a valorar la importancia del piano y la fijación del sistema de afinación temperado en el desarrollo histórico de la música a partir de sus consecuencias positivas, así como también de las consecuencias negativas que él tan claramente supo apreciar. De este modo, su obra puede ser vista como una invitación para que pongamos entre paréntesis esta fe ciega en el orden y en las leyes, a fin de comprender, en particular, el desarrollo histórico del arte musical y, en general, el progreso del conjunto de la civilización occidental.

⁴⁷ Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 662

2. “La razón al servicio de la sinrazón”

Con el análisis de estos dos textos queda esbozado un panorama de la obra weberiana que intenta centrar su atención en el concepto de racionalización, entendido como un poder que en las distintas esferas de la cultura ha ido desarrollándose de las maneras más dispares y, como el mismo Weber lo temió y lo demostró, ha llegado muchas veces a convertirse en una fuerza contraria que arrastra tras de sí una ola de petrificación mecanizada que envuelve y encierra a los seres que la produjeron.

En esto coincide con la noción de “racionalización” de Sigmund Freud, quien traduce este concepto como “razón al servicio de la sinrazón”⁴⁸. Con ello quiere hacer hincapié en el hecho de que los hombres tienden a seguir hasta sus últimas consecuencia ideas u opiniones que se fijan hasta el punto en que ni se pueden modificar ni se puede ver su absurdidad.

Por ello, la racionalización es tanto un proceso general de refinamiento técnico de los ámbitos políticos, sociales y culturales, como un proceso psicológico que ha fijado en Occidente y en buena parte del mundo el deseo irracional por el progreso tecnológico y la mecanización de los procesos productivos y administrativos. Lo que ha colocado en un pedestal a la técnica científica que, según la opinión generalizada, que, supuestamente, nos ha hecho más civilizados cuanto más nos ha alejado de las épocas que nos precedieron, de nuestra animalidad y de nuestra fragilidad ante las inclemencias de la naturaleza.

Para Weber el concepto de racionalización, es inmediatamente idéntico al de dominación social de la naturaleza exterior e interior al ser humano. Por ello, la historia aparentemente hermética de la música, así como de otras manifestaciones "culturales", en sí misma reproduce estructuras y legalidades de la historia del domino social de la naturaleza. Estos estudios complementaban su investigación sobre la racionalización y sobre el “desencantamiento del mundo”, que en Occidente,

⁴⁸ Citado en Adorno, “Opinión, locura, sociedad” en *Crítica de la cultura y sociedad II*, Obra completa 10/2, Akal, Madrid, 2009, p. 508

según su juicio, había logrado acabar con cualquier vestigio del pensamiento mágico o incluso con cualquier influencia de un pensamiento más acorde a los ciclos naturales que a los artificiales.

Con gran claridad, Theodor Adorno, otro pensador alemán influenciado por Weber y por su estudio sobre la racionalización, expresó la contradicción en la que ha caído la mentalidad occidental al tratar de incluir el dominio de la naturaleza en el progreso, pues al recuperarla de una manera mediada y controlada, ésta se vuelve únicamente un consuelo, que al final sirve para justificar la destrucción continua de la misma naturaleza. En sus palabras “La racionalización de la cultura, que abre sus ventanas a la naturaleza, la absorbe por entero eliminando junto con la diferencia el principio mismo de la cultura, la posibilidad de la reconciliación”⁴⁹, que ya no puede tener lugar ni en la relación entre los hombres ni en la de estos con la naturaleza.

Este autor recuperó también las tesis de Weber sobre sociología de la música y con relación al proceso de racionalización pudo apreciar sus influencias en las formas compositivas europeas, donde prevaleció siempre la exigencia de una composición íntegramente construida y, según la analogía de la filosofía, sistemática. “Su ideal es la música como unidad deductiva; lo que de manera indiferente y sin relación cae fuera de ésta, se determina primeramente como ruptura y error. Este es el aspecto estético de la tesis fundamental de la sociología de la música de Weber, la de la racionalidad progresiva”⁵⁰.

Vista a partir de este panorama, la obra de Weber nos permite apreciar la ambigüedad del avance de la racionalización en la cultura occidental, pues no todo es blanco o negro. Las consecuencias del progreso técnico han sido a la vez positivas y negativas, pero ya desde finales del siglo XIX, se hacía cada vez más apremiante la incorporación de una reflexión sobre los usos y los efectos de la

⁴⁹ Adorno, Theodor, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra completa 4, Akal, Madrid, 2007, p. 121

⁵⁰ Adorno, Theodor, “Mediación” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 376

racionalidad progresiva. Por desgracia, la irracionalidad en el mundo industrializado, ha llevado a ver el progreso en sí mismo como algo positivo, y esta tendencia parece no tener límites. El sinsentido de la racionalización, parece avanzar irrefrenablemente hacia una catástrofe sin retorno, hacia la lenta pero inexorable destrucción de la naturaleza interior al ser humano así como de la exterior, que condiciona el futuro de las generaciones venideras.

Éste horizonte desolador fue genialmente expresado por Walter Benjamin, quien poco antes de quitarse la vida, tras años de sufrir la devastadora persecución nazi, escribía sus *Tesis sobre la historia* en periódicos y papeles usados. Una de estas tesis, inspirada en el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, utilizaba la contundente imagen de un ángel —representante de la esperanza utópica y de la conciencia clara de la condición humana— con los ojos desorbitados y las alas abiertas. Para él, éste era el ángel de la historia, que a pese a su bondad y pureza, estaba tan atrapado como los hombres en el remolino del progreso:

“Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve sus espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso”⁵¹.

⁵¹ Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia, y otros fragmentos*, ITACA/UACM, México, 2008, pp. 44-45

II.

La música y el lenguaje. Elementos para analizar la noción de sociabilidad en la obra de Georg Simmel

“La música trae los ánimos a la vida, porque los ánimos trajeron la música a la vida”.

Georg Simmel, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*

1. El contacto con el sonido original

Hay una leyenda en torno al músico brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), inventada seguramente por el mismo compositor, que cuenta su aventura en la selva amazónica tras haber sido raptado por aborígenes⁵². Se le atribuye su liberación a las melodías que interpretara con su guitarra en un concierto de dudosa credibilidad, pero que sirve para ejemplificar el anhelo de toda una generación de músicos que a principios del siglo pasado buscaron la voz propia de cada nación, la cual yacía escondida en lo más profundo de las selvas y en las más alejadas montañas. Como dijera el mismo Villa-Lobos al expresar su interés por conocer México y su música: “mi más vehemente deseo es visitarlo y compenetrarme de su alma traducida en su música; pero, en caso de realizar ese deseo, no quiero ir a las ciudades; quiero remontarme en los montes más alejados, en las selvas más intrincadas, ahí donde la cultura europea jamás haya penetrado”⁵³.

Este contacto con lo aún no impregnado de cultura occidental, era buscado, propiciado e incluso inventado a principios del siglo XX en aras de una renovación de las formas musicales en América (entre los músicos "nacionalistas" que recopilaron el folclor de sus países destacan Manuel María Ponce en México, Heitor Villa-Lobos en Brasil, Alejandro Caturla en Cuba, Vicente Emilio Sojo en Venezuela). Proceso similar sucedía en Europa, donde algunos compositores buscaban una renovación a partir de la música popular (por ejemplo Béla Bartók en Hungría o Albéniz, Pedrell y

⁵² Mariz, Vasco, *Heitor Villa-Lobos, El nacionalismo musical brasileño*, Siglo XXI, Bogotá, 1987, p. 15

⁵³ Citado en Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, Vol. I, Cenidim, México, 1993, p. 74

Manuel de Falla en España). Para los músicos de esta época resonaba el imperativo de hacer audible este sonido distintivo y único, que pervivía en los ritmos cotidianos de las culturas autóctonas, aquel que acompañaba sus fiestas, ritos y ceremonias, y que mantenía aún su estado original, su verdadera fuente de vitalidad.

Sin embargo, esta música, al igual que muchas de las expresiones artísticas “nacionalistas” de principios del siglo XX, fue utilizada, predominantemente, para legitimar la autoridad de los Estados-naciones en proceso de consolidación, cuya aceptación popular dependía en gran medida del sentimiento de identidad nacional que las artes, la historia oficial y los discursos políticos fomentaban. Así, las naciones incorporaron en su historia un “glorioso pasado indígena”, que a la par que los proclamaba a sus líderes como herederos de esa tradición, servía para evidenciar el atraso de los pueblos tradicionales, justificando así su incorporación en la era industrial. De este modo, a la par que se impulsaba la identidad nacional, se buscaba centrar la atención en el pasado indígena en vez de en su paupérrimo presente.

A pesar del loable esfuerzo de esta generación de músicos por recopilar, transcribir y dar a conocer mediante arreglos para piano u orquestales los cantos tradicionales y la música de las culturas autóctonas, sus obras tuvieron graves repercusiones más allá de las salas de conciertos, pues además de la ya mencionada función legitimadora de los Estados, la música “nacionalista” transformó en muchas ocasiones la música ritual —presente sólo en las “culturas tradicionales”— en una música de concierto para el disfrute de las clases acomodadas, silenciando así el sorprendente y a veces espeluznante efecto que ésta propiciaba, apagando su función ritual y sus influencias mágicas.

Alejo Carpentier es quizá el musicólogo que más claramente expresó esta problemática, no sólo en sus escritos musicales, sino también en su amplia obra novelística. En sus textos se percibe esta inquietud por conocer la música en su condición original, que es cuando cumple su función ritual y donde su hermandad con la palabra es más estrecha, tal y como se aprecia en su novela *Los pasos perdidos*, cuando el narrador se halla absolutamente desconcertado al contemplar en la selva amazónica a un hechicero que a través de las entonaciones de su voz da inicio a una lamentación musical. El narrador reconoce asistir, de pronto, al origen

mismo de la música, que cree escuchar a través de esa voz y ese sonido que resignifica el lenguaje y que lo eleva por encima de su función conceptual ⁵⁴.

Es desde esta perspectiva que el cuestionamiento sobre los orígenes de la música cobra sentido para una reflexión orientada hacia la comprensión de su dimensión ritual, es decir, como fuerza creadora fundamental de la cultura, que ha acompañado al hombre desde tiempos ancestrales, pues como señala el filósofo catalán Eugenio Trías:

“la música puede contribuir a provocar el trance en el que canta o en el que baila, o en quienes acompañan como partícipes la celebración, con o sin instrumentos musicales. Los ritos, las ceremonias sacrificiales, las fiestas (de dolor, de gozo, de alborozo, de lamentación) son impensables sin la música. Las exequias funerarias, los cánticos de acción de gracias, las imprecaciones y las invocaciones, los lamentos, los duelos, los ditirambos, las formas triunfales son actitudes y ademanes que requieren siempre el concurso de la música” ⁵⁵.

Es por ello que la reflexión sociológica debe abocarse a la tarea de ahondar en esta función ritual de la música, que pervive en las culturas tradicionales, llenando de vitalidad y de significado los ritmos colectivos, presentes en el lenguaje y en las acciones tanto de la vida cotidiana como de la ceremonial. Vista de este modo, la importancia de la música no radica tanto en los efectos que provoca, en la estandarización de las formas o en el gusto socialmente adquirido, sino más bien en la disposición que despierta y que orienta al hombre hacia la escucha de sus propios estados anímicos, de sus propios ritmos y melodías, pues basta con oír estos para que surja de nuestro interior esa exteriorización vital que es la música. Por ello vale la pena hablar de los orígenes de la música, pues más allá de la historia o la geografía, ésta alude a un origen y a un núcleo que reside en todos los pueblos de la tierra, en todas las épocas, pues los afectos y las pasiones desde siempre han encontrado en ella el medio más adecuado para su expresión.

⁵⁴ Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Atalaya, Buenos Aires, 1999, p. 240

⁵⁵ Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 888

2. La reflexión musical en la obra de Georg Simmel. La palabra antecede a la música

Quizá uno de los primeros pensadores que se abocó a la tarea de reflexionar sociológicamente sobre la música fue el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (1858-1918), cuyas aportaciones en este campo han sido poco estudiadas, si no es que plenamente desconocidas. Para contrarrestar esta carencia al momento de estudiar la obra este autor, resulta indispensable analizar sus reflexiones musicales, así como la influencia de la música en su vida y en su obra, pues a pesar de que sólo dedicó un texto a esta investigación, dicho trabajo tuvo importantes repercusiones en algunas de sus más notables publicaciones, motivando algunas de las ideas centrales de su pensamiento.

Su interés por la música lo llevó desde temprana edad a incorporarla en sus reflexiones filosófico-sociológicas, o, podría decirse, a pensar desde y a partir de la música. Así es como se entiende que su obra prima *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, sea una indagación sobre la función y los orígenes de la música y el lenguaje, pues a su parecer, al remontarse a estos orígenes se abría una vía para el estudio de la relación entre razón y emoción, entre intelecto y afecto, que permitía esclarecer la complementariedad de ambos.

A pesar de ser un texto innovador, o quizá a causa de ello, el ensayo fue rechazado en 1880, cuando Simmel lo presentó para obtener el grado de doctor en filosofía en la Universidad de Berlín. Su falta de apego a las líneas tradicionales de investigación, presentes desde este escrito temprano, lo relegaron desde entonces y durante toda su vida a una profunda incompreensión en el medio académico, que aunado a su condición de judío, le impidieron obtener una cátedra como profesor ordinario. Pese a ello, Simmel logró tener una notable fama internacional y su pensamiento influyó en algunos de los jóvenes más destacados de la época. Entre sus alumnos se hallan los nombres de Gyorgy Lukacs, Ernst Bloch, Ernst Cassirer y José Ortega y Gasset⁵⁶.

⁵⁶ Ver Páez Díaz de León, Laura (editora), *La teoría sociológica de Max Weber. Ensayos y textos*, UNAM, México, 2001, p. 114

Desgraciadamente, la decepción sufrida por el rechazo de su tesis doctoral, desincentivó a Simmel a continuar su investigación musical, aunque como ya se mencionó existen líneas de continuidad en sus escritos posteriores. Aún cuando la música dejó de ser el centro de su reflexión, mantuvo una influencia considerable en su carácter y en su pensamiento. Desde niño había aprendido a tocar el violín y el piano, y esta práctica lo acompañó hasta sus últimos días, tal y como constatan aquellos que vieron el gran piano de cola negro que se encontraba en el centro de su habitación de trabajo, en el que a menudo tocaba obras de grandes maestros. Sobre dicha influencia hay un testimonio de Max Weber que resulta esclarecedor. En 1911, después de asistir a un concierto en Berlín con su colega, escribía: “a Simmel la música ostensiblemente le atravesó todo el cuerpo en forma de espiral. Evidentemente tiene un apego musical muy especial”⁵⁷. Habría que añadir que Simmel, antes de que le diagnosticaran una enfermedad terminal, tenía pensado escribir un libro sobre Beethoven y otro sobre Shakespeare, que junto a los ya publicados sobre Goethe y Rembrandt completarían una tetralogía.

Antes de pasar al análisis de su texto de juventud podemos decir que en lo que respecta a sus posteriores escritos teóricos, la influencia de *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música* se aprecia principalmente en su concepto de sociabilidad y en sus posteriores acercamientos a la filosofía de la vida (desarrollada en colaboración con Henri Bergson durante los últimos años de su vida), que aparecieron en su libro póstumo *Intuición de la vida*⁵⁸. En éste, la pregunta por el origen del lenguaje hablado y el musical se vincula con la cuestión más amplia del

⁵⁷ Citado en Vernik, Esteban, “Presentación” en *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2003, p. 16

⁵⁸ Simmel trabajó en este texto durante los últimos meses de su vida, después de que le diagnosticaran una enfermedad terminal (la publicación es de diciembre de 1918, Simmel falleció en Estrasburgo en septiembre del mismo año). El texto incluye tres artículos publicados años antes en la revista *Logos*, que fueron reelaborados y conectados a través del hilo conductor del primer capítulo “La trascendencia de la vida”; en éste, según señala el autor, se busca “revelar el significado último del concepto metafísico de vida”. Ver Vernik, Esteban, “Prólogo. La vida como instante y devenir” en *Intuición de la vida*, Terramar, Buenos Aires, 2004, pp. 9-19

origen de las formas culturales que constituyen los diversos mundos ideales. La música posibilita la configuración de estos mundos más allá de la lógica racional, y en el texto aparece como la forma más apropiada para la comunicación de los sentimientos y en su sentido más amplio “como rítmica de la expresión, como vibración del sentimiento más allá de lo fijable por conceptos, como aquella ordenación temporal y dinámica del ofrecer, más favorable para nuestra facultad de aprehensión, como directa y continua transmisión de un estado de ánimo que con palabras y conceptos sólo podría comunicarse fragmentariamente”⁵⁹. De este modo, Simmel concibe que todos somos músicos prexistenciales que interpretamos la “música” de nuestras sensaciones. Por medio de la música logramos la exteriorización de nuestros sentimientos internos en aras de una comunicación afectiva que reclama movimientos anímicos de parte de quien los recibe; estos, sin embargo, no se imponen lógicamente, sino que, estimulados por lo oído, proceden de la espontaneidad del oyente en mayor medida aún que la reproducción de los meros contenidos reales. Para alcanzar tal comunicación es necesaria una cierta disposición de la escucha, a fin de captar el contenido anímico del otro y despertar ese afecto en uno mismo. Quien así se lo proponga,

“Tiene que acoger lo oído con cierto estado de ánimo, tiene que inculcárselo o por el contrario detenerse en ello sólo un momento, tiene que ser llevado a las especiales reacciones del asentimiento, de la convicción, de la deducción de consecuencias prácticas, todo lo cual no se produce ciñéndose lógicamente al mero contenido, sino que a modo de cosa nueva y ulterior depende en gran parte de la forma en que ese contenido se ofrezca”⁶⁰.

Simmel recupera así planteamientos que ya estaban presentes desde su escrito de juventud, donde había identificado la presencia de esta disposición anímica en los pueblos antiguos y “primitivos” en torno a los que gira su estudio. En este texto, Simmel se había abocado a la tarea de esclarecer la relación entre música y lenguaje en una disertación sobre los orígenes del canto y la palabra. Para

⁵⁹ Simmel, Georg, “De la vida a la idea” en *Intuición de la vida*, Terramar, Buenos Aires, 2004, p. 82

⁶⁰ *Ibid*, p. 82

lograr tan ambiciosa empresa, se enfocó en el estudio del canto tirolés o *Jodeln* en comunidades aisladas en la región de los Alpes, pues le parecía que las tesis biologicistas que a finales del siglo XIX explicaban esta relación carecían de una explicación social sólida que le diera validez a sus postulados. La explicación en boga provenía de dos consideraciones de Charles Darwin, formuladas en *El origen del hombre* y en *Sobre la expresión de las emociones*: 1) que la música era la fuente de origen del lenguaje hablado y 2) que en los hombres al igual que en los pájaros, el canto sirve especialmente para saciar el apetito sexual⁶¹. Al respecto Simmel polemiza con el discípulo alemán de Darwin, el zoólogo Gustav Jäger, quien defendía dichas tesis⁶².

En oposición a estos postulados, Simmel afirma que la música vocal surge a partir del lenguaje, elevándose a través del afecto hacia el ritmo y la modulación. De este modo la música no es mera emisión de sonidos desarticulados que con el tiempo dieron lugar a las palabras, sino que la música dotó de emociones y de afectos a un lenguaje que carecía de ellos, permitiendo así la expresión de infinidad de estados anímicos, y no sólo del apetito sexual como formulaba Darwin.

Curiosamente, Simmel eligió un estilo de canto que carece de palabras para probar que la palabra precede a la música. En ello radica su originalidad, así como la

⁶¹ Igualmente en *The descent of man, and selection in relation to sex* de 1871, Darwin presentó sus hipótesis acerca del papel de la música en la evolución humana, al respecto decía: “Cuando hablamos de selección sexual debemos ver que el hombre primitivo, o al menos algún temprano progenitor del hombre, utilizó probablemente su voz para producir verdaderas cadencias musicales, incluso cantar, tal y como lo hacen algunos chimpancés hoy en día; a partir de una analogía de amplio rango podemos concluir que este poder pudo haber sido empleado durante el cortejo de los sexos —pudo haber expresado diversas emociones, tales como amor, celos, triunfo—, y pudo haber servido para desafiar a los rivales. Es entonces probable que la imitación de exclamaciones musicales mediante sonidos articulados, haya podido dar inicio a la expresión en palabras de diversas y complejas emociones” (Traducción libre del fragmento citado en Bannan, Nicholas, *Music, language and human evolution*, Oxford University Press, UK, 2012, p. 33).

⁶² Ver Vernik, Esteban, “Presentación” en Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2003, pp. 5-18

relevancia del ejemplo.

Lo que él trata de probar con este estudio de caso (para el que realizó trabajo de campo y aplicación de cuestionarios en las comunidades de los Alpes) es que el tipo de canto sin palabras no se halla en un estado previo al desarrollo del lenguaje, sino que más bien es una configuración posterior, ya que si el canto antecedería al lenguaje, debería portar en sí momentos de la formación de éste, es decir, elementos que apunten hacia la aparición del lenguaje. Sin embargo, el estilo de canto tirolés no hace uso de la palabra en ningún momento, y la transmisión de significados por medio de esta forma de vocalización se halla más bien en el ritmo y en las modulaciones, pues consta sólo de "una serie relativamente corta de tonos que prorrumpen sin soporte de palabras, sino sólo de letras aisladas, casi exclusivamente vocales; en la que lo característico es un continuo cambio entre la voz de pecho y la voz de cabeza, con salteo de falsete"⁶³.

