

SOCIOLOGIA DEL ARTE Y DE LA MUSICA

T.W. Adorno y M. Horkheimer.

Si es cierto que la meditación crítica del espíritu que domina la época y el estudio de las verdaderas relaciones sociales se compenetran y sostienen alternativamente, lo que se llama "sociología de la cultura" (término en sí mismo capaz de despertar alguna sospecha) no deberá agotarse en la consideración del contexto social en el cual actúan las obras artísticas, sino profundizar el sentido social de las obras mismas, y por lo tanto, y no en último término, el significado de las mercancías que hoy sustituyen en gran medida la obra de arte en su autonomía. Es decir, se tratará de tomar la obra de arte como objeto de una investigación que descifre en ella una inconsciente historiografía de la sociedad.

Sin embargo, aún en ese campo de la sociología del arte han prevalecido durante mucho tiempo métodos relativamente primitivos: los sociólogos se limitaban a indagar el origen social de los artistas, sus concepciones políticas y sociales, los contenidos que sus obras tomaban como argumentos, etc. Rústicos procedimientos de ese tipo se utilizan aún hoy, y, en los países del bloque oriental, sobre todo, sirven para la represión del movimiento artístico libre. Pero, además, lo que se deja a un lado es, precisamente, lo esencial de la obra de arte, lo que la convierte en tal, el momento de la creación de imágenes en la tensión entre contenido y formas. Sólo hace poco los problemas de la forma y de la figuración artística, reservados durante un tiempo para una historia de la cultura alejada de las realidades sociales, han ido entrando en el tratamiento sociológico de las obras de arte.

* Cap. de **La sociedad. Lecciones de sociología**. B. Aires: Proteo 1966

El testimonio más válido en ese sentido es probablemente la obra de Arnold Hauser, aparecida en 1953, **Sozialgeschichte der Kunst und Literatur** ("Historia social del arte y de la literatura") (1). Con extraordinaria energía y sutil sentido de las cosas, Hauser desarrolla los movimientos estrictamente estéticos y los sociales, unos de los otros y en su entrelazamiento; y no es por cierto casualidad que, inclusive mientras el creciente peso de la especialización hace que casi ningún historiador se atreva a intentar tesis como todavía eran las de la historiografía universalista de Ranke, Hauser pueda tratar felizmente una exposición general de alto nivel, y logre, gracias a su capacidad, iluminar la riqueza de la particularidad artística en el contexto coherentemente elaborado del proceso histórico.

Se suele explicar la ausencia de las llamadas "grandes síntesis" en las actuales ciencias morales y sociales, por la progresiva extensión de la materia que es necesario dominar; los conocimientos de detalle que el investigador se ve obligado ahora a poseer serían tantos, que le impedirían una visión total de su disciplina y le impondrían una forma monográfica de trabajo. Pero esta tesis recuerda demasiado la antigua y dudosa premisa de la sociología, en el sentido de que podría ofrecer, algún día, luego de suficientes investigaciones, la inteligencia del todo social; por consiguiente resulta difícil creer que el motivo señalado sea el verdadero, y que la ausencia de síntesis no se reduzca, en cambio, al tipo de conocimiento predominante en la ciencia social y en sus representantes, a la disolución de la actitud filosófica y, en general, teórica; al temor, que aumenta con el crecimiento del control colectivo, de decir algo que no resulte reproducible a placer en la experiencia del lector; en una palabra, al dominio del positivismo como ideología paralizante. Un sabio de auténtica estatura, que no se deje limitar y que tienda a la exposición general, puede tener éxito, hoy como ayer.

El procedimiento de Hauser carece de arbitrariedad, de "paralelismo", del recurso a las analogías. Sobre todo, logra evitar el peligro que más pesa sobre una tentativa como la suya, el de la ejemplificación, el de la explicación de los materiales "desde arriba", que en lugar de adoptar y realizar hasta el fondo la dialéctica de idea y dato,

