

La música en nuestras vidas

Música y emancipación.

Actualidad del apocalíptico Th. W. Adorno

José Luis López de Lizaga

Aquel debate que propició Adorno entre apocalípticos e integrados, entre la alta cultura y la cultura de masas, sirve aquí de sustento para este artículo



Diabolus algorítmico (Pilar Catalán)

In mediados del siglo XX, y en un terreno fronterizo entre la estética y la filosofía social, tuvo lugar una controversia a la que todavía hoy nos referimos con una terminología un poco irónica propuesta por uno de sus protagonistas, el semiólogo Umberto Eco: la controversia entre *apocalípticos* e *integrados* frente a la «cultura de masas». Los teóricos *apocalípticos* eran todos aquellos que interpretaban como un síntoma de decadencia la aparición de una cultura producida industrialmente y difundida a un

público masivo a través de los nuevos medios de comunicación. Estos autores lamentaban la homogeneidad, la superficialidad y la simplicidad de las canciones y las películas comerciales, de las novelas populares, los seriales radiofónicos y más tarde las series de televisión, etc., cuya función de puro entretenimiento habría traicionado la auténtica vocación de una cultura que tendría que orientarse hacia objetivos más nobles, tales como el conocimiento, el cultivo de la propia personalidad o la preservación de tradiciones venerables. En el frente

opuesto, los teóricos *integrados* celebraban esta nueva cultura interpretándola como la consecuencia del aumento del nivel de vida de las clases populares, de su alfabetización y de la democratización del acceso a un disfrute estético que siempre les estuvo vedado. Los integrados no veían nada sospechoso en la cultura de masas y en cambio encontraban bastante sospechosa su contraposición a la «alta cultura»: las jeremiadas de los apocalípticos debían descifrarse más bien como la protesta aristocrática por la rebelión cultural de las masas, que

por primera vez se habrían atrevido a disputar a las élites el monopolio del acceso a los libros, los museos o las salas de conciertos.

La controversia se prolongó durante varias décadas y en ella intervinieron autores de primer rango, desde Clement Greenberg hasta Walter Benjamin, desde Theodor W. Adorno hasta Pierre Bourdieu o el ya citado Umberto Eco. Pero hoy parece un debate superado y sobre todo parece un debate *resuelto*, concretamente a favor de los integrados. Entre las razones que han decidido la victoria, hay que mencionar en primer lugar las técnicas de producción cultural y artística.¹ Defender la alta cultura frente a la cultura de masas implicaba casi siempre —aunque no siempre— preferir la pintura a la fotografía y el teatro al cine, o priorizar la música que se interpreta con instrumentos clásicos en el silencio ceremonioso de las salas de concierto frente a la contundencia sonora de baterías y guitarras eléctricas en los conciertos de *rock*. Ahora bien, desde esta perspectiva la apología de la alta cultura *unplugged* frente a la cultura de masas *amplificada* se parece mucho a la evocación nostálgica del mundo rural preindustrial contra la gran ciudad, una tendencia que encontramos también en varias filosofías del siglo XX. Y lo cierto es que tanto aquella apología como esta evocación resultan, al final, irremediabilmente caducas porque ignoran que la evolución de las *técnicas* (de la producción industrial en un caso, de la producción artística en el otro) imponen transformaciones irreversibles en las formas de vida y de experiencia. Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, indiscutiblemente pertenecientes a la “alta cultura”, se propusieron reflejar y a menudo también denunciar la deshumanización de las grandes ciudades (la masificación, la aceleración del ritmo de vida, la fragmentación de la expe-