La comparación que hiciera Simmel del estilo de canto tirolés con el de diversas culturas de otras regiones del mundo⁶⁴, le llevó a afirmar que "No hay ningún canto, en los niveles primitivos del desarrollo, que carezca de palabras, mientras que el rechazo de las palabras es exactamente lo característico del cantar tirolés"⁶⁵. Por lo tanto, esta carencia no sería indicio de un atraso cultural en las comunidades de los

⁶³ Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2003, p. 55. Este estilo de canto también es practicado por algunos pueblos de Pigmeos africanos (Bannan, Nicholas, *Music, language and human evolution*, Oxford University Press, UK, 2012, p. 156).

⁶⁴ Para ejemplificar la práctica vocal de estas culturas, que Simmel llama "primitivas", aparecen citados en el texto estudios sobre la música de los aborígenes de Río de Janeiro, los tehuelches de Chile, los maoríes de Nueva Zelanda, etc. Para explicar la propensión de todas estas culturas a cantar con palabras, Simmel se vale de una cita de Wilhelm von Humboldt, quien en su *Introducción al lenguaje de Kawi*, dice: "Las palabras surgen libremente, sin necesidad ni intención, del pecho, y no pudo haber habido en un desierto una horda nómada que no tuviera ya sus canciones. Entonces el hombre, como especie animal, es una creación que canta, pero relacionando pensamientos con tonos" (Citado en Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2003, p. 24).

⁶⁵ *Ibid*, p. 56

Alpes; por el contrario, la transmisión de contenidos afectivos sin necesidad de palabras señalaría el desarrollo de una técnica de vocalización muy elaborada, que rechazó la palabra a fin de ahondar en una forma de comunicación musical más que verbal.

Esta es la tesis de Simmel, desde su perspectiva, el canto no pudo haber precedido al lenguaje, pero una vez consolidada la técnica de vocalización, la inclinación musical del hombre lo pudo haber llevado a rechazar el lenguaje a fin de explorar otras formas de comunicación afectiva, principalmente la expresión musical y corporal (danza). Según Simmel, si el canto fuera la base del lenguaje no habría forma de responder a la pregunta de ¿por qué debió el hombre desarrollarse hacia el lenguaje de palabras, cuando pudo haber expresado todo en tonos? Para él, la comunicación musical es posterior a las palabras, ya que a su parecer las sociedades antiguas, antes de comunicar afectos, necesitaron de un vocabulario que permitiera su entendimiento y su desarrollo. Sin embargo, reconoce que la musicalidad cumplió con la importantísima función de darle forma al lenguaje, pues la cadencia y el ritmo al momento de hablar es lo que produce la impresión sensorial más aguda. Esto puede apreciarse en los niños, quienes retienen mejor la letra de una canción al recordar su tonada, mientras que son incapaces de entonar una tonada que no tenga letra (sin que ésta sea una imitación).

Otro ejemplo de la posterior incorporación de la música en la palabra, así como de su extraordinaria influencia en la organización del lenguaje, se aprecia en algunos pueblos antiguos, quienes antes del descubrimiento de la escritura, cantaban sus leyes debido a que la conexión por medio de los tonos facilitaba su reproducción. “No se trata en este caso sólo de que se hacía más fácil la reproducción de esas leyes gracias al carácter rítmico de su exposición, sino de que el final de cada línea, coincidiendo con el de otra, le daba un fundamento objetivo a su fusión”⁶⁶.

Aún cuando Simmel postula que la palabra antecede a la música, su exposición apunta hacia la evolución conjunta de música y lenguaje. Para él los hombres originarios encontraron en el lenguaje formas más ricas y adecuadas para la

⁶⁶ *Ibid*, p. 21

exteriorización de los afectos internos. Antes, la compensación de estos a través de la moción externa sólo había podido liberarse a través de gestos y gritos, pero el puente que tendió el lenguaje con ayuda de la música fue el que condujo del animal al hombre.

De este modo, el sonido permitió que las palabras se relacionaran con los sentimientos, pues “el recuerdo de un sentimiento se relaciona estrechamente tanto con el sentimiento mismo como con el recuerdo de un sonido engendrado por él”⁶⁷. Y de esta relación entre sonido y sentimiento es de donde surgieron, probablemente, las primeras músicas distintivas de cada pueblo, cantadas originalmente por individuos destacados que supieron expresar los sentimientos colectivos, dando lugar así a las canciones populares, cuyas letras se recordaron porque contenían muchas partes especialmente resonantes que emocionaban e incitaban a su repetición. Como señala Simmel, “en absolutamente todos los hombres domina una fuerte inclinación a expresar su ánimo en melodías ya conocidas, antes que a darles nueva forma [...] De modo similar observa Aristóteles que en la música escuchamos preferentemente algo conocido a algo desconocido. Del mismo modo, Goethe: “La música en el mejor sentido necesita menos la novedad —más bien, cuanto más vieja es, más efectiva es”⁶⁸.

Hasta aquí la exposición de la tesis de Simmel sobre el origen de la música y del lenguaje, en resumen, podemos decir que en el texto se describe una evolución que llevó del grito a la palabra y de ésta al canto; sin embargo, según esta investigación, sólo mediante la música y sus posibilidades expresivas, el lenguaje logró transmitir verdaderamente los afectos y los sentimientos que en conjunto permitieron la comunicación, y de este modo, el desarrollo cultural de las sociedades antiguas. En lo que respecta a la tesis darwinista sobre el uso originario de la música para despertar impulsos sexuales, Simmel corroboró a partir de su estudio de caso que la técnica del canto tirolés en las comunidades de los Alpes se aprende desde una edad temprana (entre los 8 y los 14 años) y que por lo mismo no está

⁶⁷ *Ibid*, p. 29

⁶⁸ *Ibid*, p. 41

directamente vinculada al cortejo de la pareja sexual, aunque en contadas ocasiones pudiera servir para este fin.

A pesar de que muchas de las afirmaciones de Simmel se hallan en el ámbito de la especulación, su investigación destaca por haber indagado sobre los vínculos entre música y palabra, en un intento por esclarecer sus relaciones y su continuidad temporal. El estudio de Simmel, pionero en el campo de la sociología de la música y de los estudios de filosofía cultural, apuntaba hacia una identificación entre intelecto y sentimiento, y por lo mismo, hacia una renovación de las explicaciones racionalistas e ilustradas que concebían el desarrollo cultural a partir del progreso de la razón y de la técnica.

3. El origen musical del canto y la palabra. En el principio fue el ritmo

Como hemos mencionado, la gran aportación del trabajo temprano de Simmel consistió en haber relacionado intelecto y emoción a partir del estudio de la música en sociedades “primitivas”. Según su intuición, desde tiempos remotos, la música había cumplido con la importantísima función de conectar los afectos internos con el pensamiento, en una exteriorización que armonizaba ambos. Su pretensión era la de otorgarle una nueva dignidad académica al estudio de la expresión afectiva, renovando así los estudios culturales que concebían el desarrollo a partir de un progresivo avance de la razón y de las capacidades intelectuales del hombre.

La reflexión de Simmel en este campo, hasta entonces inexplorado, le permitió hacer notables aportaciones al pensamiento filosófico y sociológico de su época, y por ello, no es casualidad que algunos de sus alumnos más destacados como Ernst Cassirer, profundizaran en la veta que había abierto su maestro, pues la noción de símbolo y de *homo symbolicus* de este último, tiene quizá sus orígenes en esta unidad de intelecto y sentimiento que postulaba Simmel⁶⁹.

⁶⁹ La obra fundamental de Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, estudia sistemáticamente, en tres tomos, la predominancia del símbolo en el lenguaje, el mito y la ciencia. Para un análisis simbólico del arte, ver la obra de su alumna Susanne K. Langer, *Sentimiento y forma: una teoría del*

Para juzgar la obra temprana de Simmel hay que entender que sus fuentes bibliográficas consistieron en relatos de viajeros y en catálogos museográficos, gracias a los cuales conoció detalles de la música de diversos pueblos: tibetanos, turcos, árabes, persas, tahitianos, polinesios, melanesios, brasileños, tehuelches, patagones, griegos, italianos, caribes, neocelandeses, australianos, chinos, indios, guineanos, mexicanos, jamaíquinos, senegaleses y, gracias a su propia investigación en los pueblos de los Alpes, tiroleses. Sin embargo, su formación ilustrada, apegada a los métodos de investigación de las ciencias humanas (por esos tiempos similares a los de las ciencias naturales), le impidieron involucrarse plenamente con estas expresiones musicales. Así, en vez de cantar como los tiroleses y vivir con ellos, dejó que toda su investigación empírica se basara en la aplicación de cuestionarios.

A pesar de esto, hay que reconocer su esfuerzo por ampliar los horizontes interpretativos de las ciencias humanas, pues su trabajo además de influir en el pensamiento de algunos de los más destacados intelectuales de la época, sirvió de plataforma para posteriores investigaciones que buscaron enlazar con mayor precisión lo afectivo y lo racional, trazando su posible desarrollo histórico.

Un destacado ejemplo musical de esta investigación más depurada sobre la dimensión expresiva del ser humano, lo encontramos en el revelador ensayo de Marius Schneider (1903-1982) *El origen musical de los animales-símbolo en la escultura y la mitología antiguas*, donde el autor, tras años de investigación etnográfica en comunidades del noreste de África, realizada en la década de 1930, se aboca a la tarea de explicar el pensamiento primitivo y sus fundamentos musicales, remitiéndose a fuentes arqueológicas, a textos antiguos y a observación participante.

Lo que este gran musicólogo, erudito de las tradiciones antiguas y premodernas, pudo observar en su experiencia etnográfica es que para las "culturas místicas" de Africa y Asia, así como para las civilizaciones antiguas, existe una primacía del plano acústico, que hace del oído el principal medio de captación de la

arte desarrollada a partir de una nueva clase de filosofía, Centro de estudios filosóficos - UNAM, México, 1967

realidad del mundo. Ésta es la base de su investigación y el presupuesto del que parten sus análisis, pues le parece que existen coincidencias entre diferentes culturas de todo el mundo que indican una preponderancia del sentido del oído por sobre los demás. Lo que le lleva a pensar que las manifestaciones culturales de la antigüedad deben ser analizadas desde este enfoque si es que se quiere entender su sentido oculto, místico en el sentido de que cumplen la función de comunicar con lo trascendente, fundamento último de la realidad. De este modo, los fenómenos acústicos se hallan en un plano superior, que a su vez comprende a los demás sentidos, así como las sensaciones internas y las emociones. O en otras palabras, todo puede encontrar una expresión acústica porque los sentidos están vinculados en ese otro plano auditivo que los comprende. Esto es lo que llevó a Schneider a afirmar que

“El plano acústico es el plano más adecuado al ser humano. Por eso la reacción natural del hombre a todo cuanto observa o le conmueve, se traduce por una manifestación acústica. Para dar nombre a las cosas, el hombre tiene que crear ritmos acústicos adecuadamente timbrados y articulados, a saber, palabras, y estas palabras no pueden ser otra cosa sino imitaciones rítmicas, directas o adaptadas, onomatopeyas (imitaciones de fenómenos acústicos) o transposiciones en el plano acústico de impresiones sensoriales no acústicas. El lenguaje del tambor de los africanos, por ser sólo una repetición timbrada de los ritmos lingüísticos (y no un lenguaje convencional de señales), denuncia claramente la estructura rítmica fundamental del lenguaje. La transposición de impresiones sensoriales no acústicas al plano acústico sólo puede explicarse mediante la unidad de los sentidos tan característica para los primitivos”⁷⁰.

Según Schneider, es a partir de esta "unidad de los sentidos" —que permite la captación rítmica de todos los fenómenos— cómo surge la música y el lenguaje, sin importar demasiado cuál de ellos fue primero. Pues como señala Eugenio Trías “en el pleito entre *Ton und Wort*, tono (musical) y palabra [...] se trata de asumir, como la

⁷⁰ Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 2010, p. 45

Madeleine de la ópera *Capriccio* de Richard Strauss, una posición de equilibrio y armonización. Ambas, palabra y sonido musical, son igualmente originarias en lo que a significación, relevancia y jerarquía ontológica —y epistemología— se refiere”⁷¹.

De este modo, ahondar en la controversia sobre la primacía de la palabra sobre la música o la música sobre la palabra resulta estéril y redundante. En su lugar, lo que habría que resaltar es esta unidad de los sentidos que en los albores de la humanidad permitió la captación rítmica del mundo, posibilitando la interconexión de palabra y música, de intelecto y afecto e incluso de hombre y Naturaleza.

Como señala Marius Schneider, los ritmos que más llaman la atención del primitivo son los ritmos de la Naturaleza, cuya constancia es indicio de que en ellos se manifiesta el ritmo fundamental que determina la realidad última de los fenómenos. La multiplicidad rítmica del mundo puede ser captada gracias a que el hombre es un ser polirrítmico capaz de escuchar e imitar estos ritmos en sus acciones, en el uso de los objetos o en la emisión de sonidos, originalmente vocales, que darían lugar a la palabra y a la música. Según esta teoría, “los ritmos de los objetos producen las sensaciones en el hombre y éste transforma en formas sonoras estas impresiones sensoriales”⁷².

Además de la periodicidad de la Naturaleza, el hombre primitivo se ve fuertemente atraído por el propio ritmo que marca su existencia, es decir, el ritmo que sigue su cuerpo y sus acciones al compás de su corazón.

Incluso Simmel, a pesar de las diferencias antes señaladas, apuntaba en una dirección similar cuando afirmaba que “El ritmo es ya el primer comienzo de la música”⁷³, por lo que vale la pena regresar sobre algunas de sus consideraciones al respecto.

⁷¹ Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 39

⁷² Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 2010, p. 140

⁷³ Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2003, p. 23

Simmel postulaba que los tan mencionados afectos internos, penetraban en el ritmo debido a que “en la agitación, a través de la más rápida circulación de la sangre, percibimos más claramente los latidos del corazón y del pulso, y éstos, que ya son agudamente rítmicos, también afluyen hacia el movimiento rítmico”⁷⁴. A lo que añadía más adelante “Si realmente, como supongo, el ritmo del latido elevado del corazón influye sobre el del la exteriorización musical, entonces es natural que a través de la relación fisiológica, así como por la asociación y la reproducción psíquica, el ritmo musical excite el ritmo del corazón en el oyente”⁷⁵.

En este sentido, como señala el musicólogo y compositor Robin Maconie, “es muy significativo que el corazón responda a un esfuerzo extremo cambiando no de velocidad sino de ritmo”⁷⁶. La constatación de este hecho en tiempos arcaicos, parece haber influido en la configuración entera de la música, y con ella del lenguaje, pues la expresividad rítmica de la música depende en gran medida de estos *accelerado* o *rallentando* que imitan el movimiento cardiaco en sus momentos de agitación y descanso. Este mismo hecho musical se manifiesta en el habla primitiva, donde “la configuración del lenguaje y la transmisión de las ideas está fuertemente marcada por la diversidad y movilidad del ritmo de las frases, por la existencia muy marcada de *accelerando* y *rallentando*, la lateración de frases pronunciadas muy rápidamente con silencios bastante extensos y la repetición de la misma idea con muchas variaciones y progresiones lógicas muy paulatinas”⁷⁷.

Lo que Schneider aprecia es que tanto la música como el lenguaje tienen una base rítmica incuestionable. En ambos se manifiesta el carácter del pensar primitivo, que se ordena

“menos por cadenas compactas que por hileras análogas que se desarrollan con un dinamismo ora igual, ora creciente o decreciente. A raíz de

⁷⁴ *Ibid*, p. 28

⁷⁵ *Ibid*, p. 36

⁷⁶ Maconie, Robin, *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 120

⁷⁷ Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 2010, p. 157

esta evolución rítmica todo el pensar acusa también un carácter mucho más emotivo que «lógico» (en el sentido corriente del término). Como una sola palabra puede abarcar diversos significados, son de alta importancia su posición en la frase y el conjunto total entre el cual se encuentra esta palabra para precisar el sentido que se le quiere dar en cada caso”⁷⁸.

Debido a estas similitudes en su forma, Schneider asevera que todo el "pensamiento místico" de la antigüedad posee un mismo principio ordenador elemental, un mismo fundamento rítmico, originado en el dinamismo musical, en la repetición análoga y la progresión paulatina de la intensidad. Por ello, puede postularse un origen común tanto de la música como del lenguaje, pues siguiendo esta teoría, fue el ritmo el que dotó originalmente de significado a las expresiones humanas. Sin embargo, con el paso de los siglos, las civilizaciones más avanzadas y con mayor cultura material abandonaron esta unidad rítmica original, a fin de que se estableciera el pensamiento formalista, orientado hacia la clasificación de los objetos y al pensamiento secuencial, en el que tesis y antítesis se contraponen en vez de formar una unidad indisoluble. Este cambio, que provocó una gran crisis en el pensamiento antiguo, modificó la forma de estructurar el lenguaje y en general la forma de percibir y de pensar. Pese a ello, la forma ancestral pervivió en la música, manteniendo viva esta otra forma de expresión y de entendimiento fundamentada en el ritmo.

Entendida de esta manera, la música resulta indispensable para el ser humano no sólo por la comunicación afectiva que posibilita, sino porque en sí misma posee los elementos del pensamiento ancestral que forjó nuestro destino como humanidad. Quizá a ello debemos su fuerza para evocar y para conmover. Schneider resume esta profunda transformación de la siguiente manera:

“Al paso que el pensar intelectual y el lenguaje evolucionaban hacia las formas de la lógica formalista y la denominación de los objetos según los planos morfológicos, el arte musical, muy al contrario, conservó los rasgos originarios del pensar místico a través de la evolución histórica del espíritu

⁷⁸ *Ibid*, p. 158

humano. En las leyes a las cuales obedece la música parecen reflejarse las más antiguas normas del pensar humano.

Al igual que las palabras homófonas, un mismo sonido musical puede incluir varios sentidos según su posición (cambio enarmónico) [...] una melodía dada puede mantener su personalidad propia aunque varíe constantemente de metro, de sonidos y de timbre. [...] La variación melódica y métrica no disminuye el perfil del ritmo; antes bien, el perfil y el poder creador del ritmo se manifiestan precisamente mediante esta evolución melódica y métrica, que forma la unidad de una obra”⁷⁹.

A lo que añade más adelante,

“Lo mismo que en el lenguaje y en el pensamiento primitivos, la progresión musical no constituye una densa sucesión de ideas diferentes dentro de una frase, sino que se reduce a repetir la misma idea en formas variadas. Los temas nuevos se forman por evolución o transformación paulatina del tema inicial o se desprenden de los temas precedentes en virtud de la ley de tesis y antítesis. Los movimientos se agrupan y se suceden en el tiempo, sin que ninguno de ellos sea la «causa» del otro. Tesis y antítesis se originan por la fuerza creadora y espontánea del conjunto rítmico, cuyos elementos no determinan sucesivamente la marcha del conjunto, sino que, por el contrario, el conjunto mismo determina la marcha de las partes individuales.

El ritmo que crea esta totalidad del conjunto es, en último término, un fenómeno emotivo; pues, la música, en mayor grado que las otras artes, puede provocar determinadas emociones sin presentar ningún contenido dialéctico, ni comentar palabras ni establecer relaciones directas con un objeto determinado, porque ocupa el plano acústico, el cual es superior al plano del lenguaje. La forma sonora ya conmueve por sí misma, porque la música es plenitud de movimiento, forma y emoción. Si la observación del hombre primitivo suele estar impregnada tan fuertemente de emoción, se debe al hecho de percibir

⁷⁹ *bid*, p. 159

musicalmente todos los ritmos”⁸⁰.

Sorprendentemente, desde esta perspectiva todo proviene del “poder creador del ritmo” y de “la fuerza creadora y espontánea del conjunto rítmico”, que a partir de su sucesión temporal configura el pensamiento, el cual se acopla a esta sucesión rítmica. Schneider comprobó esto a partir de la auscultación de canciones en diversas culturas africanas, donde la letra se limita generalmente a una serie de vocales o a una sola palabra; según comenta, al oírlas se tiene la impresión de que el ritmo de la canción es el que crea las palabras de estas canciones.

Las canciones de las culturas realmente primitivas casi no incorporan palabras, y en vez de la emisión de sonidos de vocales, se da una predominancia del grito, pues a partir de éste es como mejor se imitan los sonidos de la Naturaleza, sobre todo de los animales, lo que posibilita una injerencia directa e incluso un control sobre los animales imitados, pues cada grito, que en sí es ya una simbolización, equivale a una reestructuración de la esencia del fenómeno imitado. Según Schneider, “la existencia de estas manifestaciones [los gritos imitativos que transforman el grito natural en gritos-símbolos] en culturas tan bajas, como en la tierra del fuego y en las áreas de los cazadores americanos, en la isla de Ceilán, y en el territorio del Congo (pigmeos), permite asignarles una época muy remota de la cultura humana”⁸¹.