abusa de la idea, haciendo de ella una norma fija, un "dato" de segundo grado. Por el contrario, su método es dialéctico en el sentido más preciso, y le permite derrivar las formas artísticas -a través de todas las mediaciones y en todas sus diferenciaciones específicas- de las condiciones sociales, tanto del trabajo como de las relaciones de dominio en las diversas fases históricas. La primacía sigue perteneciendo a la producción, sin que distribución y recepción queden en segundo plano; el arte es explicado a partir de la totalidad social. Pero el lugar y la función específica de los fenómenos individuales no resultan sacrificados. La limitada insistencia en la inminente autonomía del arte -que Hauser no niega, pero que, precisamente, reconstruye en términos sociales- es evitada aquí, lo mismo que el dogmatismo de operar con el concepto de la función social del arte cerca de la consideración extrínseca de la obra de arte, como mala herencia del romanticismo. La teoría dialéctica de la sociedad no constituye el "punto de vista" de la obra, precisamente porque la crítica hegeliana contra toda filosofía del "punto de vista" es intrínsecamente realizada en el procedimiento del autor. De tal manera, la obra no presupone abstractamente motivos teóricos, sino que se nutre de cada una de sus frases y las oculta todas en una idea de ello, por ejemplo el pasaje sobre proust y Joyce, en el cual los dos autores son tratados en relación con el concepto de "espacialización" y en la unidad de un discurso que los relaciona con el cine:

La fascinación de la simultaneidad, el descubrimiento de que por un lado el hombre mismo, en el mismo instante, pasa por múltiples experiencias diversas, independientes e inconciliables, y que por el otro, hombres distintos, en lugares distintos, viven a menudo la misma experiencia: que en diferentes puntos de la tierra, aislados unos de los otros, sucede al mismo tiempo la misma cosa: este universalismo que la técnica moderna ha revelado al hombre es quizás el verdadero origen de la nueva concepción del tiempo y de los procedimientos irregulares y discontinuos con los cuales el arte moderno representa la vida . El carácter rapsódico de la nueva novela, que tan claramente la diferencia de la tradicional, es también su rasgo más cinematográfico. La discontinuidad del entrelazamiento y de las representaciones de las escenas, el surgimiento imprevisto de pensa-

mientos y estados de ánimo, la relatividad e incoherencia en la medida del tiempo, es lo que en Proust y Joyce, en Dos Passos y Virginia Woolf, nos recuerdan los cortes, los fundidos y las interpolaciones del film; y es simple magia cinematográfica la manera en que Proust une dos acontecimientos, entre los cuales quizás han transcurrido treinta años, en mayor medida que otros separados en realidad por dos horas apenas. Así como en Proust pasado y presente, sueño y meditación, se dan la mano más allá del tiempo y del espacio; así como la sensibilidad, siguiendo nuevos caminos, vaga en el tiempo y en el espacio; y los límites de espacio y tiempo se desvanecen en ese infinito e ilimitado fluir de relaciones, así precisamente sucede en la dimensión espacio-temporal en que se mueve la película. (1).

Una página como esta de Hauser se distingue de las cosas poco plausibles y poco fundamentadas que con excesiva frecuencia las ciencias sociales agregan por su cuenta a las manifestaciones avanzadas del arte moderno, no sólo por su **superior nivel**, sino más bien porque una precisa experiencia empírica es aquí llenada y compenetrada de conocimientos igualmente precisos sobre las tendencias de desarrollo de las fuerzas productivas técnicas. La pobreza y el fracaso de las ciencias sociales frente al arte más moderno no son frutos del azar; este arte, que se pone voluntaria o involuntariamente en contraste con lo que hacía posible una amplia recepción social de los productos artísticos, se ha vuelto inclusive indiferente ante los ojos de quien registra los hechos sociales como tales, y tanto más a una concepción que convierte en ídolo la disponibilidad social y la función social, sin indagar la sustancia objetiva de los hechos estudiados, manteniéndose muy alejada de toda crítica contra el orden social actualmente dado; locura de la asocialidad. Pero la contradicción que se profundiza entre sociedad y arte nuevo no es entendida aún en sus términos racionales; y en lugar de la elaboración conceptual predomina la tendencia estéril y antidialéctica a mantener las dos esferas aisladas en su separación pura y simple, o bien si la orientación predominante es la social, a lanzarse, a priori, hacia el lado de lo colectivo, y contra el arte moderno. La necesidad interna de esa fractura había sido ya reconocida por Walter Benjamin, cuando observaba que "poco a poco los más conscientes y honestos entre

los intelectuales se fueron dando cuenta, como de un imperativo riguroso (...), de la exigencia de renunciar a un público, la necesidad de cuyas satisfacciones no era ya conciliable con su probidad intelectual" (3). Y en este sentido, la comprensión de esa relación de ruptura en su mediación social, antes que alinearse en forma automática con los sectores socialmente más numerosos, se convierte en un problema decisivo para la sociedad del arte (recordando, en general, que el **hic Rhodos hic salta** del saber sociológico es la comprensión en profundidad de los problemas contemporáneos, y no la engañosa seguridad con que la posterioridad pueda clasificar los fenómenos pasados). El comportamiento estético, en sí, ha sido siempre complementario de la creciente socialización de los hombres que, sin embargo, no encuentran en ella la plena realización de la propia humanidad.