riencia, la alienación de las relaciones sociales, etc.), pero lo hicieron con medios artesanales, *preindustriales*, y por eso tenían de antemano la batalla perdida contra una «cultura de masas» industrializada *ab origine* y por tanto mucho más apta para registrar la condición humana en el mundo moderno. Si se trata de representar la velocidad vertiginosa de los medios de transporte modernos, cualquier película de cine es más eficaz que una pintura futurista de Giacomo Balla; y si se trata de recrear musicalmente cierto primitivismo dionisiaco que compense la creciente y prosaica racionalización de las formas de vida, los grandes conciertos de *rock* son más audaces que los ballets de Stravinsky. En suma: durante el siglo XX la cultura industrial de masas (el cine, el rock, la televisión) se impuso sobre la alta cultura preindustrial (la pintura, la música «clásica», el teatro) por razones no muy distintas de las que condujeron al triunfo del automóvil sobre el coche de caballos. Y finalmente la obsolescencia de los medios preindustriales de expresión artística terminó socavando la auto-comprensión y legitimación de la alta cultura de vanguardia como, precisamente, *vanguardia*, es decir: como la avanzadilla de la creación artística en libertad frente a la degradada cultura de entretenimiento. Antes o después, esta elevada imagen de las vanguardias tenía que derrumbarse frente a la evidencia de su creciente irrelevancia social. Suele situarse en la década de 1960 el punto de inflexión en este desarrollo. La autocomprensión del arte y la cultura cambia radicalmente en esos años, y entre otras cosas se desdibuja la frontera entre una alta cultura artesanal y ascética y una cultura de masas industrial y lúdica. Andy Warhol, cuya obra se disputan los museos e instituciones de la alta cultura, aplicó a la pintura las técnicas del diseño gráfico y se definió a sí mismo como un artista comercial.

A partir de ese momento, la legitimación de la alta cultura ya solo podía sonar a hueco o a ideología, y

no en vano su apología ha arrastrado desde entonces la sospecha de elitismo. Como las sinfonías de Gustav Mahler incorporan elementos de la música popular procedentes de «*los quioscos de las bandas militares y de las orquestas de palmeral*», Adorno concluye que en la obra de Mahler «*la música inferior se lanza jacobinamente al asalto de la superior*».² Si hiciéramos extensiva esta apreciación a la cultura de masas en su conjunto, ¿quién plantearía hoy en estos términos la relación entre ambos ámbitos? ¿Quién se expondría al ridículo de afirmar la «superioridad» de la música culta y aristocrática sobre la popular y jacobina, de Schönberg sobre los Beatles, por no hablar de la despreciable y, por suerte, normalmente solo implícita insinuación —que sería, por cierto, totalmente injusto atribuir a Adorno— de la superioridad *moral* de los devotos de un género sobre los aficionados al otro?

“ Hoy parece un debate superado y sobre todo parece un debate *resuelto*, concretamente a favor de los integrados ”

Admitámoslo: todos los argumentos propuestos en el siglo XX por los críticos apocalípticos de la cultura de masas han quedado hoy tan anticuados que parece una extravagancia recordarlos. No obstante, la contundente victoria de los integrados no termina de acallar una objeción que sigue inquietándonos cuando reflexionamos sobre la función de la cultura en nuestras sociedades. Uno sospecha que en el fondo y *pese a todo* siguen siendo válidas muchas de las cosas que escribió Adorno. Sigue siendo verdad que gran parte de la llamada «cultu-

¹ Cf. E. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 2010, cap. XVII.

² Th. W. Adorno, “Mahler. Una fisionomía musical”, en: *Monografías musicales*, Madrid: Akal, 2008, p. 182.

ra de masas» consiste en productos de ínfima factura que se agotan en su función de entretenimiento, que no plantean al público grandes exigencias intelectuales o estéticas pero tampoco aportan nada y que se olvidan tan pronto como se consumen. Son mercancías diseñadas de acuerdo con patrones estandarizados que se modifican periódicamente según la lógica de la moda: variaciones menores sobre un sustrato homogéneo, suficientes para evitar el aburrimiento y renovar el consumo. Todos sabemos que estos rasgos no obedecen solo a los valores de una sociedad que ha democratizado el acceso a la cultura, sino también a la lógica del mercado, y por eso leemos continuamente noticias sobre la asfixia de los creadores no comerciales que cada vez lo tienen más difícil para abrirse paso o para mantenerse a flote (grabar un disco, rodar una película, poner en escena una pieza teatral), al tiempo que las descargas de Spotify, como ya hiciera antes la radiofórmula, certifican el triunfo de mercancías musicales que resultan detestables incluso desde los parámetros de la música popular más seria.³ Y esta impresión de estafa, de que algo va mal en el mundo de la cultura, no afecta solo a la cultura de masas más popular, sino también a la cultura institucional y socialmente legitimada, por ejemplo a las artes plásticas que se exhiben en los museos. En un ensayo contundente, Annie Le Brun acusa a algunos de los más cotizados artistas contemporáneos (Damien Hirst, Jeff Koons, etc.) de haberse entregado cínicamente a la celebración del poder económico que domina nuestra época y que ellos mismos representan, mediante un arte espectacular, frívolo y

3 “Santiago Auserón: el reguetón, llevado a lo comercial, es basura sonora”



estúpido.⁴ Negar todo esto es como mínimo tan ingenuo o tan miope como negar la obsolescencia del modernismo estético con sus vanguardias pretecnológicas, sus cuartetos atonales y su execración del cine de palomitas.