Esta fuerza del canto primitivo, que a partir de la imitación rítmica permite dominar y estrechar el vínculo con los animales, puede apreciarse en varias culturas africanas. En algunos pueblos senegaleses es muy conocida “la canción de la cigüeña”, cuya letra no tiene la menor importancia y consiste únicamente en un par de palabras. Por el contrario, lo que resulta fundamental en las incontables repeticiones de la melodía es el ritmo que describe a detalle el vuelo del ave, sus movimientos preparatorios, los movimientos de las alas y del cuello, el momento de partir, el vuelo y sus giros, el descenso, el querer posarse, el rebosar y el reposo final, todo esto por vía acústica, a través de una impresión sensorial inmediata. Otro

⁸⁰ *Ibid*, p. 161

⁸¹ *Ibid*, p. 49

bello ejemplo se halla en la tradición duala de Camerún, donde

“la canción misma se considera como un ser vivo y muy potente, incluso peligroso. Una vez llamado y lanzado, va siempre acelerando su movimiento e intensifica el despliegue de sus fuerzas. Sólo por un acto brutal o un embuste puede ser refrenado este movimiento turbulento y teóricamente sin fin, que constituye la canción primitiva [...] Según la tradición duala, los gritos que lanzan los hombres imitando a las fieras se usan para asustar al león (que es la canción) a fin de que huya [...] mientras que el ulular de las mujeres es el aullido mismo del león domado o herido, es decir, la conclusión de la canción. Es el mismo personaje que, en cuanto león, verifica (canta) y es la canción, y como cantor llama y representa, y (para terminar) asusta y vence al león.

Parece ser la imagen del dualismo humano, de la discusión del hombre con su ideal que, obrando según este ideal, lo llama para luchar con él ora con amor, ora con odio, atrayéndolo o rechazándolo, a fin de domarlo y de asimilarlo. Quiere realizarse a sí mismo luchando con él, elevándose por él y existiendo en él. Merced a la imitación realista sujeto y objeto coinciden”⁸².

Como ya se mencionó, el proceso de consolidación del pensamiento formalista ocasionó grandes crisis espirituales que en época antigua modificaron la forma de estructurar el pensamiento. Al desviarse de la imitación realista, subraya Schneider, las sociedades arcaicas dejaron de conocer su ambiente a partir de la imitación de los ritmos naturales, lo que los llevó a producir ritmos artificiales que trazaron el camino hacia el pensamiento especulativo, basado en el cálculo visual más que en la percepción auditiva. El desarrollo de la inteligencia discursiva acabó con la percepción de una serie de conjuntos naturales, que entraban en contradicción con la reflexión especulativa; ésta muy al contrario, selecciona determinados elementos de la forma total, esperando de la extremada acentuación o de la supresión de algunas partes individuales de la forma total una aumentación específica de las fuerzas naturales. Así fue como comenzó el control racional de la naturaleza, basado en un conocimiento específico de cada uno de los procesos naturales, pero

⁸² *Ibid*, pp. 97-98

olvidando la unidad que los vinculaba. Así también surgió el lenguaje conceptual, que fijó el significado de los sonidos y de las palabras, posibilitando la argumentación racional basada en la secuencia de tesis y antítesis contrapuestas.

Poco a poco se disolvió la unidad del ritmo-símbolo sonoro y polirrítmico, pues antes de esta gran crisis, las sílabas o las palabras podían tener diversos sentidos, que constituían varios aspectos o matices de una misma unidad mística sonora, por el contrario, la conformación del pensamiento especulativo estableció significados únicos a las palabras. Como señala Schneider, “En oposición con estos idiomas antiguos los lenguajes modernos disocian estas unidades místicas por medio de una diferenciación progresiva de los fonemas [...] El lenguaje místico intenta emplear todos los recursos vocales posibles, mientras que el lenguaje corriente elige y petrifica una serie limitada de posibilidades lingüísticas”⁸³.

Este progresivo cambio acaecido en todo el mundo y que marcó el paso de las culturas pretotemísticas y totemísticas hacia las culturas de la “alta mística” (India y China antiguas, Egipto y algunas tradiciones griegas como los órficos) resulta fundamental en la historia, pues a la par que se vieron limitadas la percepción y las capacidades de la voz humana, se abrieron nuevos horizontes de entendimiento y de comprensión del mundo, que permitieron aislar la observación de los fenómenos a fin de comprender sus regularidades y sus leyes. Por otra parte al perder el lenguaje su sustento rítmico, se modificó la forma de organizar el pensamiento, lo que dio lugar a un manejo conceptual de la realidad, que posibilitó innovaciones en casi todos los campos de la producción material del hombre.

No obstante, la música siguió teniendo una importancia prioritaria en la vida cotidiana de estas civilizaciones más avanzadas, así como una influencia en los modelos y las explicaciones del mundo, sólo que desde una perspectiva más intelectualista que ya no implicaba la imitación vocal y corporal de los ritmos naturales, sino la medición exacta de las proporciones acústicas por medio de los instrumentos de cuerda o de tubos que progresivamente fijaron los sistemas de afinación, los modos y las escalas.

⁸³ *Ibid*, p. 156

Durante este periodo de transición, las tradiciones musicales se orientaron de dos modos contrapuestos. Por un lado estaba la música ritual, orientada hacia la expresión rítmica en las danzas y festividades, en la que predominaron los instrumentos de viento y de percusión debido a que estos permiten una acentuación marcada de los ritmos. Y por el otro, estaba la música armónica, donde la voz y la letra encontraban un complemento ideal en los instrumentos de cuerda que le servían de acompañamiento. La contraposición de ambas tradiciones y su relevancia en época antigua, ya había sido señalada por Nietzsche, quien desde su primer texto, *El nacimiento de la tragedia*, apuntaba hacia la necesaria complementariedad de la música dionisiaca (ritual) y apolínea (intelectual armónica) en un arte jovial que afrontara la vida como intempestiva, desde una perspectiva trágica⁸⁴.

Es de destacar el hecho de que en Grecia haya adquirido mayor peso la tradición armónica o apolínea, pues la primacía de la razón que puede apreciarse desde las epopeyas clásicas⁸⁵ y desde los primeros textos filosóficos, marcaron el destino de todo el pensamiento occidental, aun cuando en un principio estuvieron cargadas del misticismo de las culturas que les precedieron.

Como señala Eugenio Trías, a raíz de esta predominancia de la música armónica tuvo lugar una

“degradación de la música real, instrumental, audible, dada a la sensibilidad, o a la *aísthesis*. Sobre todo la devaluación de la música que no utiliza prioritariamente la mano, órgano especial de la inteligencia (según Aristóteles), sino más bien el resoplido de los labios, la capacidad pulmonar

⁸⁴ Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2009

⁸⁵ Adorno y Horkheimer señalan esta primacía de la razón de dominio en la Odisea, donde Ulises aparece como el burgués prototípico, seguro de sí mismo a partir del dominio que ejerce sobre la naturaleza externa e interna. Según ellos, “el yo idéntico sería considerado por Homero sólo como resultado del dominio de la naturaleza interna del hombre. Este nuevo sí mismo tiembla aún en sí mismo, reducido a una cosa: el cuerpo, una vez que el corazón ha sido castigado en él” (Adorno y Horkheimer, “Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración” en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, p. 101).

respiratoria, el ritmo cardíaco de las emisiones neumáticas (y la mano únicamente como acompañamiento auxiliar). La mano como complemento de la voz sancionó la primacía de una música subordinada a la letra, al texto, al cántico (como la que produce la lira, el arpa, la cítara). Frente a ella, como modalidad inferior y degradada, aparecía la música *aulática* (la flauta de pico, o el oboe, *aulós*, e bien la siringa de Pan), propia de personajes todavía aquejados de salvajismo (Marsias, el propio Pan, Sileno, o el séquito de las ménades en trance, agitadas por el sonido de ese melodioso instrumento). La música, al inclinarse tanto hacia el *mundus intelligibilis* —del *lógos*—, tendió a desprenderse de la sensibilidad, de la *aísthesis*, en su condición de música audible, encarnada en la *foné*. Para cierta tradición aristocratizante ésta debía ser siempre servicial y subsidiaria respecto al cántico y al poema, o al texto verbalizado y escrito de la *poíesis* épica, dramática o lírica”⁸⁶.

De este modo, la tradición que se impuso y que marcó el destino del pensamiento occidental, fue el arte apolíneo que apoyaron las élites dominantes, en un intento por borrar las tradiciones que mantenían vivo el mito y el rito en sus desenfundadas danzas e iniciaciones. Pese a ello, las antiguas formas musicales, basadas en el grito-símbolo y en el poder de la magia imitativa que proviene del ritmo, no desaparecieron del todo en la cultura humana. Según Schneider, “pudieron perdurar en ciertas vocalizaciones melismáticas y en ciertas exclamaciones de algunos cultos religiosos, así como también en el cantar popular de unas culturas pastoriles, en las cuales perduraban muchas de las antiguas ideas totemísticas”⁸⁷.

Quizá esta sea la explicación que buscaba Simmel en su investigación del canto tirolés de los habitantes de los Alpes. A diferencia de Jäger, el alumno de Darwin que emparentaba este estilo con el cantar primitivo, —según esta postura biologicista, muy parecido al canto de los pájaros por cumplir una función meramente

⁸⁶ Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 776

⁸⁷ Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 2010, p. 53

reproductiva—, Simmel afirmaba que el estilo de canto *jodeln* era producto de un desarrollo muy posterior, que les permitía a estas comunidades comunicar afectos e incluso ideas sin la mediación de las palabras, pero aseguraba que la palabra era necesaria para la creación de la música y que ésta debió haber estado presente en el origen de este estilo de canto, así como de cualquier otro. Por el contrario, el estudio de Schneider nos permite suponer que este estilo pudiera ser una reminiscencia del cantar primitivo, que mantuvo vivas las ideas de épocas remotas, así como la forma de comunicar afectos y emociones que proceden de la escucha del ritmo interno del hombre, de su corazón, así como de los ritmos de la Naturaleza que sólo pueden ser expresados a través de la música.

4. Música y sociabilidad. La forma lúdica de la interacción social

Para concluir este ensayo sobre la influencia de la música en la obra de Georg Simmel, que ha permitido profundizar en algunas consideraciones sobre los orígenes de la música, vale la pena recalcar la importancia del concepto de sociabilidad, una de sus más destacadas aportaciones teóricas a la sociología, cuyos antecedentes pueden rastrearse hasta su escrito de juventud sobre el canto tirolés.

El concepto de sociabilidad (*Geselligkeit*), apareció por vez primera en 1910 en la revista *Logos*, en un texto que el autor incluyó posteriormente en su compendio de sociología vitalista titulado *Cuestiones fundamentales de sociología*⁸⁸. En este escrito de madurez, la sociabilidad aparece como la forma pura de lo mutuo, la forma no mediada de estar con otros, considerada como "la forma lúdica o artística de la socialización" (A diferencia de lo que ocurre para otros autores y para el sentido sociológico más usual, para Simmel socialización significa apenas interacción social).

Esta forma de interacción reclama de sus participantes una disposición al libre y espontáneo contacto que está implícito en el juego. Por medio de éste, el individuo

“se sustrae así del flujo de la mera vida, queda descargado de la materia de ésta a la que estaba adherida su seriedad y entonces escoge o crea decidiendo por sí mismo los objetos en los que pueda ponerse a prueba y

⁸⁸ Simmel, Georg, *Cuestiones fundamentales de sociología*, Gedisa, Barcelona, 2002

representarse en su pureza. De este modo el juego adquiere su carácter alegre, pero también aquel significado simbólico que lo diferencia de cualquier simple diversión”. [De tal modo, el juego genera un espacio autónomo con respecto al flujo cotidiano de la vida, similar al que crea el arte para su libre desarrollo. El arte y el juego por su origen] “están aún cargados con la vida que les da su profundidad y fuerza, y cuando quedan vacíos de vida se convierten en actitudes artificiales y juguetonas. Su sentido y carácter, sin embargo, se encuentra justamente en aquel giro sin compromiso con el que las formas producidas por los fines y la materia de la vida se desprenden de éstos y se convierten ellas mismas en fines y materia de su movilidad autónoma”⁸⁹.

Resulta significativo que los idiomas alemán e inglés, designen el proceso de hacer música como "jugar" ("spielen" y "play", respectivamente), pues en los hechos la música es un juego, y debe serlo, si quiere ser arte. Según Simmel, en su comienzo fue seriedad, en la misma medida en que lo son el lenguaje, el grito y cualquier otro sonido natural. Lo cual lleva a pensar que el arte de la música, como muchos años después dirá de la sociabilidad, requiere de juego, de improvisación y de ruptura con las formas serias de las rutinas.

En una pregunta que hiciera a las personas encuestadas en las comunidades de los Alpes se aprecia el interés de Simmel por comprender el sentido de la música a partir del juego. La pregunta decía “¿Es la diversión en el juego del eco un momento en la construcción del canto tirolés?”. Debido a que el sentido del canto no yacía en las palabras, Simmel creía que el sentido dependía más bien de la recreación lúdica que posibilitaba, del eco que resonaba en la montaña y en los demás miembros de la comunidad. De este modo, creía entender el sentido de este canto sin palabras no tanto en los contenidos anímicos, sino en la forma de su expresión. Una forma libre que se bastaba a sí misma y que permitía la espontaneidad.

Como señalaría en sus escritos posteriores, la interacción lúdica, permite otro nivel de comunicación porque este tipo de formas adquieren una vida propia,

⁸⁹ *Ibid*, p. 81

“se convierten en ejercicio libre de todas las raíces materiales, que se efectúa puramente por sí mismo y por el atractivo que irradia esta libertad; este fenómeno es el de la sociabilidad [...] Y así como aquello que se podría llamar impulso artístico, extrae en cierto modo las formas de la integridad de las cosas que aparecen para realizar a partir de ellas una figura que corresponde precisamente a este impulso, así también el impulso de sociabilidad, en su actividad pura, desprende de las realidades de la vida social el puro proceso de socialización como un valor y una forma de felicidad, y a partir de ellos constituye lo que llamamos sociabilidad en sentido más estricto. No es una mera casualidad del uso del lenguaje el que toda sociabilidad, incluso la más natural, si ha de tener algún sentido y consistencia, da un valor muy grande a la forma, a las buenas formas. Porque la forma es el mutuo determinarse, el interactuar de los elementos, que en sí forman una unidad; y dado que para la sociabilidad quedan suprimidas las motivaciones concretas de la unión, ligadas a las finalidades de la vida, tiene que acentuar tanto más fuertemente y con tanta mayor eficacia la forma pura, la conexión, por así decir, libremente flotante y de interacción recíproca entre los individuos”⁹⁰.

O en otras palabras, la sociabilidad sustituye la finalidad por las formas, y hace que en la interacción, los individuos no persigan nada más que el estar satisfechos en ese momento. En cierto modo se modifica el contenido de la interacción social y se dejan de lado los impulsos, intereses, finalidades, inclinaciones, estado psíquicos y movimientos, para que tenga lugar el placer de la mera convivencia lúdica, donde el individuo puede infringir las normas o límites que se le impone a partir de su situación con respecto a la totalidad social.

Es por ello que para Simmel, la sociabilidad abre las puertas a la experiencia de la libertad, pues como diría en su último escrito, “Libertad significa precisamente la posibilidad de poder infringir la finalidad”⁹¹. Sólo existe en la medida en que el comportamiento del ser humano rebasa los límites de su cuerpo involuntariamente

⁹⁰ *Ibid*, pp. 82-83

⁹¹ Simmel, Georg, “De la vida a la idea” en *Intuición de la vida*, Terramar, Buenos Aires, 2004, p. 57

regulado. En la sociabilidad, aunque sólo sea por un momento, la finalidad deja de ser la motivación de las acciones y de la interacción social, que requieren de la seriedad y de la sujeción a lo ya establecido. La sociabilidad permite un ejercicio de la libertad dentro de un contexto formalmente regulado donde los límites no imponen ningún contenido, sino más bien sirven para dar lugar a la expresión libre y espontánea.

Ésta es en resumen la propuesta de Simmel, quien ve en la sociabilidad una posibilidad para ejercer la libertad, aún cuando la sociedad imponga sus finalidades y sus intereses a los individuos. Resulta interesante que a lo largo de su vida y a pesar de los límites que le impusieron las burocracias académicas, Simmel siempre mantuvo la libertad de su pensamiento y en contraposición a los sistemas cerrados y encasillados que proponían sus colegas, aceptó con sabia ironía que él solo vagaba —Ich bin *Flâneur*, decía— por el mundo, contemplándolo con distanciada pasión, incapaz de la especialización, con la cualidad suprema de no poseer cualidades que le encasillen, como un contemplador analítico del mundo.

Habría que decir que debido a esta condición de “paseante”, Simmel no se aferró nunca a una idea rectora de su pensamiento o de su teoría, y en vez de ello, orientó su investigación filosófica y sociológica hacia los más diversos temas —Schopenhauer, la moda, el dinero, la aventura, la subordinación social, el peso del número en la vida social, el carácter femenino, la historia de la filosofía, la moral kantiana, la gran ciudad, el secreto y las sociedades secretas, etc.—, lo que le hizo obtener la fama de diletante y a su obra la etiqueta de dispersión.

Esta falta de unidad y de una idea rectora en la obra de Simmel ha sido criticada por muchos pensadores, de entre los cuales, quien esbozó el juicio más agudo fue quizá Theodor Adorno cuando le criticaba la ausencia de un eje en su pensamiento, o según sus palabras, el hecho de “que [Simmel] llegó a hacer de esta ausencia una panacea”. Para Adorno es necesaria una preocupación central que esté fija, clavada, que sea concluyente y que genere incluso delirio y paranoia, pues se verá en todos los fenómenos donde se detenga la atención. Según su opinión, el pensamiento que evite esta obsesión será impotente e incluso estará en conflicto consigo mismo, pues le hará falta una conexión de sentido consistente y a la praxis

uno de sus elementos. Para Adorno, “el pensamiento limpio de obsesión, el empirismo consecuente, se vuelve él mismo obsesivo y sacrifica a la vez la idea de la verdad” . Desde su perspectiva sólo el pensamiento dialéctico permite escapar a lo uno o a lo otro. Pues la dialéctica “es el esfuerzo por salvar la determinidad y la consecuencia de la teoría sin entregarlas al delirio” ⁹².

Quizá el pensamiento de Simmel careció de un eje central debido a que apreciaba, por sobre todas las cosas, la diversidad social y cultural del hombre, tanto las manifestaciones artísticas como la innovación ante las determinaciones y las limitaciones sociales. Su concepción del hombre como ser lúdico le permitió apreciar múltiples facetas de la expresividad humana; sin embargo, le impidió tener claridad sobre el futuro inmediato, sobre la autodestrucción y la violencia que pocos años después de su muerte tendría lugar con el ascenso del fascismo en Europa y gran parte del mundo —época que Adorno vivió de principio a fin y que le llevó a ver obsesivamente todos los acontecimientos de su tiempo como parte del mismo proceso de “dominación” de la naturaleza interior y exterior al hombre.

La falta de vinculación entre teoría y praxis en la obra de Simmel se debe, en parte, a su convicción de mantenerse al margen de la política —a pesar del antisemitismo del que fue víctima y de haber vivido la guerra de 1914 en una zona tan conflictiva como Alsacia—, pues su labor filosófica y sociológica tuvo siempre la pretensión de incentivar el ejercicio de la libertad a un nivel individual (al margen de los colectivos y las élites de poder). Aunque no formuló un eje rector de su pensamiento ni una idea central a partir de la cual enfocar toda la multiplicidad de fenómenos sobre los que escribió, sí podemos decir que existen líneas de continuidad en su obra que marcaron el proceder de sus investigaciones, pues tal y como se ha formulado en este capítulo, su obra temprana *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música* contenía ya, *in nuce*, algunas de sus ideas más importantes, principalmente su noción de sociabilidad, que es claro ejemplo de la esperanza que él tenía en una sociedad “plenamente libre”, tanto en su especificidad

⁹² Adorno, Theodor, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra completa 4, Akal, Madrid, 2007, p. 269

como en la totalidad de la que forman parte los diversos mundos particulares. Libertad que hay que disfrutar y ejercer desde todos los ámbitos posibles, pues aún cuando las limitaciones objetivas, sociales, sean avasalladoras, existe siempre la posibilidad de romper con su seriedad, de jugar con ellas a fin de que la imaginación y la creatividad hagan nacer hombres mejores, y con ellos, mundos mejores.

III.

Música y reflexión sociológica. Entre la obra de arte y la industria de la cultura

“La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden”.

Theodor Adorno, *Minima moralia*

1. La música en la obra de Theodor W. Adorno

Las siguientes reflexiones apuntan hacia una recuperación de los argumentos teórico-musicales que desarrollara Theodor Wissengrund Adorno en su vasta bibliografía sobre el tema, con la intención de resaltar sus contribuciones más destacadas a la sociología de la música y al pensamiento musical en su conjunto. De este modo, se pretende ir en contra de la tendencia actual en sociología y en filosofía que ha relegado la obra de Adorno a una posición secundaria, incluso marginal, en lo que a la reflexión musical se refiere. Su obra ha sido tachada en la mayoría de los casos como anacrónica o pasada de moda, como producto de un mundo anterior a la guerra, absolutamente eurocéntrico, cuyos valores ya nada tienen que ver con los nuestros, pero lo que habría que señalar es que la obra de Adorno ya era tardía en su época, debido a su aislamiento con respecto a las tendencias progresistas y totalitarias de la sociedad industrial, tanto en sus facetas fascistas, capitalistas o comunistas. Es quizá justamente de este carácter tardío de donde podemos extraer la enseñanza y la convicción para descubrir la fachada de progreso bajo la que se encubren las formas de dominación actuales, para caminar a contracorriente en un mundo dominado por las fuerzas enajenantes de la producción y de la utilidad.