Si por un lado la ciencia empírica sirve a los fines del dominio de la naturaleza, por el otro el hombre, en el comportamiento estético, se despoja, por así decirlo, de su funcionalidad social y reacciona como individuo. A pesar de todas las mediaciones, las esferas de la vida provada y de la producción social no coinciden en un acuerdo armónico, y la autonomía de lo bello se basa en esa disonancia. (4)

Hoy la disonancia ha sido llevada al extremo; y ello confiere al presunto momento asocial del arte moderno un significado específico. Entre tanto, sigue siendo piedra de escándalo en el seno de la sociedad actual y de su vida uniformada, y provoca la ira de la "normalidad" que precisamente así traiciona algo de su falsedad.

Las últimas obras en que todavía encontraba expresión el sujeto separado de su despliegue posible son aquellas en las que se manifiesta con mayor fuerza el abismo abierto entre la subjetividad y el mundo bárbaro que la circunda, poesías como las de Trakl, el **Guernica** de Picasso, alguna música de Schönberg. El luto y el horror inherentes a estas obras no corresponden a experiencias vividas por un sujeto que se separe de la realidad, sino a una conciencia excluida de la sociedad, rechazada a una esfera de figuras deformes y aberrantes. En el hecho de tener fe en el individuo, frente a la infamia de lo que existe, esas obras inhospitalarias revelan una afi-

nidad con las Madonas de Rafael y la música de Mozart, más profunda de la que podrían tener las diluciones de esas armonías hoy, en una época en que el gesto de felicidad no es más que una máscara de la locura y el triste rostro de esta última resulta ser apenas el sello que todavía se pone sobre la esperanza (...). La vida análoga a la nuestra, en cuya representación la nuestra adquiere forma visible, no es ya la experiencia despierta y activa del individuo burgués; estos individuos son personas sólo en apariencia, y obedecen en realidad a un aparato que en todas las situaciones sólo les deja una única reacción posible. Su vida autónoma no dispone ya de la posibilidad de expresión adecuada; apenas existe, humillada y atontada, arrastrando las obras del arte nuevo, que desgarran el velo de relaciones racionales, de encuentros y desencuentros, pacíficos y belicosos, de comunidad y oposiciones superficiales, cosas, todas, en realidad turbias y caóticas que adquieren un orden de apariencias sólo en las novelas-río de Galsworthy y Jules Romains, en algunos Libros Blancos y ciertas biografías. En las novelas psicológicas encontramos diálogos que se mueven en la esfera de las apariencias, tal como las reales. Pero las obras de arte más recientes renuncian a esa ilusión de comunidad y son monumentos de la vida solitaria y desesperada, que ya no encuentra acceso a la conciencia ajena, o incluso a la propia. Aún fuera del arte, en la denominada literatura amena y otras similares, y en la cultura individual, es posible reconocer los signos de esa destrucción que hace víctima al ser humano; pero lo hace víctima desde fuera, a través de la mediación crítica de la teoría. Por el contrario, en la realización de la obra de arte, los individuos reconocen inmediatamente el propio horror, experimentan esa humanidad mutilada, que se precipita en la corriente de las actividades convencionales (...). En la medida en que estas últimas obras representan aún la comunicación, denuncian las formas predominantes del comercio humano como instrumentos de destrucción, la unidad orgánica como imagen falaz de la disolución. De tal manera, las cosas y los sentimientos familiares resuenan, extraños y revueltos, como una melodía singular y ajena. (5).