“ El arte y la cultura que no han sido completamente secuestrados por la lógica del entretenimiento mantienen una relación estrecha con la libertad ”

Parece que nos encontramos, pues, en una aporía, puesto que hoy sería cínico suscribir incondicionalmente el entusiasmo de los integrados frente a la cultura de masas, pero tampoco podemos comprometernos ya con el anacrónico elitismo de los apocalípticos. Quizás la única solución sería mediar entre ambas posiciones, recuperando algunas de las tesis de los apocalípticos a fin de defender una cultura que, *siendo accesible a todos*, no se rinda completamente a la comercialidad y el entretenimiento. Algunas ideas de Adorno sobre la relación entre música y emancipación pueden servirnos para esbozar esa posible mediación, a condición de que las desliguemos de su contexto histórico y las aproximemos al nuestro.

II

Toda la reflexión estética adorniana, incluida su filosofía de la música, parte de un supuesto que resulta irrisorio para la cultura de entretenimiento, pero que sería interesante rescatar. Se trata de la idea de que el arte y la cultura que no han sido completamente secuestrados por la lógica del entretenimiento mantienen una relación estrecha con la *libertad*, entendida como la emancipación del

4 A. Le Brun, *Lo que no tiene precio*, Madrid: Cabaret Voltaire, 2018.

individuo frente a los poderes sociales que impiden la determinación autónoma de su propia vida. Esta idea se aplica también a la música, pero en un autor tan sutil como Adorno la relación entre música y emancipación está necesariamente muy «mediada» (por decirlo en el lenguaje de la dialéctica), o (para decirlo más llanamente) no está donde esperaríamos encontrarla. Por lo pronto, la música *no* se relaciona con la libertad allí donde se utiliza para desencadenar emociones estandarizadas, por explosivas que éstas sean. Más bien al contrario, Adorno opinaba que precisamente la emocionalidad de la música popular del siglo XX (del jazz y de las canciones sentimentales de su época, pero también del *rock* y el *pop* en sus infinitas ramificaciones surgidas después) traiciona la función emancipadora de la música. Como toda cultura de entretenimiento, la música comercial tiene el objetivo de reproducir la fuerza de trabajo durante el tiempo de ocio (que de este modo se convierte en un apéndice del tiempo productivo), y por eso es crucial que pueda consumirse sin ningún esfuerzo. Si esta música expresa emociones, no pueden ser complejas ni suscitar en el oyente ninguna reflexión, pensamiento o emoción nuevas. Es una música de la que no aprendemos nada. La embriaguez dionisiaca que constantemente esperamos y obtenemos de ella no provoca otra «liberación» que una descarga de adrenalina, pero precisamente ese desahogo emotivo contribuye a mantener intactas las relaciones sociales de cuya transformación dependería una liberación más auténtica. La música popular, escribe Adorno, «*es catarsis para las masas, pero una catarsis que las mantiene más firmemente a raya. El que llora no resiste en mayor medida que el que marcha en un desfile*».⁵ Pero también nos equivocamos, según

5 Th. W. Adorno, “On Popular Music”, en: J. Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture*, Athens: Univ. of Georgia Press, 1998, p. 208.

Adorno, si pensamos que una música comercial «comprometida», cargada de mensajes sociales o políticos, contribuye en mayor medida a una verdadera emancipación. Adorno llegó a conocer la canción protesta de la década de 1960, que a su juicio no era mejor en este sentido que cualquier otro género de música comercial, o era incluso peor, puesto que su carácter lúdico desmentía performativamente cualquier intento de auténtica crítica social: si la desesperación no puede retratarse mediante melodías pegadizas —como sucede, según Adorno, en la música del también muy popular Chaikovski—⁶, tampoco una protesta sería contra una sociedad deshumanizada puede canalizarse en el formato lúdico de una canción pop.⁷ Tan inofensivo es para el *statu quo* el compromiso de un festival de cantautores como la cursilería de la canción ligera o el nihilismo de un concierto *punk*.