En esta dirección apuntaban las reflexiones del pensador palestino Edward Said, teórico literario, musicólogo y humanista, que se asumió como discípulo de Adorno no sólo en el campo musical sino también filosófico, y de quien extrajo importantes ideas que le ayudaron a clarificar su juicio sobre el conflicto político-

religioso en medio Oriente⁹³. En su ensayo *Sobre el estilo tardío, música y literatura a contracorriente* escribe esta breve semblanza:

“Adorno es una figura tardía porque gran parte de sus actos se caracterizaron por una militancia feroz contra su propia época. A pesar de que hizo gala de una gran producción escrita en diversos campos, atacó los principales avances en todos ellos, como si fuera una tormenta de ácido sulfúrico que se desatara sobre el conjunto [...] Era el *Zeitgeist* lo que detestaba Adorno y el objeto de los insultos de todos sus escritos. Todo en él, para los lectores que alcanzaron la mayoría de edad en las décadas de 1950 y 1960, era de antes de la guerra y, por lo tanto, pasado de moda, tal vez incluso vergonzoso, como sus opiniones sobre el jazz y sobre compositores reconocidos universalmente como Stravinski y Wagner [...] El aspecto que me resulta más interesante de Adorno es que se trata de un individuo especial del siglo XX, el romántico de finales del siglo XIX perteneciente a otra época decepcionado o desilusionado que lleva una experiencia casi extática separada de, y sin embargo en una especie de complicidad con, unas formas nuevas y monstruosas: el fascismo, el antisemitismo, el totalitarismo y la burocracia o lo que Adorno llamó la sociedad administrada y la industria de la conciencia. Era un individuo muy secular. Como la mónada leibziniana con la que acostumbraba hablar de la obra de arte, Adorno es eurocéntrico a machamartillo, se muestra indiferente a las modas y se resiste a todo plan asimilativo; sin embargo, de un modo extraño, refleja la angustia del desenlace sin falsas esperanzas o resignación artificiosa”⁹⁴.

De la misma manera que Said, hoy en día habría que esforzarse por una recuperación imparcial de la obra de Adorno, que afronte la tarea de contemplar íntegramente la concepción adorniana de la música, desde la óptica de una filosofía

⁹³ Ver Said, Edward, *Orientalismo*, Debolsillo, Madrid, 2007

⁹⁴ Said, Edward, *Sobre el estilo tardío, Música y literatura a contracorriente*, Debate, México, 2009, p.

que nunca deja de lado la relación de ésta con la sociedad, es decir, su dimensión moral y política.

Probablemente la mayor complicación para realizar esta tarea consista en captar como un todo el multifacético pensamiento adorniano, que desde una concepción crítica afronta con integridad la tarea de explicar la disolución del individuo en la fase de mayor desarrollo tecnológico-industrial del capitalismo. Antes que nada habría que ubicar la procedencia de su pensamiento, pues su convicción de no-identificación con las fuerzas integradoras de las sociedades desarrolladas lo llevó a un rechazo absoluto de las tendencias socialmente generalizadas, en las que veía el gesto conformista de aquel que se inclina ante su opresor. Adorno siempre se mantuvo firme en su idea de que no se puede hablar con inmediatez de lo inmediato, porque como decía en sus *Minima moralia*: "Quien quiera conocer la verdad sobre la vida inmediata tendrá que estudiar su forma alienada, los poderes objetivos que determinan la existencia individual hasta en sus zonas más ocultas" ⁹⁵.

De ahí que al momento de estudiar la música como producto de estos poderes objetivos, se viera obligado a pensarla siempre desde el ámbito de su producción, tomando en cuenta tanto las condiciones objetivas que le dieron origen, como los materiales sonoros con los que fue elaborada. Para él, la sociología de la música no puede eludir la tarea de estudiar la música desde sí misma, analizando desde su propio lenguaje los contenidos de verdad que pretende transmitir.

En este sentido, su primer referencia en el campo de la sociología de la música fue Max Weber, quien en su ensayo póstumo *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*, se abocó a la tarea de explicar la música en Occidente como un ininterrumpido proceso de racionalización que a la par que ha aumentado el dominio y el control sobre el material sonoro (sobre todo con la creación de los pianos temperados que posibilitaron las modulaciones en todas las tonalidades), también ha limitado la capacidad auditiva de los seres humanos, fijándola en modelos y

⁹⁵ Adorno, Theodor, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra completa 4, Akal, Madrid, 2007, p. 25

convenciones.

Según la lectura de Adorno, Weber plantea que desde que la música ingresó en el proceso de racionalización de la sociedad occidental se ha incrementado su carácter lingüístico, el cual tiene una esencia doble, pues la música, a través de la disposición sobre el material de la naturaleza, se transforma en un sistema más o menos rígido, cuyos momentos singulares tienen un significado independiente del sujeto y al mismo tiempo abierto a él. Para Weber toda la música, desde el principio de la época del bajo continuo o barroco, está unida como un idioma, que en buena medida está dado por la tonalidad, y cuyo poder sigue presente incluso en la negación de la tonalidad, como después añadiría Adorno. Al comentar el trabajo de Weber dice Adorno:

"Lo que nombra el termino «música» en el uso más sencillo del lenguaje, se refiere justamente a ese carácter idiomático, a una relación para con la música en la que el material de ésta, en virtud de su objetivización, se convierte en segunda naturaleza del sujeto musical. Pero, por otra parte, también sobrevive, en el momento de la música semejante al lenguaje, la herencia de lo prerracional, mágico, mimético: gracias a su lingüistización, la música se ha afirmado como órgano de la imitación, pero ahora, al contrario que en sus tempranas emociones gestuales-mimeticas, se trata de una imitación subjetivamente mediada y reflexiva, una imitación de lo que sucede en el interior de los seres humanos. El proceso de lingüistización de la música significa al mismo tiempo su transformación en convención y en expresión. Pero en tanto que la dialéctica del proceso de ilustración consiste esencialmente en la incompatibilidad de ambos momentos, ese doble carácter carga a toda la música occidental con una contradicción. Esta toma, en tanto que lenguaje, cuanto más a la fuerza, la expresión como imitación de algo gestual, prerracional y cuanto más lo refuerza, más trabaja al mismo tiempo en su disolución, en su superación racional. La crisis actual, la amenaza al derecho de existencia de la música, proviene esencialmente de la relación entre

aquellos dos momentos" ⁹⁶.

Weber concluye que este concepto de racionalidad, es inmediatamente idéntico al de dominación social de la naturaleza exterior e interior al ser humano. Por ello, la historia aparentemente hermética de la música en sí misma reproduce estructuras y legalidades del movimiento social. Del mismo modo Adorno utiliza este argumento para explicar las relaciones dialécticas y problemáticas que guarda el arte con la realidad social, sin embargo a diferencia de Weber, quien no extrajo más que desesperanza ante el inagotable y generalizado proceso de racionalización, Adorno afirma que "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. Ésta es por tanto su función estimulante ante la sociedad, pues puede denunciar la crisis y la falsedad de las relaciones humanas, desenmascarar el orden constituido" ⁹⁷.

Partiendo de estas premisas es que puede entenderse el estrecho vínculo de Adorno con la Segunda escuela vienesa y con sus principales representantes: Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg (Adorno estudió composición con este último al final de la década de 1920), especialmente con la composición dodecafónica originada en esta escuela, donde el compositor se halla constreñido dentro de rígidos límites prefijados, negándose a sí mismo esa libertad que el mundo ya no concede si no es de modo ilusorio. Sin embargo, la fijación auto impuesta de este sistema formal implicaba para Adorno en algún momento el retorno a la tonalidad, para que de este modo el compositor logre su cometido de salvar a la música de descender al estatuto de mero y estandarizado producto de masas.

Ya en sus años de madurez, tras apreciar el desarrollo de esta forma compositiva, criticó duramente al racionalismo musical del dodecafonismo. En su texto *El envejecimiento de la nueva música*, se oponía a los jóvenes compositores

⁹⁶ Adorno, Theodor, "Sobre la relación actual entre filosofía y música" en *Sobre la música*, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona, 2006, p. 76

⁹⁷ Citado en Fubini, Enrico, *Estética de la música*, La balsa de medusa, Madrid, 2008, p. 148

que acuñaban irreflexivamente esta técnica, pues le parecía que "el arte que obedece inconscientemente a esta represión y se hace a él mismo un juego, porque se ha tornado demasiado débil como para ser algo serio, renuncia precisamente por ello a la verdad, que sería la única en otorgarle un derecho a la existencia" ⁹⁸.

El arte para Adorno apunta hacia la construcción de un todo coherente que otorga igual importancia a las partes que lo conforman, sin que por ello importe de manera prioritaria la técnica constructiva que se emplee. En este sentido, su teoría musical se acerca a su concepción filosófico-política pues podría decirse que su objetivo es la reconciliación por la vía de la emancipación de lo no idéntico, es decir, de lo reprimido y subordinado en la totalidad, lo cual "señalaría por primera vez la pluralidad de lo distinto sobre la que la dialéctica ya no tiene poder alguno" ⁹⁹. Este sería el fin último de la dialéctica: la iluminación de las contradicciones hasta el punto en el que las particularidades alcancen autonomía e igual jerarquía como elementos de una totalidad heterogénea.

Este es el elemento utópico en Adorno y por él vale la pena mantener la negatividad hasta que la negación de lo pasado se vuelva afirmación del porvenir. Sin embargo, los elementos coercitivos en la realidad no permiten que la dialéctica, detenga su inquebrantable crítica de las crecientes contradicciones sociales, lo que hace necesario un ámbito de afirmación, donde la relación entre particularidad y totalidad se haga manifiesta de un modo no conceptual, éste es al ámbito privilegiado del arte. De ahí se desprende el papel fundamental que juega el arte en la reflexión filosófica de Adorno, como referente y refugio de la dimensión utópica a la que es posible acceder a través del momento mimético que éste posibilita, pues dicho momento preserva la memoria de la armonía perdida, al mismo tiempo que constituye la prefiguración de una posible restauración de la condición actual en el porvenir.

⁹⁸ Adorno, Theodor, "El envejecimiento de la nueva música" en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 146

⁹⁹ Adorno, Theodor, *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1986, p. 15

Sin embargo, como siempre apuntó Adorno, la producción masiva del arte por parte de la industria cultural está encaminada sobre todo hacia el placer del instante y hacia la exaltación superficial de los momentos particulares como estímulos sensoriales, lo que ha disminuido la capacidad de síntesis, de comprensión de las obras de arte como totalidades. De este modo, se han exaltado los instantes de placer a fin de perpetuar la apariencia de una situación social sin contradicciones, pues la relación entre el todo y las partes que en la música debería apuntar hacia el esclarecimiento de las contradicciones sociales, se presenta bajo la apariencia de una línea ininterrumpida de estímulos placenteros que en su conjunto nublan la comprensión de la experiencia real, donde priva la desigualdad y la opresión. Por eso el arte que reivindica Adorno, es un arte que no se detiene ante la experiencia del sufrimiento humano, sino que lo afronta para hacer evidente las condiciones reales de opresión dentro del sistema. Hacia esto apuntaba en *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* cuando decía que “La decoración y la ampliación de lo individual hacen que desaparezcan los rasgos de protesta inherentes a la limitación de lo individual frente al sistema”¹⁰⁰.

Por ello la teoría social se tiene que pegar al arte para ayudarlo a comprenderse, a convertir en conciencia sus tendencias inmanentes. “De este modo, «la crítica no penetra desde fuera en la experiencia estética, sino que le es inmanente. Captar una obra de arte como complejo de verdad es llevarla a su relación con su falta de verdad... Una estética que no esté orientada hacia la verdad se ha olvidado de su cometido y será casi siempre una estética de cocina. La verdad es esencial a las obras de arte»”¹⁰¹.

Sin embargo, para que el arte alcance su estatuto de verdad, debe hacer explícita su separación con respecto a las tendencias de la sociedad e incluso su

¹⁰⁰ Adorno, Theodor, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 30

¹⁰¹ Vilar, Gerard, “Introducción” en Adorno, *Sobre la música*, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona, 2006, p.

separación con respecto a la sociedad misma. El exilio o la reclusión del artista es para Adorno una condición fundamental de la producción de la verdadera obra de arte, tal como apuntaba en su *Filosofía de la música* con su análisis de la obra de Beethoven¹⁰².

Al respecto vale la pena citar un fragmento del *Doktor Faustus* de Thomas Mann, en donde se aprecia claramente la colaboración de Adorno en la novela¹⁰³:

“El arte de Beethoven se había sobrepasado a sí mismo, y de las templadas regiones de la tradición se elevó, ante los ojos asustados de sus contemporáneos, a esferas que son del exclusivo dominio de la Personalidad, de un yo aislado dolorosamente, aislado incluso del mundo sensorial por la pérdida del oído, príncipe solitario de un reino espiritual, libre de extraños, testigos, incluso los más benévolamente dispuestos, cuyos pavorosos mensajes sólo por excepción y en contados momentos eran comprendidos”¹⁰⁴.

Como señala Edwad Said, el término “estilo tardío” con el que Adorno designa esta última etapa en la obra de Beethoven, también podría aplicarse al mismo Adorno, pues lo tardío no implica sólo la cercanía de la muerte y las reflexiones en torno a ella, sino más bien el alejamiento del artista con relación a sus contemporáneos. Lo que conlleva a ahondar en el propio aislamiento en busca de la unidad y no de la trascendencia.

En *Resignación*, su último ensayo, Adorno dice que “el pensador inexorablemente crítico, que ni sobrescribe su conciencia ni permite que el terror lo

¹⁰² Adorno, Theodor, *Beethoven. Filosofía de la música*, Akal, Madrid, 2003

¹⁰³ La Correspondencia que sostuvieron Adorno y Mann entre 1943-1955 permite apreciar cómo Adorno influyó directamente en algunos pasajes de esta novela, particularmente en el fragmento citado. Mann incorporó en su novela la perspectiva teórica de Adorno sobre la música de Beethoven y sobre la técnica dodecafónica de Schönberg, que en la novela aparece como una invención del personaje Adrian Leverkühn. Ver Correspondencia Theodor W. Adorno-Thomas Mann, FCE, Buenos Aires, 2006

¹⁰⁴ Mann, Thomas, *Doktor Faustus*, Edhasa, Barcelona, 2003, p. 62

obligue a entrar en acción es en verdad aquel que no cede”¹⁰⁵. Por ello, enfrentarse a los silencios y las fisuras es evitar el encasillamiento y la administración y es, de hecho, aceptar y poner en práctica todo lo tardío de su posición.

Por consiguiente, en el estilo tardío existe una tensión inherente que rebasa el mero envejecimiento y que insiste en el sentido cada vez mayor de aislamiento, exilio y anacronismo que expresa el estilo tardío como elemento para sostenerse formalmente. Desde este refugio privilegiado el artista y el pensador deben pasar de la negación y del énfasis en el “esto no vale” hacia un elemento *constructivo* por encima de todo que anime el proceder de su reflexión. Pues el arte sólo cumple cabalmente su función cuando hace evidente la contradicción entre lo que es y lo verdadero, entre la institución de la vida y la institución de la humanidad, sin embargo, como bien lo sabía Adorno, al igual que Hegel y Goethe antes que él, “la plenitud interior no se debe a un sustraerse a la realidad ni al aislamiento, sino a su contrario: la plenitud subjetiva misma es la forma transformada de la objetividad experimentada”¹⁰⁶.

2. Sociología de la música. Estudios empíricos

Como se ha señalado a lo largo de este capítulo, Adorno destacó siempre la importancia de estudiar las manifestaciones musicales y sus repercusiones sociales a partir del objeto mismo, es decir, desde la propia configuración musical, de sus elementos compositivos, o según su palabras, desde el “material”¹⁰⁷, lo que le

¹⁰⁵ Citado en Said, Edward, *Sobre el estilo tardío, Música y literatura a contracorriente*, Debate, México, 2009, p. 35

¹⁰⁶ Adorno, Theodor, “Función” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 229

¹⁰⁷ Según Eugenio Trías el término material fue apadrinado por Adorno y posteriormente por Carl Dahlhaus y por las tendencias de los festivales de Darmstadt. En todos estos casos implicó pensar un medio irremediadamente separado de la naturaleza, de la *fysis*, pues como la palabra indica, se piensa como un material que se usa siempre desde su exterioridad, de forma que pueda ser

permitía juzgar las obras musicales, artísticas o comerciales, desde un enfoque que no dependía del criterio del público o del gusto subjetivo. Este último, más que una prueba de la libre decisión personal, era vista por Adorno como un indicio más de la acelerada “socialización” de la conciencia, que marcaba la estandarización tanto de los productos como de los consumidores. Adorno veía a mediados del siglo pasado, que la evidente tendencia a la colectivización tenía su fundamento en la abismática soledad que sufrían los individuos en esta fase del desarrollo industrial de los estados capitalistas, pues como dijera en un aforismo escrito por esa época, “Este mecanismo pático [el delirio por la aceptación colectiva] armoniza con el mecanismo social hoy determinante. Los individuos socializados en su desesperado aislamiento tienen hambre de convivencia y se apiñan en frías aglomeraciones. De ese modo la locura se hace epidémica: las sectas extrañas crecen al mismo ritmo que las grandes organizaciones” ¹⁰⁸.

La constatación de esta tendencia marcó el estudio de Adorno sobre la industria cultural, la cual, según trató de demostrar, hizo uso de esta necesidad de convivencia para expandirse en todos los niveles de la sociedad, en un intento por alcanzar la plena cosificación de la conciencia, la fijación de unos contenidos (valores, criterios, deseos, juicios, pensamientos) que los individuos tendían a incorporar y aceptar como propios a fin de alcanzar su plena integración en ciertos grupos económica y socialmente jerarquizados, lo que forzosamente implicaba la inserción en determinados procesos laborales y el consumo pasivo durante el tiempo de ocio, generalmente acompañado de algún tipo de fanatismo o hobby que permitía establecer vínculos con personas de similar procedencia social. De ahí que la socialización implicara para Adorno la omnipresencia del capital, o mejor dicho, de los mecanismos de producción de plusvalor, que habían logrado integrar a la cultura

perfectamente manipulado. Ver Trías, Eugenio, *La imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 518

¹⁰⁸ Adorno, Theodor, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra completa 4, Akal, Madrid, 2007, p. 169

en su maquinaria de dominación, acabando así con el último reguardo de la libertad y de la imaginación. De este modo, la cultura al servicio de la industria invirtió su función histórica, pues en vez de fomentar el pensamiento crítico y la libertad de conciencia, se convirtió en el entretenimiento por excelencia de los individuos alienados, quienes ya no podían vivir sin la constante compañía de los locutores de radio y de los conductores de televisión. Este entretenimiento producido en serie desde la industria cultural era más que sólo un pasatiempo, sus contenidos, dirigidos al inconsciente de los consumidores (como Adorno pudo estudiar en los guiones de algunas series televisivas¹⁰⁹), pretendían inculcar patrones de conducta y de pensamiento que en su conjunto, cumplían con el objetivo de presentar la sociedad capitalista y sus estilos jerarquizados de vida bajo el velo ideológico de lo inamovible y de lo socialmente necesario, fomentando así el principio de sumisión y de aceptación resignada ante el dominio de los económicamente más fuertes. Por ello, Adorno postulaba que incluso cuando el individuo disfruta del descanso después de la jornada de trabajo, sus formas de recreación están absolutamente orientadas hacia la continuidad del proyecto de dominación económica de los grandes monopolios, en hermandad con las élites políticas.

Desde esta perspectiva, la “industria cultural” cumple con una función prioritaria en el mundo capitalista que es necesario entender desde todos sus niveles. Por un lado, resulta indispensable investigar los contenidos que pretende transmitir, los modelos que quiere inculcar, y por el otro hay que poner atención en la respuesta que despierta, en la aceptación de dichos modelos y en el consumo de los productos masificados, pues el modo de percepción de estos productos, por lo general se sustrae rápidamente al control del yo consciente, posibilitando la asimilación irracional de los contenidos que están dirigidos a lo inconsciente. Esto es claro en el caso de la radio, donde la música es escuchada como música de fondo, como mero acompañamiento de la vida cotidiana, la cual transcurre bajo la misma monotonía de

¹⁰⁹ Adorno, Theodor, “La televisión como ideología” en *Crítica de la cultura y sociedad II*, Obra completa 10/2, Akal, Madrid, 2009, pp. 455-467

los compases siempre idénticos de la música estandarizada.

Aún cuando Adorno criticó la industria cultural en su conjunto (realizó estudios sobre la televisión, las campañas publicitarias, el cine, las revistas de entretenimiento, los horóscopos, etc.), resulta lógico que su atención estuviera enfocada hacia la industria radiofónica, sobre la que escribió numerosos artículos principalmente durante su periodo de exilio en los Estados Unidos.

Años antes de su forzada salida de Alemania, Adorno había publicado un texto clave, que según sus palabras, fue la base de todos sus estudios posteriores sobre sociología de la música: *Sobre la situación social de la música*¹¹⁰. En este trabajo había delineado una tendencia teórica que se basaba en la idea de una totalidad social antagónica que aparece también en el arte y en relación con la cual hay que interpretar el arte.

Desde este escrito quedaron establecidas las líneas teóricas que seguiría en su posterior investigación sobre sociología de la música, pues el antagonismo social que analizó en las obras de arte europeo, también le sirvió como referencia al momento de acercarse a la producción en serie de la industria cultural norteamericana. Entre ambas, sin embargo, existía una diferencia fundamental, ya que mientras la obra de arte refleja este antagonismo de manera negativa, es decir, desde su distanciamiento de la lógica del proceso productivo, la industria cultural imita esta lógica, produciendo así, mediante la misma técnica, mercancías perecederas que fomentan el consumo irracional de productos siempre idénticos, pero que son presentados bajo la fachada de la novedad y de la moda.