Reflexiones como esta de Horkheimer hacen inclusive entender cuán poco deben utilizarse, como invariantes rígidas, ciertas categorías como la comunicatividad y lo no comunicativo, lo socialmente útil e inútil, y aún las categorías estéticas formales. Por ejemplo, si la democratización de la música en la época de Haydn y Beethoven, que la emancipaba de la tutela feudal y de las correspondientes formas ornamentales, tuvo un carácter eminentemente progresista, hoy, en cambio, es posible pensar que pueda servir para la emancipación humana, ante todo un arte separado del contexto heterodirecto y uniformado por la consumibilidad, cuya naturaleza democrática tiene sólo una función ideológica. Una sociología del arte que sepa poseer de verdad su objeto, deberá, es cierto, saber ver, en lugar de la diferenciación histórica, muchos conceptos elaborados por Hauser; por ejemplo, parece problemática la identificación de formalismo geométrico y conservadurismo, de progresismo y de arte naturalista e impresionista. Aquí nos encontramos ante un esquematismo como el de la sociología del saber de Scheler, para quien todo nominalismo era democrático y todo y todo realismo conceptual, aristocrático (6); en realidad, en cambio, inclusive estas categorías se ubican en el movimiento dialéctico, y los grandes sistemas racionalistas e idealistas, como el arte que tiende a contruir orgánicamente, representan a veces la causa del humanismo gracias a la relación instaurada con la totalidad, mejor que el empirismo de todas las confesiones, con la fidelidad jurada a lo existente, y el resultado, con frecuencia, de perjudicar, junto con la universalidad del concepto, la posible realización de lo universal. (A estos tristes objetivos se ha dedicado hoy la instancia del **realismo** en los países del este, como bien se sabe).

Hauser defiende constantemente a la cosa misma y logra corregir, a lo largo de su trabajo, sus propias tesis, cada vez que éstas tienden a permanecer, por así decirlo, como residuo abstracto, más allá de la efectiva obra interpretativa. Ello es lo que documenta la autenticidad del procedimiento. Por ejemplo, en un pasaje particularmente hermoso del primer volumen, vemos destacada.

... la ambigüedad y polivalencia de las formas estilísticas, cada una de las cuales puede hacer de vehículo para concepciones y menta-

lidades muy diversas. El impresionismo, como se manifiesta por ejemplo en el cuarto estilo pompeyano, con el virtuosismo de su técnica alusiva. Es la más refinada expresión artística de la alta sociedad romana; pero como aparece en las catacumbas cristianas, con sus figuras sin peso ni volumen, es el estilo típico del cristianismo, que se despreocupa del mundo y renuncia a todas las cosas terrenas y materiales. (7).

Hauser renuncia, en su **Historia**, a tratar la música. Los primeros intentos de sociología musical se remontan a hace cincuenta años; el problema, pues, ha sido formulado en fecha relativamente tardía. Es posible recordar las obras de Karl Bùcherr, sobre **Arbeit und Rhythmus** (Trabajo y ritmo) (8), y de Paul Bekker sobre la vida musical de Alemania (9); más tarde, el propio Bekker elaboró la teoría de las funciones de algunas formas musicales en la "creación de comunidad" (10), que se convirtió en corriente en la musicología académica. Así, por ejemplo, Arnold Schering escribe:

(La música), entre las artes, ha tenido siempre la mayor potencia asociadora; por una parte, debido a que el ejercicio del arte exige, por lo general, más constitución de comunidades de músicos; por la otra, por sus fuertes cualidades sensibles, la facilidad de combinación con la palabra y, en un nivel más elevado, las posibilidades que se ofrecen a una alta espiritualidad, cosas todas que permiten a la música cohesionar en unidades a masas enteras de hombres. Por ello, en todos los tiempos, ha sido un instrumento favorito para el dominio de las almas (11).

Se puede observar que la relación con el colectivo es, por cierto, profundamente inherente a la música (la polifonía es inseparable de una pluralidad, aunque sea imaginaria de cantones, toda música polifónica remite siempre, según su sentido inmanente, a una pluralidad); pero no por eso parece lícito interpretar la relación como creación originaria de una colectividad en la música, a no ser según una clave idealista, es decir, haciendo derivar los procesos sociales de los de la superestructura cultural. Este poder de crear comunidad, que se querría convertir en atributo esencial de la música, no es, probablemente, otra