“ La emancipación que posibilita la música, como la de cualquier otro arte, debe buscarse (...) en el esfuerzo intelectual y la riqueza emocional ”

La emancipación que posibilita la música, como la de cualquier otro arte, debe buscarse en otro sitio: en el esfuerzo intelectual y la riqueza emocional que requieren de nosotros si queremos disfrutarla. La libertad que nos promete lo que Adorno llama la «música seria» (en tanto que contrapuesta a la música comercial de entretenimiento) guarda, pues,

6 Th. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal, 2003, p. 20.

7 Adorno habla de ello en este documento:



relación con la posibilidad de liberarnos de las formas de sentir estandarizadas, previsibles y consabidas que repite y difunde incesantemente la música comercial. La música sería exige de nosotros —y a la vez anticipa— una autonomía intelectual y emocional que esté a la altura de la autonomía de las obras mismas. Estas son de verdad grandes cuando se atienen estrictamente a su propia lógica estética y solo a ella, es decir: cuando exploran nuevas posibilidades expresivas y se desentienden con soberana indiferencia del gusto del público y de sus posibles beneficios económicos, ideológicos o políticos. Negarse a *servir para algo*, a ser útiles, o rentables, o ideológicas, o didácticas, es uno de los rasgos de las grandes obras de arte, incluidas las musicales. Y precisamente esa autonomía, conquistada en un esfuerzo de siglos, es lo que el gran arte y la gran música pueden ofrecer al público, que seguramente no obtiene lo que esperaba (entretenimiento o adoctrinamiento), pero sí algo mucho mejor. Lo que tiene de liberador el disfrute genuino de un cuarteto de Beethoven, una sinfonía de Mahler, una ópera de Wagner o una enigmática pieza de Anton Webern o de Frederic Mompou se relaciona con el hecho de que esta música no nos trata como a niños, sino que requiere de nosotros una madurez emocional e intelectual que para Adorno es indisoluble de la idea de emancipación. La madurez del individuo emancipado, verdaderamente autónomo, forma parte de la conocida definición kantiana de la Ilustración como «la salida del ser humano de la *minoría de edad* de la que él mismo es culpable».⁸ Ilustración, madurez y emancipación eran para Kant términos indisolubles. Adorno añade el arte y la música a esta constelación de ideas, como refleja este pasaje de su ensayo sobre el poeta Paul Valéry:

8 I. Kant, “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?” (1783)

La obra de arte que exige lo máximo de la propia lógica y de la propia exactitud, así como de la concentración del receptor, es (...) el símbolo del sujeto dueño y consciente de sí mismo, de quien no capitula (...). [Este arte] encarna la resistencia contra la presión indecible que el mero ente ejerce sobre lo humano. Representa lo que algún día podríamos ser (...) [y rechaza] la humillación que hace de las obras medios y de los consumidores víctimas de la manipulación psicotécnica.⁹

Consumidores como víctimas, presión indecible, humillación, manipulación psicotécnica... No parece haber nada más antiguo ni más caduco ni más refutado que todas estas ideas apocalípticas y, sin embargo, quizás es conveniente recordarlas y volver a hablar de ellas en una época rendida a la cultura de entretenimiento y a cierta superficialidad intelectual y emocional que todos percibimos, aunque no le demos mucha importancia o no sepamos qué hacer para remediarla. Abundan en las consultas de los psicólogos los trastornos de atención, preocupa la creciente incapacidad para leer con concentración o para la escucha atenta, y como ya no sabemos cómo relacionarnos con una «alta cultura» que pierde aceleradamente su antiguo prestigio y su capacidad para interesarnos, la traducimos a los códigos del entretenimiento, como en las actuales reediciones en formato cómic de las grandes obras de la historia de la filosofía o de la literatura. Quizás los integrados objetarían que esta lógica de la «gamificación» es solo un paso más en la democratización de la cultura, que de este modo se nos hace más cercana. La vieja filosofía de los apocalípticos respondería que haríamos mejor si fuésemos nosotros quienes nos acercásemos a las grandes obras filosóficas, literarias o musicales en el nivel de exigencia que ellas piden, sin rebajarlas ni rebajarnos nosotros. De ello depende la emancipación que solo esas obras prometen.

9 Th. W. Adorno, “El artista como lugarteniente”, en: *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, 2003, pp. 120-121.