Adorno, por invitación de Max Horkheimer, se trasladó en febrero de 1938 de Londres a Nueva York para trabajar en la Columbia University, que por esos tiempos era la sede temporal del Instituto de Investigación Social de Fráncfort. Durante este periodo Adorno pasó la mitad de su tiempo trabajando en el Instituto de Investigación Social, y la otra mitad en el Princeton Radio Research Project dirigido por Paul

¹¹⁰ El texto apareció en 1932 en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, se encuentra publicado en Adorno, Theodor, *Escritos musicales V*, Obra completa 18, Akal, Madrid, 2011, pp. 762-809

Lazarfeld¹¹¹, donde fue el encargado del *music study*.

Al hablar años después sobre su experiencia en este proyecto, reiteraba la necesaria vinculación entre las obras (productos culturales industrialmente diseñados) y la respuesta de los consumidores. Al respecto decía:

“Me opongo a constatar y medir efectos sin ponerlos en relación con esos «estímulos», con la objetividad a la que reaccionan los consumidores de la industria cultural, en este caso los oyentes de la radio. Lo que según las reglas del juego de la social research ortodoxa era axiomático, comenzar por los modos de reacción de los sujetos como algo primario, como la fuente jurídica última del conocimiento sociológico, me parecía algo mediado y derivado. Dicho con más prudencia: la investigación debería haber empezado por averiguar si esas reacciones subjetivas de los sujetos son tan espontáneas e inmediatas como ellos creen, si tras ellas están no sólo los mecanismos de difusión y la fuerza de sugestión del aparato, sino también las implicaciones objetivas de los medios de comunicación y del material con que se confronta a los oyentes, así como unas estructuras sociales muy amplias, hasta llegar a la sociedad en conjunto”¹¹².

Vista de esta manera, la expansión de la lógica económica impregna por igual a toda la sociedad, pues el proceso productivo enlaza, a través de los mecanismos de difusión y de sus contenidos, desde el consumidor enajenado hasta las grandes organizaciones políticas y empresariales. Por ello, Adorno criticó tan duramente los estudios de opinión pública y la supuesta objetividad que otorgaban a los análisis sociológicos, ya que en vez de esclarecer las razones de la aceptación o el rechazo

¹¹¹ Sociólogo austriaco llegado a Estados Unidos en 1933, cuyas investigaciones cualitativas influenciaron en destacados científicos sociales norteamericanos como Seymour Martin Lipset, Alvin Gouldner, David Riesman y Robert Merton (Ver Watson, Peter, *The german genius. Europe's third renaissance, the second scientific revolution and the twentieth century*, Simon & Schuster Uk Ltd, London, 2011, p. 727).

¹¹² Adorno, Theodor, “Experiencias científicas en América” en *Crítica de la cultura y sociedad II*, Obra completa 10/2, Akal, Madrid, 2009, p. 630

por parte de las masas, se aferraban a una descripción sin juicios de valor, al modo de las ciencias naturales, posibilitando así interpretaciones que servían para justificar determinaciones políticas o producciones culturales que ya estaban decididas de antemano, pues la opinión que los consumidores defendían como propia era el resultado de una elaborada planeación ¹¹³. Esta opinión socializada, posteriormente incorporada a través de la repetición incesante —en todos los medios de comunicación masivos— de una sola forma de pensamiento, sin fisuras ni quiebres, da lugar, según Adorno, a una respuesta estandarizada por parte de los individuos, quienes aceptan con mayor convicción las opiniones que se les presentan como consensos de la colectividad. Este planteamiento fue presentado por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*, cuando explicaban que

“La constitución del público, que en teoría y de hecho favorece al sistema de la industria cultural, es una parte del sistema, no su disculpa [...] el recurso a los deseos espontáneos del público se convierte en fútil pretexto [...] A ello se añade el acuerdo, o al menos la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos” ¹¹⁴.

La industria cultural aprovecha de este modo los deseos inconscientes de los individuos, logrando así que los consumidores se sientan satisfechos con unos productos que creen hechos a la medida y que se ajustan a los deseos que consideran propios y espontáneos. Tanto más incluidos se sienten los consumidores en los procesos productivos de la industria cultural, tanto más fuerte es la manipulación de la que son objeto. Es así como el velo ideológico encubre la dominación, impulsando a los consumidores a emitir una opinión que de antemano coincide con la de las masas porque ha sido forjada con el mismo molde. El individuo, al ser idéntico a todos por ceder ante lo que es aceptado por todos, cree

¹¹³ Ver Adorno, Theodor, “Opinión, locura, sociedad” en *Crítica de la cultura y sociedad II*, Obra completa 10/2, Akal, Madrid, 2009, pp. 505-524

¹¹⁴

finalmente alcanzar la reconciliación con todos.

El deseo profundo de los individuos es compenetrarse con un todo del que se sienten escindidos y al que sólo pueden volver por la vía de la imitación. Así lo expresaba Adorno cuando decía:

“La industria cultural está modelada por la regresión mimética, por la manipulación de impulsos reprimidos de imitación. A tal fin se sirve del método consistente en anticipar la imitación que de ella hacen los espectadores creando la impresión de que el acuerdo que desea lograr es algo ya existente. Por eso es tanto más efectivo cuando en un sistema estable puede de hecho contar con dicho acuerdo y reiterarlo de modo ritual antes que producirlo. Su producto no constituye en absoluto un estímulo, sino un modelo para las formas de reaccionar a un estímulo inexistente”¹¹⁵.

Es por ello que la vida en el capitalismo tardío es un rito permanente de iniciación, donde cada uno debe demostrar que se identifica sin reservas con el poder que le golpea¹¹⁶.

Sin embargo, aun cuando la industria cultural hace uso de este deseo inconsciente de imitación, exacerbado por la creciente soledad que sufren los individuos en el capitalismo tardío, su capacidad para alentar al consumo se ve contrarrestada por la apatía y el sentimiento de excesiva saciedad que engendra. Es por ello que debe valerse de otra estrategia que impulse a los individuos a la satisfacción de sus deseos, que eso es precisamente lo que hace la publicidad. De ahí que Adorno se refiera a ella como el “elixir de vida” de la industria cultural, pues no sólo fomenta el consumo, sino que incluso, debido a su incapacidad de satisfacer el placer que promete, la mercancía termina por coincidir con la publicidad misma, ya que ambas sólo sirven para anunciar un producto futuro, prolongando así la promesa

¹¹⁵ Adorno, Theodor, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra completa 4, Akal, Madrid, 2007, p. 208

¹¹⁶ Cínicamente la industria cultural en Alemania y Estados Unidos utiliza la palabra *Schläge* y *Hits* (golpes) para designar los éxitos comerciales del momento.

de un placer efectivo que tanto una como otra son incapaces de satisfacer.

Con la agudeza que caracteriza sus escritos, Adorno percibía que esta fusión de la industria cultural y la publicidad no dejaba cabos sueltos, pues su omnipresencia en los medios de difusión masiva llegaba incluso, a modo de distracción, hasta quienes se resistían al consumo irreflexivo de estos productos. En sus palabras:

“Tanto técnica como económicamente, la publicidad y la industria cultural se funden la una en la otra. Tanto en la una como en la otra la misma cosa aparece en innumerables lugares, y la repetición mecánica del mismo producto cultural es ya la repetición del mismo motivo propagandístico. Tanto en la una como en la otra la técnica se convierte, bajo el imperativo de la eficacia, en psicotécnica, en técnica de la manipulación de los hombres. Tanto en la una como en la otra rigen las normas de lo sorprendente y sin embargo familiar, de lo leve y sin embargo incisivo, de lo hábil o experto y sin embargo simple. Se trata siempre de subyugar al cliente, ya se presente como distraído o como resistente a la manipulación”¹¹⁷.

Esta manipulación, o en el mejor de los casos distracción, producida por la industria cultural resulta fundamental para todo el aparato de la economía capitalista, y de hecho opera en las realizaciones de la mayor parte de la cultura. Su función prioritaria es la de 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 abundancia de cosas agradables.

De este modo la industria cultural aparece como un mundo idílico de placer instantáneo, que 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. Entre la sociedad y el sujeto no queda ningún espacio para

¹¹⁷ Adorno y Horkheimer, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, p. 208-209

la reflexión conceptual. Con ello crea la ilusión de inmediatez en un mundo totalmente mediatizado.

El carácter irreflexivo y sumiso de las masas aficionadas a la industria cultural es lo que asegura la continuidad del sistema de producción como un todo. Sin percatarse siquiera, los individuos son adoctrinados para repetir los esquemas dinámicos que rigen en el campo laboral. En el caso de la música, la vitalidad que se espera de los éxitos comerciales, es vista “como modelo de virtud social, de laboriosidad, de actividad y de infatigable disposición al *team work*”¹¹⁸. Por ello, en sí misma presta ya su ayuda a la moral del trabajo, pues la ideología que difunde se asemeja a los patrones del trabajo racionalizado. Al escuchar relajadamente su música favorita en la radio, los sujetos creen escapar por un momento de las exigencias laborales, pero por el contrario, en la música consumida puede leerse que ningún camino puede librarlos de la inmanencia total de la sociedad.

Pese a ello, o quizá más bien a causa de ello, resulta necesario afrontar esta situación partiendo de un conocimiento claro de las implicaciones sociales de la industria cultural en nuestras vidas, pues hoy en día sus estrategias resultan incluso más eficaces que a mediados del siglo pasado. Sus procedimientos más imperceptibles, sus mecanismos más clandestinos y sus consecuencias más devastadoras. El remolino del progreso técnico, de la mano de la dominación ideológica de la industria cultural, se ha vuelto, debido a su absoluta racionalización, plenamente irreflexivo. Ante este hecho, no basta con depurar los mecanismos de estudio para describir con mayor precisión las reacciones del público, pues como creía Adorno, los sujetos son hoy en día objetos de la sociedad y no su sustancia, sus formas de reacción no son tampoco datos objetivos, sino partes integrantes de la cortina. Por ello, la acción inmediata consiste en develar lo que está detrás de esta cortina con la esperanza de que a partir de este conocimiento, la imaginación se libraré de la opresión de los esquemas y apuntará hacia nuevas formas de emplear

¹¹⁸ Adorno, Theodor, “Función” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 233

los medios masivos de comunicación y los avances técnicos. En el ámbito específico de la música, como dijera Adorno, sólo queda “trabajar tanto como sea posible para que una relación adecuada y cognitiva con la música ocupe el lugar del consumo ideológico. A éste no se le pueden oponer ya nada más que modelos dispersos de cierta relación con la música y de una música que fuese, como tal, diferente” ¹¹⁹.

3. La metáfora de la reconciliación

Para cerrar este análisis acerca de la importancia de la música en la obra de Adorno, vale la pena resaltar que su aportación a la reflexión filosófica-musical, consiste no sólo en haber evidenciado y hecho explícitas las correlaciones entre la sociedad y la música —la música en tanto medio del espíritu objetivo, incorpora en sí misma contenidos sociales, producidos en condiciones sociales bajo las cuales ejerce determinados efectos y funciones—, sino que también ha permitido reflexionar sobre la música, y sobre el arte en general, a partir de su génesis histórica más profunda, remontándose incluso hasta los estadios donde la coacción mágica y ritualista ejercía su fuerza de vinculación social. En este sentido Roberto Calasso rescata su definición de arte como "magia liberada de la mentira de ser verdad" ¹²⁰. Para Calasso, el arte se equipara al sacrificio en la medida en que ambas son una descarga de fuerzas y al mismo tiempo una apertura hacia una dimensión inaudita. Pues escapar a la mentira de ser verdad "es una manera de escapar a la vida misma, a la sofocación. De ahí la hostilidad irreductible del arte hacia cualquier orden social, que incorpora en cada ocasión una pretensión de verdad" ¹²¹.

¹¹⁹ Adorno, Theodor, “Función” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 235

¹²⁰ Citado en Calasso, Roberto, "Law and order" en *La ruina de Kasch*, Anagrama, Barcelona, 2008, p. 158 y "Adorno sirena" en *Los cuarenta y nueve escalones*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 263. El aforismo aparece en Adorno, Theodor, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra completa 4, Akal, Madrid, 2007, p. 224

¹²¹ Calasso, Roberto, *La ruina de Kasch*, Anagrama, Barcelona, 2008, p. 159

Para Adorno la verdad no existía como un modelo o como un orden rígido destinado a imponerse. Lo verdadero era para él la mediación entre el mundo existente y la utopía, que en el arte sólo puede surgir al afirmar tanto la utopía, como las contradicciones que la imposibilitan. De ahí que sea necesario el distanciamiento con respecto a la tendencia socialmente aceptada, puesto que el gesto de afirmación irreflexiva, exacerbado en la cultura de masas, es siempre y a cada momento aceptación de lo impuesto y por lo mismo, resignación ante la posibilidad de construir algo nuevo.

La salida de Adorno es, sin embargo, a su vez un límite, pues la utopía sólo puede ser presentada en el arte como una metáfora, la metáfora de la reconciliación. Ésta, como tal, se resiste a imponerse como modelo o como dijera Jurgen Habermas en memoria de su maestro, "es lo único que puede decirse, y ello tan solo porque esa metáfora satisface la prohibición de imágenes y acaba, por así decirlo, borrándose a sí misma. Lo completamente otro sólo puede ser designado en una negación indeterminada, pero no puede ser conocido" ¹²².

En el arte musical, donde la metáfora afirma desde su negación, su contenido está a la vez determinado y oculto, y por ello es tanto enigma como revelación. Su contenido de verdad, tiene poco que ver con comprobaciones empíricas; por el contrario, ella converge con la verdad social, pues el arte hace aparecer el proceso social que le dio origen y por ello es metáfora de su propia formación. Lo que aparece en el arte es la posible síntesis de las partes individuales en el todo, de los individuos con la sociedad, no ya como fragmentos, sino como unidad en el devenir del tiempo. "Como totalidad, toda obra ocupa una posición con respecto a la sociedad y anticipa, por medio de su síntesis, la conciliación. Lo organizado de las obras se toma prestado de la organización social; aquellas trascienden a ésta en su objeción contra el principio de organización mismo, contra el dominio ejercido sobre

¹²² Habermas, Jurgen, "Theodor W. Adorno" en *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, Madrid, 2003, p. 158. Además de Habermas, entre los grandes intelectuales que estudiaron con Adorno en Frankfurt hay que mencionar al sociólogo Norbert Elias y al historiador Rudiger Safranski.

la naturaleza interior y exterior”¹²³.

De ahí proviene su fuerza como crítica social y como apertura hacia formas más humanas de existencia. Como pensaba Adorno, la música es “herencia del antiguo encantamiento” mágico en la medida en que presenta tanto la utopía como la mentira según la cual la utopía es ya algo existente. A la manera de la reflexión teórica adorniana, que no motiva ninguna praxis específica para alcanzar el cambio revolucionario —no obstante que sí incita el movimiento perpetuo en pos de este cambio— el arte sólo transforma la realidad social en tanto la confronta y la muestra en su fría desnudez. “Únicamente posee su verdad cuando celebra los antagonismos sin atenuarlos y sin derramar lágrimas”¹²⁴.

Siguiendo la teoría artística de Walter Benjamin, Adorno da una versión secularizada de la concepción que tenía su maestro de juventud¹²⁵ sobre el lenguaje artístico, el cual, según Benjamin, provenía del lenguaje de Dios, presente en la naturaleza, “cuya palabra se despliega en la última claridad”¹²⁶. Adorno rechaza cualquier influencia teológica pero en cierta manera su concepción coincide con la de

¹²³ Adorno, Theodor, “Mediación” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 414

¹²⁴ Adorno, Theodor, “Modernidad” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 376

¹²⁵ Adorno conoció a Benjamin en Francfort en 1923. Hacia el final de su vida, al comentar sobre este primer encuentro recordaba: “Es difícil que la memoria me engañe cuando digo que desde el primer momento tuve la impresión de que Benjamin era uno de los seres humanos más significativos con los que jamás me topé. Yo tenía 20 años en aquel entonces...” (Citado en Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México, 1981, p. 30)

¹²⁶ Benjamin decía, “Es muy concebible, que el lenguaje de la plástica o de la pintura se funde con ciertas formas del lenguaje de las cosas; que en ellas se traduzca un lenguaje de las cosas en una esfera infinitamente más elevada [...] Para acceder al conocimiento de las formas artísticas, basta intentar concebirlas como lenguaje y buscar su relación con los lenguajes de la naturaleza” (Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1991, p. 73).

Benjamin en el sentido de que ambos consideran que en el lenguaje artístico se da una renuncia a la multiplicidad de significados, que es su momento mítico; por el contrario, y de forma particular en la música, este lenguaje se aferra a la univocidad, pues “su idea es la figura del nombre divino. Es oración desmitologizada, liberada de la magia de la influencia; es el intento humano, vano como siempre, de nombrar el nombre mismo, en vez de comunicar significados”¹²⁷. Por ello resulta inútil preguntar “qué es lo que ella comunica como su sentido; el tema de la música es otro: cómo pueden eternizarse los gestos [...] Como lenguaje, la música tiende al nombre puro, la unidad absoluta de cosa y signo, que en su inmediatez han perdido todos los saberes humanos”¹²⁸.

Pese a esta influencia de las ideas estéticas de Benjamin, Adorno discrepó rotundamente cuando Benjamin se promulgó a favor un cambio de estatuto del arte y de la democratización del disfrute estético. Sus famosas tesis publicadas en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, fueron vistas por Adorno como una renuncia al sentido propiamente estético del arte, que imponía necesariamente un esfuerzo intelectual para alcanzar el entendimiento de las obras, particularmente en la música, un conocimiento de la técnica compositiva y de la tradición.

Para Benjamin la reproducción técnica que “separa a lo producido del ámbito de la tradición”¹²⁹ posibilitaba el surgimiento de una nueva relación política entre el arte y las masas que se resisten a su propia enajenación. Desde esta perspectiva, dicha relación permitiría superar, para bien de la humanidad, la transición del arte aurático al arte técnico profano, “un arte en el que lo político vence sobre lo mágico-

¹²⁷ Adorno, Theodor, “Música, lenguaje y su relación en la composición actual” en *Sobre la música*, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona, 2006, p. 26

¹²⁸ Adorno, Theodor, “Sobre la relación actual entre filosofía y música” en *Sobre la música*, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona, 2006, p. 70

¹²⁹ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ITACA, México, 2003, p. 44

religioso”¹³⁰. Por su parte, Adorno vio como las tesis de su amigo se contradecían con la experiencia real de la vida capitalista, ya que la nueva técnica profana —que fomenta la entrega barata o incluso gratuita del arte, mediante la radio, el cine o la televisión— “no introduce a las masas en ámbitos que les estaban vedados; más bien contribuye, en las actuales condiciones sociales, justamente al desmoronamiento de la cultura, al progreso de la bárbara ausencia de toda relación”¹³¹. De este modo, en la cultura de masas, la obra de arte que se enfrenta a la tradición mediante el estilo ha sido suplantada por una obra que es eternamente la misma, relegando al olvido la habilidad del artista para descubrir la novedad a partir de las potencialidades del material presente, condición necesaria, según Adorno, para la calidad estética.

Así como Adorno, Benjamin había visto también que “La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar” ¹³² pero lo que en uno era esperanza de cambio revolucionario, en el otro fue percibido como presencia omnipotente del poder de dominio. Para Benjamin, forjar obras artísticas múltiples y comprensibles para cualquiera encarnaba la posibilidad de alentar experiencias como un adelanto de la esperada sociedad de hombres libres. A lo que Adorno respondió con un rotundo rechazo. Para él, la propuesta de Benjamin condena al arte a ser un mero entretenimiento intrascendente, además de atar a los individuos a la industria de la cultura y al imperio de la razón instrumental. “Pensar el arte desde la política, y no la política desde el arte disidente, da paso a valores regresivos y sucede lo previsible: “El sujeto revolucionario colectivo” terminará por consolidarse

¹³⁰ Echeverría, Bolívar, “Introducción: Arte y utopía” en Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ITACA, México, 2003, p. 22

¹³¹ Adorno y Horkheimer, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, p. 205

¹³² Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ITACA, México, 2003, p. 48

como una masa unidimensional entregada con fervor a la destrucción de lo no-
idéntico”¹³³.

Lo hasta aquí expuesto permite comprender por qué Adorno consideraba como una tarea primordial del arte, el desmontaje de la alianza entre la técnica y la metafísica de dominio. Pues “Sólo la técnica artística puede poner en crisis la instrumentalidad originada en el marco del nihilismo occidental”¹³⁴. De ahí su fuerza emancipadora, su capacidad para ponerle un alto al progreso técnico y a su fachada ideológica, pues el arte y la crítica social, desde sus propios lenguajes inconmensurables entre sí, se iluminan recíprocamente en sus límites. Tanto la experiencia estética, como la reflexión crítica o filosófica, coinciden en su búsqueda incesante de nuevas posibilidades para el desarrollo humano, las cuales según Adorno, sólo pueden surgir desde la particularidad y no desde la individualidad subsumida a la totalidad social enajenada, al progresivo avance de la irracionalidad y la dominación. Por ello utopía y reconciliación resuenan una y otra vez en los escritos de este pensador, cuyo mensaje sigue siendo un ejemplo de resistencia ante la tendencia integradora. Pues tanto hoy como hace medio siglo, resulta indispensable introducir el caos para que finalmente caiga la apariencia de orden. Para que los hombres finalmente, sin el velo que nubla su mirada, puedan verse cara a cara.

"La esperanza en una reconciliación es la compañera del pensamiento irreconciliable [...]. La utopía sería una convivencia de lo distinto por encima de la identidad y la contradicción. [...] Una situación reconciliada no se anexionaría lo ajeno con imperialismo filosófico, sino que hallaría su felicidad en la cercanía otorgada a lo lejano y distinto, más allá tanto de lo heterogéneo como de lo propio"¹³⁵.