cosa que su función disciplinaria, como la proclamaron Platón y luego Agustín., función que tuvo la música, históricamente, antes que nada en el ámbito de la autoridad eclesiástica, como instrumento capaz de consolidarla. En un segundo momento, disuelta la autoridad jerárquica en el ideal de una sociedad de individuos, iguales en sus derechos, la función disciplinaria de la música se remitió a esa misma sociedad; y en la música la sociedad se "representaba" ahora doblemente: en las formas de la gran música, en su actomovimiento, la sociedad reflejaba su proceso vital; en su potencia y capacidad de penetración, se reafirma como autoridad, que sustituía a la antigua. De tal modo se hace entender la necesidad de obedecer a todos los individuos, simbólicamente insertos e "integrados" en la sociedad a través de la música. En otras palabras: la consideración de la música aislada del ordenamiento social y constituido, y de cuyos mecanismos de integración es la repetición, más o menos ritualizada, es la que hace aparecer esa acción suya como un poder consociante propio de la música en sí misma. Es muy cierto que la gran música sinfónica de fines del siglo XVIII y del XIX irradia una fuerza colectiva en el sentido entendido quizá por Beethoven, cuando dijo que el objeto de la música era dar salida al fuego del alma del hombre; pero aun aquí se reabre la contradicción de que la sociedad burguesa, cuyo principio de cohesión es el intercambio, es una totalidad de mónadas, y que el principio de su constitución específica en sociedad es inseparable del **principium individuationis**. En particular, la función de la música en esa sociedad, gracias a la cual tuvo en el siglo XVIII la preminencia entre las artes, y que es la única que hace posible la idea de una "religión artística" de sello wagneriano, consistía en su capacidad real o aparente de despertar, en la sociedad individualista, la conciencia de la unidad armónica de dicha sociedad, a pesar de todas las oposiciones de intereses. Pero precisamente ese momento, inseparable de la apariencia estética, es al mismo tiempo un momento un momento de no-verdad social. La gran música, en la medida en que expresa un sentido de comunidad, se aferra en la imagen a la idea de comunidad y al mismo tiempo idealiza el orden constituido, que en la ejecución musical tiene presencia en forma de aparente comunidad ya realizada de los hombres, mientras frente a la música sólo existe la mera comunidad sin efecto sobre los oyentes, el público. La crítica de Tolstói en la

Sonata a Kreutzer -dirigida, en este aspecto, precisamente a la gran música en particular- presenta a ésta la cuenta del presunto anuncio en todas las notas, e irrenunciablemente -y que aún la gran música no puede realizar- de ser ella misma una viva realidad social.

Luego es necesario recordar la sociología musical póstuma de Max Weber, hoy nuevamente accesible en la publicación, como apéndice de la nueva edición, de **Wirtschaft und Gesellschaft (Economía y sociedad)** (12). La importancia fundamental de este estudio reside en la relación unitaria en que la historia de la música es pensada por Weber dentro del proceso de racionalización del mundo occidental, demostrando que sólo sobre la base de dicha racionalización, es decir, del dominio progresivo logrado sobre la naturaleza, se vuelve posible la adoración, por parte del hombre, del material sonoro y, por lo tanto, el desarrollo de la gran música (13). Precisamente la progresiva introducción de momentos subjetivos del sentir es reductible en gran medida al progreso de la racionalización, y es entendida como tal. Por consiguiente, no sólo Weber introdujo el desarrollo estético inmanente de esa esfera artística en una correlación inteligible con el desarrollo general de la sociedad; así mismo despojó (sin que hubiese en él intención polémica alguna en ese sentido) de todo fundamento científico las concepciones irracionalistas de la música, todavía hoy difundidas en términos generales, que se reducen a la conclusión según la cual la música cae en cierta manera del cielo y, por consiguiente, se encuentra bien armada contra las tentativas de introducir en ella la reflexión racional y crítica. Max Weber demostró que todas las creaciones a través de las cuales se formó la música como portadora de expresiones, como voz de la interioridad, presuponen a su vez la obra de la razón y remiten interpretativamente al nexo vital interhumano determinado por la **ratio**. Estos resultados de su indagación resultan particularmente actuales, incluso hoy, cuando muchos tratan de transformar la música en una especie de parque natural, bien resguardado y protegido en el corazón de la sociedad altamente racionalizada; la sociología de la música de Kurt Blaukopf, publicada en 1951, continua y desarrolla las investigaciones de Weber en ese sentido. (14)

Los estudios de sociología de la música que ahora se señalará brevemente se han ido desarrollando en torno al centro del Institut für Sozialforschung. Se trata de estudios que se refieren, bien a la producción musical propiamente dicha, es decir, a los problemas de composición, o a problemas de representación y reproducción musical, problemas de la vida musical organizada y de los mecanismos de control a que está sujeta la música, y por último a los problemas de la recepción de la música.

El tipo de tratamiento sociológico de composiciones musicales aquí realizado puede ser ejemplificado en la obra de Igor Stravinski, cuyo nombre es conocido como el de uno de los mayores representantes de la nueva música, a pesar de la irritante búsqueda de elementos antiguos que separa a los oyentes de sus obras más recientes (15). La experiencia de la música de Stravinski en su constitución interna modela algunas características innegables, inmediatamente vinculadas con determinadas tendencias sociales de la época. Stravinski se contará, por cierto, entre los innovadores que han quebrantado la convención del lenguaje musical del siglo XIX; pero desde el comienzo su estilo revela algo de rígido y represivo. La emoción subjetiva es obligada a callar en beneficio de una sugestión basada en ritmos repetidos y en choques irregulares o imprevistos. Ya en la obra más famosa y relativamente juvenil de Stravinski, la *Sacré du Printemps*, el contenido sustancial es definido por el argumento del ballet, que representa y en cierto sentido proclama un sacrificio humano; y como en el ballet la joven se entrega sin resistencias al sacrificio aceptado, la música de Stravinski quiere liquidar, en su tendencia, el movimiento de la subjetividad, no superada positivamente en un tono más amplio, sino declarada tabú, hecha infame y ridícula en su impotencia. La música se estratifica cada vez más en fragmentos de una convención ya descompuesta e irónicamente recordada, y en emociones arcaicas e infantilizantes, puestas en primer plano contra todo aquello que es vida culta y educada, mediante el desafío bravucón. Luego, un misterioso pasaje, comparable con la animación por decreto de la "comunidad de la estirpe" (16), esa música "negativa", que refleja, y en muy alta medida, la disolución, es postulada como positiva. Las óperas más tardías de Stravinski tienen el aire de representar una coherencia universal; pero el lenguaje musical que quiere producir

ese vínculo vigente no brota de una colectividad sustancial cualquiera, sino que es limitado por el arbitrio subjetivo por así decir sintéticamente; de tal modo, la música recita al hombre, en la mímica y en el gesto, el gesto de su nulidad y de la obligación a someterse, y se lo presenta guiñándole el ojo. No está permitido preguntar qué sentido tiene el orden en que los hombres son integrados. El parentesco entre esa música y su evolución, con el desarrollo del liberalismo posterior hacia el totalitarismo salta a los ojos y a los oídos; sus elementos técnico-ideales —el certificado de buena conducta que se otorga a lo humano, la revelión que beneficia a una sujeción más rígida, el orden invocado, que es ciego y carente de continuación, la detención violenta de todo dinamismo y la glorificación del vínculo por amor de los que vincula—; todo ello concuerda, no sólo con la ideología sino, más aún, con la realización del totalitarismo. Si es cierto que el dominio totalitario no sólo es impuesto a los hombres desde afuera, sino que se prepara contemporáneamente en ellos mismos, se puede decir entonces que la música de Stravinski ofrece el criptograma de las modificaciones antropológicas que llevaron por ese camino. Y el proceso es en todo sentido objetivo, pertinente a la cosa misma, realmente social; ya no existe mediación psicológica, Stravinski en persona pudo protegerse de las sirenas totalitarias y abandonó Europa en el momento del estallido fascista; en Rusia fue incluido en el índice. La sociología de la música tiene la responsabilidad de estudiar su objeto como un campo de fuerzas sociales definido por las tensiones de los diversos momentos, entre los cuales la figura del compositor aislado es solamente una, y no la más importante.

Cuanto menos la música pretende su autonomía, y es producida como bien de consumo social, tanto menos mediata será la interpretación del fenómeno con categorías sociológicas. En ese sentido es posible señalar aquí como segundo ejemplo, el jazz (17). Socialmente, tiene un sentido no del todo alejado del de la música de Stravinski que por lo demás se dejó inspirar por el jazz en distintos modos, del **Ragtime** al **Ebony Concert**. Como casi siempre sucede con la música, y por cierto en todas las artes, la clave de la comprensión social del fenómeno reside en la técnica que le es particular. El jazz, como se sabe, se caracteriza por la síncopa, es decir, por los alejamientos de la medida obtenidos in-