¹³³ Juanes, Jorge, *T. W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*, Libros Magenta, México, 2010, p. 38

¹³⁴ *Ibid*, p. 40

¹³⁵ Adorno, Theodor, *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1986, p. 153

IV.

Conclusión. La fuerza emancipadora de la música

“Lo simbolizado en el símbolo sonoro, todo él impregnado de materia fónica, es siempre algo relativo al misterio que nos rodea (de nosotros mismos, del mundo, de Dios; o del nacer y morir; o de la transformación y el éxtasis; o de la vida y la muerte)... El símbolo habla a la vez —y en el mismo sentido, en unidad sintética cabal— a la sensibilidad y a la inteligencia, a los afectos y al intelecto”

Eugenio Trías, *La imaginación sonora*

“Y como es artificio de la música hacer de contrarios uno, así en el mundo las naturalezas contrarias se unen. Los elementos émulos se abrazan, y las naturalezas de diversas antipatías no obstan a su unidad. Qué mayor maravilla que ser uno el mundo”

Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, Libro II, Cap. XXXVI

1. Resumen. La sociología de la música en Occidente

La exposición que se ha realizado a lo largo de estos capítulos, ha permitido aproximarnos a la obra de algunos de los pensadores más influyentes en la tradición sociológica de Occidente. A partir del análisis de sus investigaciones sobre sociología de la música se ha intentado destacar la relevancia de estos estudios en el sentido de que han abierto brecha en un campo de investigación sociológica poco explorado, que, no obstante, sigue dando luz al momento de reflexionar sobre las expresiones musicales pasadas y contemporáneas, tanto las prácticas culturales, donde se da una expresión lúdica y espontánea de los afectos y las sensaciones (Simmel), las obras con pretensiones artísticas que siguen una tradición de instrumentación y de composición producto del desarrollo intelectual y del progreso racional (Weber y Adorno), así como también la producción en serie de música estandarizada, cuya aceptación masiva es síntoma de la igualmente masiva aceptación de las opiniones y los modelos de vida que se transmiten en los medios de comunicación de masas (Adorno).

Los escritos de sociología de la música de Weber, Simmel y Adorno, que constituyen el eje de esta investigación, coinciden en una inquietud sobre la música que los llevó a preguntarse acerca de la influencia de ésta en las prácticas sociales y las tendencias intelectuales a lo largo de la historia de Occidente, particularmente la influencia que apreciaron en sus contemporáneos durante la transición del siglo XIX al XX (Simmel y Weber) y durante la primera mitad del siglo XX hasta fines de la década de 1960 (Adorno), época en la que se incorporaron los avances tecnológicos tanto en la música de vanguardia a partir de los medios electrónicos, como en la música ligera producida en serie por la industria cultural.

Sus investigaciones están vinculadas no sólo por su origen geográfico y por la tradición que les precede, sino también por el hecho de que sus escritos musicales son complemento e incluso fundamento de teorías sociológicas de mayor alcance, que les sirvieron para explicar los cambios radicales que se gestaron durante esta época de notables desarrollos industriales y científicos, de crisis económica, de inestabilidad política y de frustración colectiva ante la pérdida de sentido de la vida en las grandes ciudades, lo que en conjunto dio como resultado dos guerras devastadoras que llevaron al límite los impulsos destructivos de la humanidad. Durante estos años, la música oficial promovida por las élites económica y políticamente poderosas, siguió la misma tendencia generalizada que exaltaba el fervor colectivo y los nacionalismos, fomentando así la participación de los colectivos en los proyectos expansionistas de dimensiones mundiales que desembocaron en las grandes guerras.

Posteriormente, en el mundo de postguerra y de democracia liberal la música, y en particular la comercial, ha servido para mantener la misma apariencia de orden que se quiere mostrar en el funcionamiento de las sociedades económicamente jerarquizadas y burocráticamente administradas. La música, como apreciaba Adorno en la transición de la primera a la segunda mitad del siglo XX, forma parte de una lógica de dominio que está presente tanto en las horas de trabajo como en las de descanso, pues el consumo irracional de los productos de la industria cultural

durante el “tiempo libre”, orienta ya a los hombres a continuar ciegamente con la tendencia generalizada, a adaptarse a los gustos socialmente compartidos que satisfacen sus necesidades de integración, lo que limita sus posibilidades de salir del cerco de la dominación. De este modo la apariencia de orden, de un mundo bien organizado que produce satisfacción, fomenta la apatía que impide ver más allá de la tendencia económica y de explotación, la cual, según el juicio de Adorno que sigue teniendo validez hasta nuestros días, mantiene a las masas en un estado pueril que reprime la imaginación, única vía para la transformación de la realidad social. Por ello es tan necesario contrarrestar “la atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural” ¹³⁶, porque en la imaginación yace la promesa de cambio que apunta hacia la verdad y que permite ver ésta no ya como una quimera, sino como una posibilidad permanente de transformación, pues “para alcanzar la verdad es siempre necesaria una cierta fuerza de imaginación” ¹³⁷.

2. La experiencia sonora. El oído y el canto

Hasta este punto hemos recuperado las teorías de sociología de la música de estos tres pensadores, a fin de explorar la manera en que sus escritos musicales pueden cobrar vigencia en la actualidad. Sin embargo, al momento de repensar la capacidad imaginativa de la música es necesario revisar otras propuestas de análisis que retomen prácticas musicales contemporáneas, así como también expresiones musicales de diferentes culturas, pues los pensadores alemanes aquí en cuestión tienen esta particular carencia. Sólo la obra de Simmel recupera tradiciones de distintas latitudes a fin de profundizar en el entendimiento de la expresividad humana, Weber por su parte, aunque utiliza en su estudio ejemplos de culturas orientales y americanas, tuvo siempre la pretensión de explicar el proceso que llevó

¹³⁶ Adorno y Horkheimer, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, p. 171

¹³⁷ Adorno y Horkheimer, “Elementos del antisemitismo. Límites de la Ilustración” en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, p. 236

únicamente a Occidente a realizar manifestaciones culturales de alcance y “validez” universales. Acerca de la obra de Adorno hay que considerar su estrechez de miras al momento de juzgar cualquier expresión artística más allá de legado cultural centroeuropeo. Su “provincianismo” es síntoma de su “hostilidad hacia toda forma de arte que provenga de la ley de la calle o de ámbitos culturales no propiamente eurocéntricos. Expresémoslo así: Adorno sólo encumbra lo que cabe en su perspectiva. De tal suerte, nunca salta sobre sus límites; vamos, ni siquiera lo intenta” ¹³⁸. Igualmente es válida la crítica filosófica de su pensamiento, pues pese a su negatividad inquebrantable permaneció dentro de la corriente general filosófica, en el sentido de que “la música es, en su teoría crítica, siempre objeto de reflexión. No es en cambio sujeto que fecunda desde dentro las propias categorías y conceptos de la teoría desde la cual se enuncia la verdad. Quizás ésa es la razón de la cuota de dogmatismo sectario que esa filosofía de la música de Adorno siempre arrastra” ¹³⁹.

Como señalaba Eugenio Trías —pensador catalán recientemente fallecido, quien a partir de su “filosofía del límite” ha tratado de rebasar los convencionalismos de la filosofía occidental mediante una “razón fronteriza” que conecta con lo irracional: con el espíritu, con los territorios inexplorados de la trascendencia; con la estética, el arte y lo sagrado—, la música ha postergado su aparición “en todas las grandes filosofías del siglo XX: de forma llamativa en una filosofía de la Voz (como la de Heidegger), o en filosofías del lenguaje como la de Wittgenstein (convencido melómano que no integra la reflexión sobre la música en sus principales obras filosóficas). O en toda la tradición freudiana, o psicoanalítica” ¹⁴⁰. Por ello Trías dedicó sus últimos años a una extensa investigación filosófica sobre música en

¹³⁸ Juanes, Jorge, *T. W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*, Libros Magenta, México, 2010, p. 71

¹³⁹ Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, pp. 874-875

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 874

donde el análisis de la vida y obra de los grandes compositores de Occidente desde el siglo XVI (Joaquim des Prés y Giovanni Pierluigi da Palestrina) hasta los compositores de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX (György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Iannis Xenakis y Giacinto Scelsi), revela una línea conductora que conecta los ensayos sobre cada compositor a partir del enigma que esta gran tradición artística siempre ha planteado: una duda fundamental sobre la vida, que permite entender la música desde su dimensión simbólica como un camino para aproximarse a los misterios de la existencia humana, ligados por igual a los sentimientos y a la inteligencia.

Por ello, resulta enriquecedor el trabajo de Trías publicado en *El canto de las sirenas* y en *La imaginación sonora*, pues aunque analiza la historia musical de Occidente, su pretensión es la de ampliar los horizontes interpretativos, recurriendo a posturas filosóficas de otras regiones del mundo, sobre todo al momento de hablar de la influencia de Oriente en la música de vanguardia. Sus textos son provocativos en el sentido de que invitan a afrontar otras perspectivas de análisis que no estén tan constreñidas a la mentalidad eurocéntrica, a fin de ampliar la comprensión sobre las expresiones musicales y su influencia social, y finalmente, sobre la experiencia sonora misma y la importancia que le atribuimos a lo largo de nuestras vidas.

Como se ha resaltado desde la introducción a este trabajo, la música es una de las prácticas culturales más antiguas de la humanidad y que mayor peso han tenido en la historia de los pueblos y de las naciones. Su importancia social procede, a su vez, de la unión colectiva que fomenta y del relevante papel que juega en la formación de la subjetividad de cada persona. Así como sus orígenes pueden rastrearse hasta las prácticas más remotas de la prehistoria, también, siguiendo una orientación fenomenológica, se puede cambiar el enfoque y buscar su influencia primigenia en el propio proceso de gestación del ser humano, en una prehistoria individual, que tiene sus orígenes en la calidez del vientre materno. Como dijera este pensador:

“En el inframundo intrauterino, que en mi propuesta filosófica denomino lo

matricial, es quizá donde se produce la emergencia del protofenomeno que da lugar a la *foné* musical, y que abre la posibilidad de una escucha que no podrá nunca confundirse con la que acoge la palabra. Hay que remontar hasta primerizas jornadas del embrión-feto para descubrir el surgimiento del primer registro de la voz materna (por la vía del líquido amniótico)”¹⁴¹.

Desde esta etapa, el órgano perceptivo interviene como filtro promoviendo la primigenia diferenciación auditiva, la distinción entre una voz que puede ser sentida como amable, frente a ruidos extraños. La voz de la madre, cuyas características sonoras el bebé comienza a reconocer, podría ser justamente lo que despierta el oído hacia una primitiva capacidad de discernimiento¹⁴². Pero no sólo por ello resulta fundamental este momento de nuestras vidas y la proto-experiencia sonora que durante él se produce. El oído, que es la primera fuente de estímulos sensoriales¹⁴³, se abre desde el homúnculo hacia una pre-compresión de naturaleza matricial a partir de la resonancia de sus primeras señales sonoras, las cuales, serán recordadas de manera involuntaria el resto de la vida como provenientes de un pasado inmemorial, del recuerdo y reconocimiento de la vida anterior al nacimiento —al modo de la rememoración platónica. Es allí donde “se funda la naturaleza de

¹⁴¹ Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 37

¹⁴² *Ibid*, p. 582

¹⁴³ Es interesante apreciar que el oído fue el último de los sentidos en el desarrollo biológico, y por lo mismo, quizá sea el más depurado, aún cuando desde hace muchos siglos, en el hombre domina una propensión hacia la vista: “El sentido del oído parece ser el último en el desarrollo biológico. Empieza a manifestarse confusamente en los insectos. Los peces parecen percibir los sonidos bajos por medio de la vibración de la piel, y los sonidos altos a través del laberinto. Pero la existencia clara del oído tan sólo se nota en los anfibios, los animales vertebrados y los hombres. La finura de la observación acústica parece, en cuanto al hombre, alcanzar su mayor grado de desarrollo en la mística primitiva, mientras que en las altas culturas esta facultad disminuye progresivamente en favor de la vista” (Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 2010, p. 43).

gnosis sensorial de la música”, un conocimiento y comprensión que tiene efectos de salud en la mente y en el cuerpo¹⁴⁴, pues “la música es *gnosis* que produce un reconocimiento pacificador”¹⁴⁵.

La perspectiva de Trías guarda relación con enfoques fenomenológicos contemporáneos como el de Jean-Luc Nancy, filósofo francés, quien ha abordado la música y la experiencia sonora desde una propuesta filosófica que presta especial atención a la subjetividad y a la forma en que nuestra capacidad sensorial orienta nuestra comprensión del mundo. Así, ambos pensadores han reflexionado sobre la percepción sensorial (particularmente la sonora) del mundo, lo que los ha llevado a profundizar sobre la relación entre el entendimiento y la experiencia. Ambos autores coinciden en que es necesario repensar la disposición que tenemos hacia los fenómenos, pues ésta determina nuestra comprensión, así como nuestra propia constitución subjetiva. Por ello en el caso de la experiencia sonora, es necesario estar *a la escucha* a fin de captar lo que está más allá de nosotros mismos y de los límites de nuestra percepción. Pues “estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en un acceso al sí mismo. [...] ni a un sí mismo propio (yo), ni al sí mismo de otro, sino a la forma o la estructura del *sí mismo* como tal, es decir, a la forma, la estructura y el movimiento de una remisión infinita porque remite a aquello (él) que se identifica al resonar de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ La práctica sanadora de la música o musicoterapia ha tenido importantes logros en distintas tradiciones alrededor del mundo, una lograda propuesta es la de Geoge Balan, fundador de Musicosophia International, organización que ha promovido la práctica de la musicoterapia como una experiencia de escucha creativa que modifica constantemente la interacción entre compositor, intérprete y oyente. Ver Balan, George, *El camino musical hacia el espíritu*, Musicosofía, Bogotá, 1992 y *Hacia el redescubrimiento de la música*, Musicosofía, Bogotá, 1994

¹⁴⁵ Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 590

¹⁴⁶ Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007, p. 25

La comprensión fenomenológica de la experiencia sonora, parte de la resonancia del sonido tanto en el exterior como en el interior de nosotros mismos. De ahí la importancia de pensar esta experiencia desde sus primeras y más sencillas manifestaciones en el vientre materno y en los primeros años de vida, pues los ecos de ésta nos acompañan al momento de constituir nuestro yo consciente de sí mismo, de su propia subjetividad y de los vínculos que establecemos con los demás.

“Así, acaso haya que comprender que el niño mismo —su ser o su subjetividad—, que nace con su primer grito, es la expansión súbita de una cámara de eco, una nave donde resuenan a la vez lo que lo arranca y lo que lo llama, poniendo en vibración una columna de aire, de carne, que suena en sus embocaduras: cuerpo y alma de alguien nuevo, singular. Uno que llega a sí al escucharse dirigir la palabra, así como al escucharse gritar (¿responder al otro?; ¿llamarlo?) o cantar, siempre y cada vez, en cada palabra, gritada o cantada, exclamando como lo hizo al venir al mundo”¹⁴⁷.

La disposición anímica y sensorial que nos permite estar a la escucha resulta fundamental, en el sentido de que adiestra nuestra percepción y nos coloca en una actitud ante los fenómenos que sale de lo común. Es una “disposición de resonancia” que está basada en el silencio. En última instancia, en la condición de silencio perfecto, donde uno oye resonar su propio cuerpo, su aliento, su corazón y toda su caverna retumbante¹⁴⁸. Pues esta perspectiva fenomenológica tiene su particularidad en el hecho de concebir al cuerpo a la escucha, “como una columna hueca sobre la cual se tensa una piel, pero desde la cual, asimismo, la abertura de una boca puede

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 40

¹⁴⁸ Esta experiencia de silencio perfecto influyó en la obra de grandes compositores de la segunda mitad del siglo XX como el norteamericano John Cage, quien comprobó la audición de su propio sistema cardíaco y nervioso en la cámara anecoica de la Universidad de Yale. Un silencio absoluto que para Cage fue la prueba de un vacío que permite la disolución de la realidad objetiva. “Se alcanza de este modo un minimalismo espiritual, en evocación de la pobreza necesaria que debe poseer el alma en virtud de la prueba de la Nada” (Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 728).

retomar y relanzar la resonancia en el canto. Golpe del afuera, clamor del adentro, ese cuerpo sonoro, sonorizado, se pone a la escucha simultánea de un «sí mismo» y un «mundo» que están en resonancia de uno a otro”¹⁴⁹.

Esta es la característica principal del sentido del oído y de la percepción auditiva, que a través del canto, pone en relación la resonancia interna con la escucha del exterior, propagando así a través de todo el cuerpo algo de sus efectos. A diferencia de la percepción visual, la audición promueve una actitud contemplativa y en equilibrio constante —no es casualidad que el sentido del equilibrio se encuentre también en el oído— que tuvo sus mayores influencias en época antigua, principalmente en las culturas pretotemísticas y totemísticas, para las que la experiencia sonora era considerada la experiencia mística por excelencia¹⁵⁰. Posteriormente las culturas de la alta mística continuaron con esta disposición de resonancia, aunque con una percepción mediada por la inteligencia, por ejemplo, en la teosofía hindú. Ésta había comprendido que “el primero de todos los elementos, el más perfecto y quintaesenciado, es el éter, y éste, de naturaleza elástica, constituye el medio de propagación del sonido primordial [...] En el comienzo fue el sonido, y por la misma razón también en el origen fue la escucha (que se adelanta de forma espectacular a la percepción visual)”¹⁵¹.

Simmel también había notado esta predisposición auditiva en las tradiciones

¹⁴⁹ Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007, p. 87

¹⁵⁰ Marius Schneider tras años de investigación en contacto con la práctica musical de los pueblos africanos a principios del siglo pasado, concluía: “Cuanto más vivo y exacto es el oído, tanto más llega el hombre a hacer resonar el universo en su alma” (Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 2010, p. 139).

¹⁵¹ Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 523. Esta concepción del universo sonoro estuvo presente en las más antiguas tradiciones de la India, particularmente en la escuela Sāṃkhya que “presupone la existencia de un éter sutil que precede y que es fundamento de toda existencia” (Godwin, Joscelyn, *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 33).

culturales más antiguas, en las que la experiencia sonora era considerada quizá la más real e imperecedera, pues permitía la captación de los ritmos de la naturaleza y de todo los seres vivos. En su escrito de juventud sobre música decía que “Esa agudeza del oído puede proceder de la continua quietud que rodea a la mayoría de los pueblos naturales, igual que su aguda visión proviene de su horizonte ilimitado (los hombres que viven entre muros angostos se vuelven estrechos de miras)”. Sin embargo, las capacidades auditivas de los pueblos primitivos están más enfocadas hacia la contemplación y por lo mismo no buscan un control y una ordenación específica de los sonidos, por esta razón, las particularidades del “oído musical, en especial la de fraccionar en sus componentes acústicos las complicadas oscilaciones que surgen en la conjunción sonora de tonos diferentes, no está ahí dada todavía”¹⁵².

Como se ha señalado a lo largo de esta investigación, la capacidad auditiva ha cedido su lugar como centro de la experiencia al sentido de la vista, lo que ha marcado el cambio de orientación perceptiva y emocional en Occidente. La percepción auditiva y quizá la percepción humana en su conjunto ha dejado de lado la auscultación de las diferencias y de los cambios más sutiles, donde antaño se percibía el misterio profundo de la existencia. El resultado es que “Los oídos occidentales de hoy dan más importancia a la instrumentación, el ritmo y el tempo como indicadores del temperamento emocional que a la tonalidad o el modo, quizá porque la normalización de la afinación en Europa a partir de 1600 ha reducido nuestra sensibilidad auditiva para matices de intervalos en la música clásica (aunque es posible que eso no haya ocurrido de forma tan acusada en la folclórica y popular)”¹⁵³. Sobre esta influencia de la notación estandarizada habría que señalar también que sus efectos no fueron únicamente negativos, ya que al regular la entonación, la invención musical dejó de estar constreñida únicamente al oído. Así “el arte de la composición realizó avances enormes y rápidos. Fue posible

¹⁵² Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2003, p. 48

¹⁵³ Maconie, Robin, *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 159

experimentar con intervalos y acordes, y crear una lógica de su desarrollo en función de un cálculo visual; seguidamente se invitaría al oído a dar su asentimiento a dicho cálculo”¹⁵⁴.

Antes de este proceso de estandarización de la afinación y de la notación, en las culturas primitivas (totemísticas y pretotemísticas), así como en las primeras grandes civilizaciones, el oído humano percibía la expresividad emocional a partir del tono y de los matices del sonido. Por ejemplo, en la India, es conocido cómo las distintas *ragas* (melodías a partir de una escala) están vinculadas a un estado anímico particular, a un momento del día, a un animal, a una estación del año, a una divinidad o a todo esto en conjunto. En la Grecia antigua los distintos modos musicales se relacionaban con formas de carácter que enaltecían o empobrecían el espíritu, así se entiende que Platón los considerara como dañinos o benéficos para la sociedad ideal de su *República*. Aún en la Edad Media, la práctica del canto gregoriano relacionaba los ocho modos con sus correspondientes *affetti* (afectos), tal como lo señalaba Adan de Fulda en un texto del siglo XV: “para toda circunstancia vale el primero, el segundo es apto para asuntos tristes; el tercero para la expresión airada, el cuarto para cosas suaves; el quinto para lo alegre, el sexto para lo piadoso; el séptimo es bueno para temas juveniles; y el último para lo sabio”¹⁵⁵.

Esta captación de los sonidos y su vinculación con los estados emocionales era percibida con gran fuerza, lo que sin duda influyó en el hecho de que las nociones auditivas de la realidad se situaran por encima de las visuales, colocando así al mundo instantáneo de la audición en un lugar más próximo al ideal trascendental del mundo omnipresente de la imaginación.

La posición superior de la audición en la jerarquía de la percepción no pudo ser cuestionada con éxito hasta el advenimiento de la imprenta durante el Renacimiento, con la consiguiente ampliación del ámbito visual (por medio de los libros) hasta otras

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 191

¹⁵⁵ Citado en Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 49

culturas del entorno y regiones de la memoria dominadas anteriormente por la tradición oral. “Con el auge de la cultura visual, la representación del mundo del conocimiento, dominada por lo auditivo y concebida como esférica y cíclica, es sustituida por una imagen visual más vigorosa de dirección y progreso lineales”¹⁵⁶. En este crucial momento de la historia, se consumó finalmente la transición hacia la organización visual de los fenómenos en el mundo, lo que significó el abandono del modelo integral de pensamiento que partía de la percepción auditiva y que había estado presente en las culturas antiguas, así como en la tradición pitagórica de la música de las esferas, que orientó los primeros quince siglos del desarrollo intelectual de Occidente.

El fin de la comprensión auditiva y de la representación cíclica del mundo y del tiempo significó a su vez el fin de un modelo de comprensión del cosmos y el fin de una religiosidad anterior a la consolidación del ideal formalista de organización de lo visual alcanzado con la imprenta. Es por ello que el estudio de las concepciones musicales antiguas y su comparación con las modernas, puede ser ilustrativo de los cambios más generales que se dieron en todos los ámbitos de la cultura y del pensamiento.

Las expresiones musicales antiguas, a diferencia de la música de la tradición occidental, no partían del desarrollo de un discurso sonoro enmarcado en formas (por ejemplo, la forma sonata) y en el manejo y organización intelectual del material sonoro. Los estrechos límites de la afinación y la escasa cantidad de tonos que podían interpretarse en los primeros instrumentos de aliento y cuerdas, orientaron el desarrollo musical hacia otra dirección: el interés no pudo entonces residir en los temas y sus novedades, sino sólo en la fineza de los matices y la exposición. La música, tanto en Grecia como en China, en India como en las culturas más tempranas, consistía en una repetición constante de las mismas melodías que permitía profundizar en la sonoridad, pues lo importante no era el material, que se repite constantemente, sino sólo su desarrollo completo y sus variaciones.

¹⁵⁶ Maconie, Robin, *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona, 2007, p. 53

Por esta razón, el canto, al ser el mejor medio para expresar las variaciones sutiles del sonido, estuvo siempre vinculado a la recitación de textos sagrados. La música vocal de diversas religiones del mundo fue concebida como un acto litúrgico que hermanaba a la comunidad de creyentes. La recitación supeditaba la melodía al texto sagrado y muchas veces tenía pocas variantes, incluso era presentada como una repetición monótona (de un sólo tono), pues de este modo se puede alcanzar la expresión de las emociones, las percepciones y los pensamientos más profundos del ser humano, que resuenan tanto en los grandes espacios destinados a la liturgia religiosa (anfiteatros griegos, mezquitas, catedrales, etc.) como en los hombres que acompañan con su presencia y con su voz este momento de comunión. Como señala el musicólogo Robin Maconie, a partir de estos estudios comparados “es donde comienza la ciencia de la fonética y, con ella, una nueva explicación lógica de un estilo de canto monótono común a todas las religiones del mundo” ¹⁵⁷.

Así podemos decir, que el acto litúrgico era musical y que a través del canto alcanzó los puntos más álgidos de expresión y de comunión. Las repercusiones de ésta práctica vocal hicieron eco incluso en los grandes creadores del siglo XX, como en Olivier Messiaen, quien forjó su música y su pensamiento a partir de la experiencia mística del canto, particularmente del canto llano; sobre éste decía: “[En cuanto a la música litúrgica] Hay sólo una: el canto llano. El canto llano posee a un mismo tiempo toda la pureza, la alegría y la luminosidad necesaria para el vuelo del alma hacia la Verdad” ¹⁵⁸. El canto llano es quizá la expresión más lograda de la monofonía cristiana, no sólo por su belleza y la resonancia colectiva que provoca, sino también porque posibilita ese “vuelo del alma hacia la Verdad”; y así como se puede apreciar su influencia en la creación musical contemporánea, así también se puede constatar que la evolución de esta práctica motivó la imaginación y la

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 224

¹⁵⁸ Messiaen, Olivier, *Recherches et expériences spirituelles*, Leduc, París, 1977 (Citado en Godwin, Joscelyn, *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 87).

espiritualidad en épocas pasadas. Sus orígenes quizá se remontan a una tradición vocal mucho más antigua, cuyos primeros registros pueden hallarse en la antigua Grecia, donde el canto al unísono (en el que varias voces emiten un único sonido), era acompañado de la lira. En los albores del cristianismo y a lo largo de la Edad Media, la monofonía y el canto al unísono —indisociablemente vinculados a la recitación de salmos y oraciones— estuvieron presentes en el canto llano y posteriormente en el canto gregoriano¹⁵⁹. Varios siglos después, durante las primeras décadas del siglo XVII, los músicos de la corte de Florencia (lugar de los mayores avances tecnológicos y del gran arte de la época) exploraron la música coral según el ideal que tenían de la cultura griega¹⁶⁰. Todas estas músicas, a través del canto al unísono, de la monodia o monofonía (una sola melodía) y del canto monótono, exploraron una dimensión del sonido en donde se aprecian sus mayores efectos sobre el hombre. Por un lado el canto monótono posibilita una comprensión

¹⁵⁹ La investigación de George Duby sobre las catedrales medievales le permitió apreciar cómo “La espiritualidad del siglo XI florece en un canto lanzado a plena voz, al unísono, por un coro de hombres. En él se realiza la unanimidad que agrada a Dios cuando sus criaturas le alaban. Siete veces por día el coro de los monjes duniacenses iba en procesión hacia la iglesia para cantar los salmos. Las grandes abadías del siglo XI, como Saint-Gall o Saint-Martial de Limoges, fueron los talleres, sorprendentemente dinámicos, del arte fundamental de aquella época, el arte litúrgico, que en sus progresos asociaba el poema y la melodía. En el lenguaje técnico de esos talleres «trovar» significaba disponer sobre las modulaciones del canto llano nuevos textos [...]. Unían las palabras del lenguaje humano con la alabanza eterna de los ángeles” (Duby George, *Tiempo de catedrales*, Barcelona, Argot, 1983. Citado en Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p. 34).

¹⁶⁰ “Se pensaba que la propia tragedia griega estaba siempre acompañada por la lira; era cantada más que recitada. La tarea de la Camerata Florentina consistía en resucitar, mediante el cultivo del *stilo rappresentativo*, o de lo que terminarían siendo los primeros balbuceos de la ópera, la tragedia griega clásica. Una resurrección que exigía el retorno a la monodia, al discurso homofónico, a un recitativo infinito que plegase el canto a las vicisitudes narrativas del texto, y a un estilo coral basado en el unísono de las voces” (Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 58).

distinta del texto, que no yace sólo en la palabra escrita, sino en el acto de su recitación, en la claridad y belleza de su exposición. Por el otro, produce imperceptible pero inevitablemente, a través de la experiencia auditiva de la resonancia colectiva, un sentimiento de unidad que intensifica la comunión, la identificación de unos con otros y con la totalidad.

La relevancia de este arte vocal y coral debe ser entendida a partir de estas consideraciones, pues ha tenido indudablemente una gran influencia a lo largo de la historia, pues ha despertado siempre un sentimiento de unidad y de cercanía que refuerza los fervores religiosos y colectivos, y que si se siguen de forma irreflexiva, pueden tener consecuencias devastadoras. Esto mismo fue lo que Adorno apreció en la época de ascenso del nazismo cuando el arte coral cedió ante el nacionalsocialismo y acabó sirviendo como herramienta para fomentar la integración de los jóvenes al servicio del ideal de dominación presente en todos los niveles de la política y de la sociedad. En esta época, los grupos del Movimiento de la Juventud en Alemania se politizaron primero en contra y luego como parte del nazismo. Surgidos a principios del siglo XIX, originalmente se definieron por una actitud antiburguesa que implicaba la vuelta a la naturaleza y la vida en comunidad: la Música de la Juventud, expresión musical de este ideal, ponía el acento en la práctica colectiva —corales con acompañamiento de guitarra— del canto popular. Cuando en 1952 resurgieron, Adorno sostuvo con sus representantes una dura polémica que lo llevó a apreciar la facilidad con la que la práctica de la música coral hace:

“creerse a los individuos protegidos en el acuerdo y la armonía entre los hombres, como no se da en la estructura de la sociedad actual; la sociabilidad coral genera calidez artística. Hoy en día, la legitimación de la música coral depende de si trabaja en contra del propio peso social del sonido coral [...] con una consciencia crítica y una aptitud productiva. Debido a ese gesto casi automático, debido a una intimidad de segunda mano, sentimientos elevados metidos con calzador y una autocomplacencia colectiva, la música coral al uso

pertenece a una falsa consciencia y amenaza con reproducirla”¹⁶¹.

Pues según la más profunda convicción de este pensador, “Cuando la música une más fuertemente a los seres humanos en una comunidad es cuando menos cumple consigo misma”, ya que la música como obra de arte sólo es verdadera en el sentido en que “expresa su unidad, fuerza e integridad, en definitiva en la idea de una humanidad solidaria, pero no donde haga creer a los oyentes que forman ya parte de una comunidad, y ciertamente no cuando la obra, en lugar de procurarse una autoridad interior, proclama otra exterior o inculca a los seres humanos a través de su estructura una autoridad despojada de su contenido”¹⁶².

Este ejemplo debe ser suficiente para impulsar la reflexión sobre la relevancia de la música coral y las consecuencias que puede tener esta práctica colectiva. Aún cuando a lo largo de la historia ha llevado a las más íntimas revelaciones religiosas y del entendimiento, la música coral y el sentimiento que despierta han sido y siguen siendo medios para dar la apariencia de unidad social y de armonía en un sistema social de jerarquías y privilegios, de injusticias y de desigualdades.

Gracias a esta apariencia que la práctica coral produce, a este “ritual de presencia e identificación con el poder social” el individuo tiene la impresión de que “precisamente en la limitación a sí mismo, a aquello que se adentra en sí mismo y se aparta de la odiosa realidad, es idéntico a todos, aceptado por todos y está reconciliado con todos”¹⁶³. Theodor Adorno juzgó duramente en su tiempo a quienes hicieron uso de esta música con fines de manipulación y sostuvo una dura controversia con sus principales representantes, pues sabía muy bien sobre la fuerza de la música, particularmente de la coral, para despertar el sentimiento de unidad

¹⁶¹ Adorno, Theodor, “Música coral y falsa consciencia” en *Escritos musicales V*, Obra completa 18, Akal, Madrid, 2011, p. 850

¹⁶² Adorno, Theodor, “Crítica del músico aficionado” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 73

¹⁶³ Adorno, Theodor, “Función” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 231

social y de identificación. De allí su crítica y su advertencia.

La aportación de Adorno en este sentido consiste en haber advertido sobre la influencia de la práctica de la música coral en los colectivos que participan de ella, ya que sus integrantes experimentan una afinidad y una vinculación que satisface su deseo de la misma, pero que no es tal en la realidad cotidiana. La belleza y claridad del sonido de la voz humana en resonancia colectiva mueve a los individuos hacia la integración, sin importar el ideal perseguido, sean las verdades religiosas o, como Adorno constató durante el auge del nazismo, los instintos desbocados de destrucción. Aún cuando hay que tener en cuenta esta advertencia, la situación actual de la música obliga a considerar desde otra óptica la experiencia coral, sobre todo cuando la música en su conjunto parece perder finalmente los últimos vestigios de la sabiduría que le había acompañado a lo largo de la historia. Por ello habría que repensar la fuerza de vinculación que la música coral produce y la posibilidad de un sentimiento de unidad que tenga su contraparte en la unidad social experimentada, al fin similar a la de los sonidos: donde los hombres, como integrantes de una multitud (armónicos), puedan coexistir apoyándose mutuamente en la unidad (timbre). Donde cada uno tenga su propia identidad (frecuencia) mientras apoya a los demás y recibe el apoyo que estos le brindan.

3. La imaginación sonora. La música de vanguardia en la segunda mitad del siglo XX

Por último y para concluir esta investigación caben todavía algunas consideraciones acerca de la posibilidad que tiene la música para despertar la imaginación y llevarla por caminos aún desconocidos, para orientar los impulsos creativos del hombre hacia destinos acordes con la unidad de la naturaleza. La imaginación sonora yace como semilla aún en los oídos menos adiestrados e incluso en los plenamente alienados, pues su fuerza de vinculación y de evocación forma parte de la misma experiencia auditiva. Los efectos de la música no dependen únicamente de un entendimiento preciso de la organización del lenguaje musical, sino también e incluso en mayor medida —tal y como se entiende aún en las

tradiciones de la India— de la fuerza que ejerce sobre los escuchas, especialmente a partir de la repetición incesante, de la “redundancia perfeccionante”, que deja su huella en el ánimo y en el pensamiento¹⁶⁴.

Hasta este punto hemos retomado la investigación de Theodor Adorno como un ejemplo de sociología de la música y de crítica hacia las incongruencias del sistema económico que se presentan ininterrumpidamente en todos los niveles de la vida en las grandes urbes de los países industrializados, pues su estudio debe ser considerado a fin de profundizar en las actuales condiciones sociales de producción y consumo del arte y de la mercancía musical. Sin embargo, al momento de buscar una guía para responder a las interrogantes que surgen en esta investigación, resulta difícil valerse de las ideas de este pensador, cuyas reflexiones tienen la característica de despertar la imaginación, más no de orientarla, pues Adorno desde su negatividad inquebrantable, se resistió siempre a dar guías de acción o modelos que sirvieran como ejemplo de la sociedad reconciliada o de la obra de arte verdadera, especialmente al final de su vida cuando se opuso decididamente a ser considerado como un “gurú”, según su expresión, de los movimientos estudiantiles y obreros de final de la década de los sesentas¹⁶⁵.

Pese a ello, en su propuesta de pedagogía musical pueden rastrearse sugerencias, en cierto modo bases, para el desarrollo integral de la imaginación

¹⁶⁴ Ver Coomaraswamy, Ananda K., “La visión hindú del arte”, “La danza de Siva” y “La música india” en *La danza de Siva. Ensayos de arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 1996

¹⁶⁵ En sus últimos años de vida, Adorno problematizó el llamado de los estudiantes a la acción política directa por considerarlo un “atajo ilícito a la acción práctica”. Detectaba en los movimientos estudiantiles una sumisa supervaloración del intelectual, quien se convierte en una especie de figura paterna, un ego ideal, capaz de infundir un aire decisivo en un momento de incertidumbre política. Sobre este punto, se dirigía a sus alumnos de la siguiente manera: “precisamente porque soy consciente de que gran parte de ustedes confía mucho en mí, me resistiría enérgicamente a abusar de esta confianza, asumiendo —aunque sólo fuera por medio de mi estilo de hablar— la falsa persona de un gurú, de un sabio” (Citado en Wilding, Adrián, “Sobre las últimas conferencias de Adorno” en VV.AA, *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política*, Herramienta ediciones/Universidad autónoma de Puebla, Buenos Aires, 2007, p. 25).

sonora, las cuales resultan ilustrativas al considerarlas más allá del eurocentrismo de este pensador. En algunas páginas de *Sobre la pedagogía musical* señalaba cómo ésta tiene una importancia fundamental en la renovación constante de la cultura y de la tradición musical; sin embargo, lo que más destacaba de la adecuada enseñanza musical era la esperanza que despierta de un mejor futuro, donde finalmente, a partir de la educación del oído se logre oponer resistencia al dominio de la industria de la cultura en el campo de la música. Como bien supo apreciar este pensador, los niños son capaces de desarrollar desde edades muy tempranas un oído armónico (en el mejor de los casos un oído interno), y por lo tanto, un criterio para discernir entre las cualidades sonoras de la música que escuchan. A su parecer, en la pedagogía musical se halla la clave para contrarrestar la preeminencia de la mercancía musical y de la industria que produce la satisfacción de las masas a partir de unos productos hechos a su medida. Por ello criticaba los medios tradicionales de enseñanza y promovía una educación cuyo primer objetivo fuese el desarrollo en los niños de este oído interno, pues le parecía que el aprendizaje de la flauta en las escuelas no hace más que prolongar un estado infantil de la escucha que promueve la adecuación de los niños al mercado de productos musicales. En contraposición al uso de las flautas dulces y las guitarras, interpretadas de manera superficial y somera, Adorno opta por el uso del piano para fomentar el oído armónico en los niños, pues esto sólo será el primer paso para que ellos, mediante el uso de este instrumento, tomen conciencia de la armonía detrás de toda música y progresivamente adquieran la capacidad de desarrollar un oído interno que será el criterio adecuado a partir del cual juzgar tanto los productos de la industria cultural, como las grandes obras de arte que pertenecen a la tradición y a la vanguardia. Según sus ilustrativas palabras:

“El camino, el único, es el conocimiento musical inmanente: que uno aprenda a penetrar intelectualmente en cada obra, en el modo según el cual la totalidad de su manifestación sonora se constituye como un entramado intelectual. Es el camino del análisis, en el sentido de exhortar al estudiante, desde el principio, para que toda música con la que se tope y que haya de interpretar sea comprendida a partir de su función en la estructura, de su

relevancia constructiva. Dicho análisis no puede adoptar el carácter de una reflexión extramusical, pues habría de efectuarse con conceptos puramente musicales: de cada tono, de cada silencio, de cada motivo, de cada frase puede señalarse para qué están ahí e, inversamente, determinarse cada forma completa a partir del dinámico concierto de sus elementos”¹⁶⁶.

Es por ello que este oído armónico resulta tan relevante para la pedagogía musical y para alcanzar lo que Adorno llamaba la “escucha estructural”, la más acabada de todas las formas de escucha musical. Sin embargo, también el canto y no sólo el piano es fundamental para el conocimiento musical, ya que “en tanto que actividad inmediata y conducta espontánea, promete devolver a los seres humanos algo de aquella subjetividad que el aparato de la vida les arrancó”, por ello es necesario retomar este impulso a fin de sublimarlo, en vez de darle expresión en una “actividad preintelectual y de mero restablecimiento de funciones corporales de ordinario reprimidas, tendría que guiar la necesidad de cantar de manera gradual y prudente hacia la adecuada ejecución musical mediante la voz”¹⁶⁷. Sin embargo, sus consejos suenan quizá anacrónicos, sobre todo cuando sugiere, para el desarrollo de la música coral y vocal, la práctica cuidada de la tradición de la música sacra europea, de los madrigales medievales y renacentistas.

Más provocativas y sugerentes son sus consideraciones sobre la posibilidad actual de liberar a los medios de comunicación de masas de la opresión y de la servidumbre hacia el sistema económico, presente en todos los engranajes de la vida moderna, pues la radio, y hoy en día los programas computacionales, podrían servir para educar realmente al oído, capacitándolo para confrontar la música en serie de la industria cultural en vez de fomentar su asimilación irreflexiva. Sus palabras en este sentido contienen un elemento de esperanza, herencia quizá de las ideas de su maestro Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su*

¹⁶⁶ Adorno, Theodor, “Sobre la pedagogía musical” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 116

¹⁶⁷

reproductibilidad técnica) sobre los posibles usos de los medios de reproducción visual en pos de la libertad y del desarrollo social, de la colectivización del conocimiento y de la libertad imaginativa:

“el logro social-pedagógico de los medios musicales de comunicación de masas debería consistir en enseñar a los oyentes verdaderamente a «leer», es decir, capacitarlos para apropiarse callada y silenciosamente de los textos musicales en su imaginación pura, una tarea que no resulta ni mucho menos tan difícil como se imagina el imponente respeto al profesional visto como un hechicero. Con ello los medios de comunicación de masas podrían actuar realmente en contra del analfabetismo sobre el que gravita el espíritu objetivo de la época en su conjunto, como si de un segundo espíritu adquirido se tratase”¹⁶⁸.