troduciendo compases similares, pseudocompases, en modo comparable a tropezones voluntariamente tontos de los **excentric-clowns**, que se popularizaron gracias a las comedias cinematográficas norteamericanas, y que deben ofrecer el paradigma del sujeto turbado, impotente y, por lo demás, ridículo en sus reacciones expresivas. La fórmula del jazz es la de la inserción, en el movimiento general, de ese sujeto representado por ritmos irregulares, que se alinea junto a la regularidad del todo, aún en su debilidad y en su embarazo, gracias a la admisión figurada de su impotencia; de tal manera es tomado y premiado por el colectivo. por consiguiente, el jazz formula un esquema de identificación; en compensación de su autolimitación y del reconocimiento de su nulidad, el individuo se ve obligado a participar vicariamente en el poderío y magnificencia de lo colectivo, en cuyo círculo mágico es ubicado. La repetición ininterrumpida sirve para recalcar en el oyente el ritual de la identificación y adecuación, hasta que se le convierte en una segunda naturaleza. Mientras para la conciencia ingenua el jazz se aparece en ocasiones, aunque se encuentre standardizado desde hace mucho tiempo, como expresión de impulsos eróticos irrefrenados, en realidad abre el camino para dichos impulsos, sólo para decapitarlos y reconfirmar de tal modo el sistema.

Si se considera el jazz en la función que adopta en la Norteamérica contemporánea, en la cual su forma moderada goza de un casi monopolio de la música ligera desde hace cuarenta años, las visiones ofrecidas por el análisis de su estructura técnica ganan un tanto en su evidencia. En el jazz parece adquirir cuerpo algo del espíritu objetivo de la época, pero su posición de monopolio se debe al aparato de control altamente desarrollado de la industria musical, y en particular al **plugging** (18), es decir, a la repetición sistemática, en perjuicio de todo lo que pueda ofrecerse en otro sentido. El jazz es todo aquello que se dice en su elogio, es decir, "expresión de nuestro tiempo", sólo en la medida en que, una vez alejado de sus orígenes rebeldes y tomado por la gran organización de la industria cultural, se ha ido envileciendo, siendo introducido bajo esa forma en la cabeza de los hombres, al servicio de flagrantes intereses comerciales; entre tanto, millones de hombres carecen prácticamente de la alternativa de escuchar otra música.

Intentos de llegar a resultados bien definidos en cuanto al papel de la música en la actual sociedad de masas, gracias a los instrumentos de la investigación social empírica, se vienen llevando a cabo desde hace algún tiempo en Estados Unidos. Se trata de trabajos inspirados en los objetivos de la investigación de mercado; y ante todos estudiaron las reacciones de los radioyentes frente a ciertos programas musicales, distinguiendo el grado de preferencia o de rechazo, **success and failure**, como se dice. Esto tiene en Norteamérica un relieve bastante práctico, en el sentido de que cuanto más éxito logra un programa radiofónico, tanto más fácilmente puede encontrar un **sponsor**, es decir, una empresa que lo financie con regularidad y lo acople a su publicidad; el prestigio del programa en cuestión se beneficia luego de esta última. Las técnicas de investigación desarrolladas para tales fines se aplicaron luego al estudio de aspectos más esenciales de las actitudes de los oyentes hacia la música. En una investigación llevada a cabo por Edward Schuman se analizan las reacciones de los radioyentes ante los programas de la estación WQXR de Nueva York, que se dedica con exclusividad a la transmisión de registros de música seria, o, como se le gusta decir, clásica (19). Se constituyeron y estudiaron por separado dos grupos de oyentes: los que conocían música seria ya de otras fuentes, como asistentes a conciertos, a óperas, o que ejecutaban algún instrumento; y los iniciados en la música sólo por la radio. Luego se presentó a ambos grupos una lista de compositores redactada por un buen número de presuntos expertos y se pidió a los participantes en el experimento que ofreciesen una valoración de dichos músicos: el orden en que fueron ubicados por quienes tenían conocimientos musicales ajenos a los radiofónicos resultó corresponder, más de cerca, al establecido por los expertos, no así al de los juicios de los simples radioyentes de música. Así, la hipótesis que constituía la base de la investigación, según la cual la comprensión del arte en aquellos que se limitaban al uso de los medios de la masa era más chata y convencional que la de quienes tenían además una experiencia viva de la música, resultó confirmada, y ello a pesar del elemento de esquematismo introducido en el método mismo de la investigación. En forma similar, Hadley Cantril y Gordon Allport pudieron demostrar que el juicio del radioyente típico en materia musical depende del mero prestigio con que los discos son valorados sobre la base de la notoriedad del nombre del director de la orquesta, aún cuan-

do quien propone la elección intercambia voluntariamente los nombres, anunciando, por ejemplo, una ejecución de un director de orquesta de provincia como interpretación de Toscanini, y viceversa (20).