Sin embargo, el enfoque intelectualista de la pedagogía musical de Adorno es limitado en el sentido de que no explora, o mejor dicho rechaza, la vinculación social que la música produce y su importancia en la experiencia mística y religiosa (en su sentido etimológico de re-ligar a los hombres entre sí y con la totalidad). Como señalaba Eugenio Trías, “La «música del futuro» es, con frecuencia, la más intensa desde el punto de vista religioso”, pues conecta con lo ignoto y desconocido. Ahí yace el entendimiento de la música como símbolo, pues éste “es el vehículo que une el mundo inteligible y el sensible, o que confiere exposición en el mundo a lo que por definición nos trasciende. El verdadero arte, y desde luego la música, poseen esa disposición simbólica, por mucho que el concepto de símbolo se haya restringido demasiadas veces al terreno de la imaginación plástica y visual, o al dominio de la imagen. Es importante adoptar esa noción insustituible para acercarse también al universo sonoro”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Adorno, Theodor, “La vida musical” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 324

¹⁶⁹ Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, pp. 24-25

El arte sonoro posee esta capacidad de re-ligar debido a la ya mencionada evocación de un pasado inmemorial (matricial) común a todos los seres humanos. La expansión del sonido como esfera en el espacio asegura la sensación de acogida y de protección, un abrazo que nos contiene y nos da fuerzas porque es en su tridimensionalidad¹⁷⁰, en las profundidades del sonido, donde se producen los grandes eventos integradores. Muy por el contrario, Adorno defendía una música que no fuera sentida como abrazo y comunión, sino como golpe sobrecogedor que hiciera despertar a la conciencia del dolor y de la opresión sufrida por el hombre (El *Weltschmerz* o dolor por el mundo que para él era el único indicio del arte verdadero a mediados del siglo XX)¹⁷¹, a la manera del expresionismo musical y del dodecafonismo serial de la Segunda escuela vienesa encabezada por Arnold

¹⁷⁰ Sobre la acústica o física del sonido cabe la siguiente aclaración acerca de la tridimensionalidad de los fenómenos acústicos: “Un cuerpo sonoro es un cuerpo en movimiento, y una de las características de los cuerpos sonoros, incluidos los instrumentos musicales, es que cambian de forma. Este cambio de forma no pasa desapercibido. Un cuerpo en reposo ocupa espacio, y el espacio no ocupado por nada está lleno de aire a presión constante. Al cambiar de forma, los cuerpos sonoros reorganizan unilateralmente el espacio que los rodea provocando un desplazamiento de las moléculas de aire en algunos puntos y creando en otros más espacio, en el que dichas moléculas tienen la posibilidad de expandirse. [...] Si la energía transferida del cuerpo vibratorio al aire circundante no se renueva constantemente, la que se conserva sin utilizar en la vibración originaria se filtra. Los frentes de presión inicial y subsiguiente se expanden hacia fuera a modo de burbujas concéntricas y una parte de su energía se disipa en forma de calor, mientras que el resto se difunde con densidad decreciente sobre la superficie de incidencia” (Maconie, Robin, *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona, 2007, pp. 63-64).

¹⁷¹ Es interesante ver cómo Adorno defendió este ideal artístico en la obra de Arnold Schönberg, principal representante de la Segunda escuela vienesa, quien a su parecer había logrado transmitir en su música “el sentimiento de carencia de espacio, de bidimensionalidad. Entre los shocks que esta música reparte, resulta ciertamente esencial aquel en que la música deniega al oyente el ser incluido, el ser abrazado espacialmente. Dicho de manera exagerada, esta música suena como un golpe. El gesto ausente, tan a menudo observado en las obras de la fase expresionista de Schönberg, se explica así” (Adorno, Theodor, “Sobre la relación actual entre filosofía y música” en *Sobre la música*, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona, 2006, pp. 81-82).

Schönberg, Anton Webern y Alban Berg. Este criterio, pese a su relevancia actual, resulta limitado y hoy en día no puede ser aplicado a todo el arte, ni tampoco puede orientar las inclinaciones artísticas contemporáneas. Por ejemplo, seguir este ideal artístico, restringió el juicio de Adorno y su apreciación de la obra pictórica y escultórica de Pablo Picasso, a quien le reconocía el haber constituido un arte, que desde su propia complejidad interna se medía con la experiencia extrema del horror (*Guernica*)¹⁷². Sin embargo, no rescató su intención por retomar y reelaborar las tradiciones más antiguas de las culturas africanas, donde permanecía viva la espontaneidad y la alegría por la vida. Esta exploración de lo arcaico y ancestral, donde yace el principio latente de toda expresión artística fue explorado también por grandes músicos de vanguardia como Karlheinz Stockhausen, músico alemán originalmente formado en la tradición dodecafónica defendida por Adorno, pero que posteriormente, tras una experiencia mística motivada por la lectura del poeta hindú de principios del siglo XX Sri Aurobindo, reconfiguró su obra musical adaptándola a los logros más importantes de la técnica electroacústica. En su clímax creativo, después de una visita que hiciera a México como embajador cultural en las Olimpiadas de 1968, particularmente a las ruinas de las antiguas civilizaciones mayas, concibió en ese mismo año su obra *Stimmung* (noción de afinación o armonía que puede ser referido al ánimo, al ambiente o al tono musical) para seis vocalistas (tres hombres y tres mujeres), en la que lo fundamental es la resonancia colectiva de los intérpretes y el ritmo creador surgido de la libertad otorgada a cada uno de ellos. La exploración de las distintas formas de vocalización que se escuchan en esta pieza —en la que los intérpretes recitan poesía del mismo Stockhausen, pronuncian vocales, sonidos y nombres de divinidades de distintas culturas— han dado inicio a una recuperación en Occidente de la práctica vocal desde sus orígenes más remotos, logrando así la integración de tradiciones musicales de todas partes del mundo, que han influido en la invención contemporánea y en la renovación de la

¹⁷² Adorno, Theodor, “El envejecimiento de la nueva música” en *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009, p. 166

música como práctica sanadora con cualidades pacificadora¹⁷³. La obra está pensada sólo como modelos, donde se señalan las duraciones y las formas de vocalización, pero el ritmo y la secuencia son siempre distintos en cada interpretación. Así como en la práctica musical antigua, esta obra fue un intento por despertar el ritmo ontológico del hombre, que es “la máxima afirmación de vitalidad: la que promueve el principio de toda transformación o metamorfosis”¹⁷⁴.

Sólo volviendo a este ritmo originario, la música logra su cometido primordial, presente desde tiempos remotos, el de dotar de un “lógos capaz de enunciar, en forma simbólica, los más complejos misterios de la vida y de la muerte, de éros y de thánatos, a través de las más sencillas figuras rítmicas, dos por cuatro (en forma de marcha), o tres por cuatro en modalidad de danza): hacía la muerte, la guerra y la

¹⁷³ Sobre estas cualidades sanadoras cabe mencionar el ejemplo de la música en el sur de Italia y en el sur de España donde el ritmo de la Tarantella (que originalmente servía para expulsar del cuerpo el veneno de la tarántula) y de la Danza de las espadas, respectivamente, provoca estados de trance a partir de danzas frenéticas que sirven para expulsar los malestares de las personas, generalmente de origen social (depresiones, celos, envidias, etc.), a fin de que los enfermos puedan reintegrarse armónicamente en la comunidad. Como lo corroboran escritos del siglo XVII, la Tarantella era usada como práctica medicinal desde tiempos muy antiguos, así en Nieremberg, quien al respecto dice: “Es cosa constante y averiguada que la mordedura mortal de la tarántula —o araña de Apulia— sólo con música se sana [...] Demos ahora razón de esta eficacia de la música, que no es la que pensaron los pitagóricos, reduciéndola a la eficacia de los números, que en otra parte rechazamos, ni la que los platónicos repiten ser el ánimo, música o armonía, y así se huelga y compone con la que viene de fuera, porque más es esta razón de retóricos que de filósofos. La causa es porque el veneno o el humor del enfermo suele ocasionar efectos melancólicos o furiosos, y así se les aplica música proporcionada, que aun según la Sagrada Escritura causa alegría, destierra del ánimo el daño y afecto contrario, de donde se deriva la salud por la hermandad, conveniencia y comunicación que hay entre los dos” (Nieremberg, Juan Eusebio, *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, Acanalado, Barcelona, 2004, pp. 29-30). Ver también Schneider, Marius, *La danza delle spade e la tarantella. Saggio musicologico, etnografico e archeologico sui riti di medicina*, Argo, Torino, 1990

¹⁷⁴ Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 803

violencia; hacia la seducción, el encantamiento y el embeleso amoroso”¹⁷⁵. Esta “gnosis sensorial sonora” puede provocar “un efecto liberador, de consuelo y salud restablecida, a modo de don vibrante con efectos emancipadores. Todas esas virtudes son inherentes a la mejor música, que rememora en lontananza la nostalgia del origen, o que desbroza un horizonte futuro mediante esa remisión al pasado inmemorial”¹⁷⁶.

La música en esta pieza de Stockhausen llega por medio de la exploración de la expresividad vocal a este recuerdo ancestral del sonido primordial, y por lo mismo a ser más que pura forma (organización intelectual del material, según la concepción de Adorno) para volverse nuevamente fuerza: fuerza “configuradora” o “conformadora” (que eso significa *Einbildungskraft*, imaginación en alemán). Pues esta pieza, así como la obra de algunos otros compositores de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, logra restituir la jerarquía del sonido como fuerza cósmica, fuerza creadora, que al mismo tiempo permite apreciar cómo este cosmos creado está acompañado de un principio desencadenante de fuerzas, tanto de vitalidad como de destrucción. Desde esta perspectiva la forma deriva del sonido mismo y de su ritmo, “pues siempre es forma-en-el-tiempo, diferenciada de la forma plástica, pictórica o escultórica; se produce en movimiento, en el tiempo; es sonido-movimiento y sonido-tiempo”¹⁷⁷.

En la obra de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), así como también en la de John Cage (1912-1992) y de Giacinto Scelsi (1905-1988), la fuerza vence a la forma, o subordina ésta a su primado, lo que hace surgir la fuerza del sonido primordial, natural, físico. Un sonido que se sitúa en el centro del continuo sonoro de la existencia y que se presenta como la materia siempre en movimiento, circulando en el tiempo, y la forma —forma en el tiempo— que deriva de la específica organización

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 884

¹⁷⁶ Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 597

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 585

de las dimensiones del sonido.

Sobre el compositor norteamericano John Cage, vale mencionar el juicio de Adorno, quien pese a criticar el “forzado primitivismo” de su música aleatoria, influenciada por el budismo Zen, por la obra literaria del escritor irlandés James Joyce y por el antiguo texto chino I Ching, rescataba de un modo similar la importancia de su música al entenderla como una fuerza de liberación de las energías musicales. Sobre Cage y su escuela decía: “Las peculiares concepciones defendidas por esa escuela se deben tanto a su oposición a la industria cultural de la vida musical oficial en Norteamérica, como también a una potencial liberación de las energías musicales productivas —es decir, de las energías compositivas— en aquel país”¹⁷⁸. Por su parte el compositor italiano Giacinto Scelsi, aún poco conocido fuera de los círculos musicales, se valió de la música y de su fuerza evocadora para regresar al sonido primordial, sobre todo a partir de la voz y de la vibración permanente que ondea según la cadencia vital. En su música vocal los sonidos nacen del ritmo y se articulan produciendo sentido pero no palabras, pues la voz se limita a seguir “los ritmos de la respiración y, en general, los flujos de nuestra interioridad [...] Escuchando a Scelsi se experimenta la sensación de una «lengua antes de la lengua», algo más primario que la expresión de pensamientos constituidos y articulados”¹⁷⁹. De igual modo, su música, al retroceder hacia las prácticas más antiguas de la voz y de la expresión, hace brotar la espontaneidad a través del raptó y del trance que se logra con la improvisación, al modo de los antiguos chamanes, cuestionando así el procedimiento de componer a partir de la escritura musical. Según muestra la investigación de Trías, Scelsi solía perderse en

¹⁷⁸ Adorno, Theodor, “Anotaciones sobre la vida musical alemana” en *Impromptus*, Editorial Laia, Barcelona, 1985, p. 15

¹⁷⁹ Trías, Eugenio, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, p. 553. Sobre esta tendencia vocal hacia el sonido primordial en la música de Scelsi, habría que añadir que su expresión más lograda se aprecia en la obra *Uaxactun. La leyenda de la ciudad maya destruida por ellos mismos por motivos religiosos*, donde los coros llegan progresivamente a la vibración mínima de las cuerdas vocales y por lo mismo, a los más sutiles armónicos.

estos tences musicales mientras sus alumnos más cercanos escribían con detalle los ritmos y las melodías que surgían de su improvisación.

La obra de estos grandes compositores nos incita a pensar que “avanzar es retroceder, anticipar es recordar” y que por lo mismo es necesaria una nueva forma de aproximación hacia la música, que restablezca nuevamente la relevancia que ha acompañado históricamente a las más logradas manifestaciones de la expresividad musical. Sólo así nos enseñará nuevamente sobre la complejidad de la vida y sobre los misterios más profundos que siempre escapan a la interpretación racional. Sólo siguiendo el ejemplo de esta “fuerza configuradora” tan característica de la música podremos recomponer el camino del progreso y reencontrar nuevamente nuestro lugar en este ritmo-mundo que trae continuamente los ánimos a la vida y que nos ubica en el transcurrir de la existencia. Sin embargo, hace falta entregarse al ritmo creador y no con el fin de disecarlo, sino tan sólo para vivirlo. El entregarse al ritmo comprueba, además, que muy a menudo podemos captar mejor las cosas, si no queremos conocerlas con demasiada exactitud formalista. Ésta es quizá la mayor enseñanza que hoy en día podemos aprender de la música de vanguardia, inspirada en los ideales ancestrales de la expresividad sonora: una entrega plena al ritmo creador y al impulso de la imaginación.

La entrega al ritmo y a la imaginación, como ya había intuido Georg Simmel en sus últimos escritos, es a su vez una entrega a la vida, que es necesaria a fin de que el mundo resuene también en nosotros, pues más allá de las diferencias entre cada sociedad y de la diversidad cultural que existe, el mundo es uno solo y sólo tenemos una oportunidad para vivirlo. La música enseña de este modo a contemplar la vida desde sí misma y no desde esos planos que más allá de ella se extienden a la totalidad, y que motivan las tendencias de cada época. Es por ello una guía para reencontrar nuestro origen ancestral (con marcadas influencias musicales), para seguir el impulso vital más allá de las tendencias generalizadas, los valores establecidos, y las modas de la época, pues al adaptarse a ellas,

“pierde su significación esencial la pertenencia de sus contenidos a esos

mundos especiales, existentes, por decirlo así, para sí. Esta pertenencia aparece ahora como un cercenamiento *a posteriori* de fragmentos que se transplantaran idealmente, fragmentos que, en tanto vividos, no poseen entre sí semejante deslindamiento y discontinuidad. Dentro de la dinámica del proceso de la vida están enlazados como las olas de un río; es siempre una sola vida lo que los produce a modo de latidos suyos”¹⁸⁰.

La mejor de las músicas es que aquella que intuye esta unidad vital que enlaza el conjunto de lo existente: lo pasado y lo futuro en el eterno presente. Su enseñanza, al modo de una metáfora —como señalara Adorno— apunta hacia la reconciliación de los individuos entre sí, hacia la posibilidad utópica de la libertad y de “la convivencia de lo distinto por encima de la identidad y la contradicción”. Sin embargo, para realizar plenamente su cometido, la música debe ser metáfora también de la reconciliación última del hombre consigo mismo, de su principio y su fin, pues al igual que el tiempo y la vida, la música es un fenómeno indivisible que fluye y late siempre y a cada momento como el brote de un manantial, un movimiento continuo o *continuum sonoro*, que orienta nuestra percepción y nuestra disposición hacia lo escuchado, permitiendo así que se vislumbre, aunque sólo sea por un instante, el retorno al sentimiento de unidad que nos sitúa en un origen primordial —quizá matricial, siguiendo la propuesta de Trías. De este modo, nos enseña sobre el vivir y el morir, pues permite la integración última del principio con el final, la unión definitiva de la conclusión con la premisa y, por lo mismo, la vivencia de la plenitud del más intenso de los instantes, que eso es propiamente la eternidad.

¹⁸⁰ Simmel, Georg, “De la vida a la idea” en *Intuición de la vida*, Terramar, Buenos Aires, 2004, p. 54

Bibliografía

- Adorno, Theodor, (1951) *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Obra completa 4, Akal, Madrid, 2007
- _____, (1969) *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1986
- _____, (1970) *Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1980
- _____, (1973) *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Obra Completa 14, Akal, Madrid, 2009
- _____, (1977) *Crítica de la cultura y sociedad II*, Obra completa 10/2, Akal, Madrid, 2009
- _____, *Escritos musicales I-III*, Obra completa 16, Akal, Madrid, 2006
- _____, *Escritos musicales V*, Obra completa 18, Akal, Madrid, 2011
- _____, *Impromptus*, Editorial Laia, Barcelona, 1985
- _____, *Sobre la música*, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona, 2006
- _____, *Beethoven. Filosofía de la música*, Akal, Madrid, 2003
- Adorno, Th. W. - Max Horkheimer, (1947) *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009
- Atalli, Jacques, (1977) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglos XXI, México, 2011
- Ausoni, Alberto, *Music in art*, The J. Paul Getty Museum, Honk Kong, 2009
- Balan, George, *El camino musical hacia el espíritu*, Musicosofía, Bogotá, 1992
- _____, *Hacia el redescubrimiento de la música*, Musicosofía, Bogotá, 1994
- Bannan, Nicholas (editor), *Music, language and human evolution*, Oxford University Press, UK, 2012
- Benjamin, Walter, (1936) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ITACA, México, 2003
- _____, (1942) *Tesis sobre la historia, y otros fragmentos*, ITACA/UACM, México, 2008

- Bourdieu, Pierre, (1979) "Crítica social del juicio del gusto" en *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Mexico, 2002, pp. 15-96
- Buck-Morss, Susan, (1977) *Origen de la dialéctica negativa*, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt, Siglo XXI, México, 1981
- Calasso, Roberto, "Adorno sirena" en *Los cuarenta y nueve escalones*, Anagrama, Barcelona, 2005, pp. 262-265
- Carpentier, Alejo, *Ese músico que llevo dentro 1*, Obras completas Vol. X, Siglo XXI, México, 1987
- _____, (1972) *La música en cuba (del siglo XVI a la época actual)*, FCE, México, 1990
- _____, *Los pasos perdidos*, Atalaya, Buenos Aires, 1999
- Coomaraswamy, Ananda K., "La visión hindú del arte", "La danza de Siva" y "La música india" en *La danza de Siva. ensayos de arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 1996
- Dahlhaus, Carl, (1997) *Fundamentos de historia de la música*, Gedisa, Barcelona, 2003
- Fubini, Enrico, (1995) *Estética de la música*, La balsa de medusa, Madrid, 2008
- _____, (1976) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1990
- Giner, Salvador, "Racionalidad, Historia y Modernidad: Max Weber" en *Teoría Sociológica Clásica*, Editorial Ariel, Barcelona, 2004, pp. 261-340
- Godwin, Joscelyn, (1987) *Armonías del cielo y de la tierra, La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Paidós, Barcelona, 2000
- _____, *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, Atalanta, Girona, 2009
- _____, *Athanasius Kircher*, Editorail Swan, Madrid, 1986
- Griffiths, Paul, *Breve historia de la música occidental*, Akal, Madrid, 2009
- Habermas, Jurgen, "Theodor W. Adorno" en *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus,

Madrid, 2003, pp. 144-161

- Juanes, Jorge, *T. W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*, Libros Magenta, México, 2010
- Lévi-Strauss, Claude, (1964) “Obertura” en *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*, FCE, México, 2002, pp. 11-40
- Langer, Susanne K., (1953) *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clase de filosofía*, Centro de estudios filosóficos - UNAM, México, 1967
- Mariz, Vasco, *Heitor Villa-Lobos, El nacionalismo musical brasileño*, Siglo XXI, Bogotá, 1987
- Maconie, Robin, *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona, 2007
- _____, *The science of music*, Oxford University Press, Great Britain, 1997
- Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, Vol. I, Cenidim, México, 1993
- Moreno Rivas, Yolanda, “Los estilos nacionalistas en la música culta: aculturación de las formas populares” en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del arte)*, UNAM, México, 1986, pp. 35-70
- Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007
- Nieremberg, Juan Eusebio, *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, Acantilado, Barcelona, 2004
- Nietzsche, Friedrich, (1871) *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 2009
- Páez Díaz de León, Laura (editora), *La teoría sociológica de Max Weber. Ensayos y textos*, UNAM, México, 2001
- Sacks, Oliver, *Musicofilia, Relatos de la música y el cerebro*, Anagrama, México, 2009
- Safranski, Rudiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, México, 2011

- Said, Edward W., (1991) *Elaboraciones musicales*, Debate, México, 2009
- _____, (2006) *Sobre el estilo tardío, Música y literatura a contracorriente*, Debate, México, 2009
- _____, *Orientalismo*, Debolsillo, Madrid, 2007
- Schneider, Marius, (1946) *El origen musical de los animales-símbolo en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la estructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*, Siruela, Madrid, 2010
- _____, (1970) *La danza delle spade e la tarantella. Saggio musicologico, etnografico e archeologico sui riti di medicina*, Argo, Torino, 1990
- Simmel, Georg, *La ley individual y otros escritos*, Paidós I.C.E./U.A.B., Barcelona, 2003
- _____, (1917) *Cuestiones fundamentales de sociología*, Gedisa, Barcelona, 2002
- _____, (1918) *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica*. Terramar, Buenos Aires, 2004
- _____, (1882) *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2003
- Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007
- _____, *La imaginación sonora. Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010
- VV.AA., *Negatividad y revolución. Theodor W. Adorno y la política*, Herramienta ediciones/Universidad autónoma de Puebla, Buenos Aires, 2007
- Watson, Peter, *The german genius. Europe's third renaissance, the second scientific revolution and the twentieth century*, Simon & Schuster Uk Ltd, London, 2011
- Weber, Max, (1905/1920), *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*,

FCE, México, 2008

- _____, (1922), “Conceptos sociológicos fundamentales” en *Economía y Sociedad*, FCE, México, 2008, pp. 5-45
- _____, (1922) “Fundamentos racionales y sociológicos de la música” en *Economía y Sociedad*, FCE, México, 2008, pp. 1118-1183
- _____, (1904), *La “objetividad” del conocimiento en la ciencia social y en la política social*, Alianza Editorial, Madrid, 2008
- _____, (1919), *El político y el científico*, Colofón, México, s/f
- Zamora, José Antonio, *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Trotta, Madrid, 2005