Siempre es posible, en principio, traducir inclusive las tesis de crítica de las costumbres culturales en términos indagables con métodos de la investigación social empírica; las dificultades son grandes, y además es necesario considerar que los métodos aplicables pertenecen en tales casos al orden mismo de fenómenos que la crítica de la cultura quiere aprehender. Pero en materia de sociología de la música el futuro de la investigación no parece depender sólo del afinamiento de los métodos sino ante todo de la formulación de los problemas a que se los aplica, y de la posibilidad de orientar el sentido de dichos problemas sobre la base de una teoría de la música que interprete válidamente ese arte y su significado en el conjunto de la sociedad.

NOTAS:

- (1) Cf. Arnold Hauser, **Historia social de la literatura y el arte**, 3 tomos, Guadarrama, Madrid, 1957.
- (2) Ibid., vol. IV, pp. 373-74.
- (3) Walter Benjamin, **Standort des französischen Schriftstellers (La posición del escritor francés)**, en "Zeitschrift für Sozialforschung", a III, 1934, p. 76.
- (4) Horkheimer, **Kunst und Massenkultur (El arte y la cultura de masas en "Die Umschau, Internationales Revue"**, a. III, 1948, p. 455.
- (5) Ibid. pp. 459 y ss.
- (6) Cf. Max Scheler, **Die Wissensformen und die Gesellschaft (Las formas del saber y la sociedad)**, Leipzig, 1926, pp. 193, 211 y ss., 307.
- (7) Hauser, ob. cit. vol. I, p. 184.
- (8) Karl Bücher, **Arbeit und Rhythmus**, Leipzig, 1896.
- (9) Paul Bekker, **Des deutsche Musikleben (La vida musical alemana)**, Berlín, 1916.

- (10) Ya Le Bon caracteriza explícitamente la música como "arte de masas". Cf. Le Bon, **Psicología de multitudes**, ed. cit., p. 23).
- (11) Arnold Schering, artículo **Musik**, en **Handwörterbuch der Soziologie**, al cuidado de Alfred Vierkandt, Stuttgart, 1931, p. 394.
- (12) Max Weber, **Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (Fundamentos racionales y psicológicos de la música)**, en **Wirtschaft und Gesellschaft**, III sesión del **Grundriss der Sozialökonomik (Economía de la sociedad en compendio)**, Tubinga, 1947, pp. 818 y ss.
- (13) El objeto de la investigación de Weber consiste en "esclarecer las relaciones entre **ratio musical** y **vida musical**", como dice él mismo, cf. ob. cit., p. 861.
- (14) Kurt Blaukopf, **Musiksoziologie, Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Tonysteme** (Sociología de la música. Introducción a los conceptos fundamentales, con particular atención a los sistemas tonales), Köln-Berlín, sf.
- (15) Adorno, **Stravinsky und die Restauration**, en el volumen **Philosophie der neuen Musik (Filosofía de la música moderna)**, Tubinga, 1949, pp. 89 y ss.
- (16) La **Volksgemeinschaft** que la "revolución" nazi proclamó como "realizada" (N. del T.).
- (17) Cf. Adorno, **Zeitlose Mode. Zum Jazz (Moda sin tiempo. Sobre el jazz)**, en el volumen **Prismen**, Frankfurt am Main, 1955, pp. 144 y ss.
- (18) Cf. Duncan MacDougald Jr. **The Popular Music Industry (La industria de la música popular)**, en **Radio Research**, 1941, al cuidado de Paul F. Lazarsfeld y Frank N. Stanton, Nueva York, 1941, pp. 92 y ss.
- (19) Cf. Edward A. Suchman, **Intiation to Music (Iniciación a la música)**, en **Radio Research**, 1941, cit., pp. 140 y ss.
- (20) Hadley Cantril y Gordon W. Allport, **Psychology of Radio (Psicología de la radio)**, Nueva York, 1935.

