

Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno.

Valdebenito, Lorena y Carrasco-Jiménez, Edison.

Cita:

Valdebenito, Lorena y Carrasco-Jiménez, Edison (2011). *Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno*. *Neuma*, 3, 44-57.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/edisoncarrascojimenez/44>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pmAO/HkU>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

RESUMEN

El presente artículo tiene por fin la exposición que efectúa Adorno en las relaciones entre música y pintura, cuestión que se produce fundamentalmente desde un enfoque estético, sin perjuicio de los alcances e interrelación con un enfoque funcional. Desde dichos paralelismos y observaciones analógicos, quedan expuestas las relaciones entre la música y el carácter subjetivo u objetivo, dependiendo de su vinculación o no con objeto alguno.

Palabras claves: Adorno - relación música y pintura - estética - sociología.

ABSTRACT

This article is aimed to show the exposure Adorno makes in the relationship between music and painting, which is primarily produced from an aesthetic approach, no matter the scope and interaction with a functional approach. From these parallels and similar comments, the relationship between music and the subjective or objective is exposed, depending on the presence or absence of connection with any object.

Key words: Adorno - relationship music and painting- aesthetics – sociology

LAS RELACIONES ENTRE LA MÚSICA Y LA PINTURA EN EL PENSAMIENTO DE THEODOR ADORNO

Lorena Valdebenito*

Doctora (c) en Musicología, Universidad de Salamanca

Edison Carrasco Jiménez

Doctor (c), Universidad de Salamanca

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Theodor W. Adorno (1903-1969), sociólogo, psicólogo, filósofo y compositor del siglo XX, ha sido ampliamente estudiado y más conocido por su pensamiento enmarcado en la llamada Teoría Crítica que como compositor, carrera que inició tras estudiar con Alban Berg, pero que luego abandonó¹. No obstante, sus obras musicales contienen un interesante referente para entender su idea con respecto a la Nueva Música². Paralelamente se dedicó a la crítica musical escribiendo en revistas desde muy joven.

Su pensamiento es el fruto de una profunda reflexión que nace en el seno de las tensiones ideológicas y políticas en que transcurre su existencia³. Quizás debido a estas tensiones es que existe un mayor interés en tomar su pensamiento como objeto de estudio tanto desde de la filosofía, sociología y musicología.

La crítica⁴ adorniana nace de un concepto anterior: la crisis. De este modo,

* Correos electrónicos: lorenavaldebenito@gmail.com; ecarrasj@hotmail.com. Artículo recibido el 15-1-2011, y aprobado por el Comité Editorial el 3-3-2011. Ambos autores son miembros del *Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas* (CTIT).

¹ Agradecimientos a la Profesora Andrea Espinoza Tapia.

² Dentro de sus catálogo de obras se encuentran: *Lieder para voz y piano*, *Música coral*, *Música de cámara*, *Música orquestal*, además de otras obras inéditas compuestas entre los años 1918-1946. He aquí algunas de sus obras: *Zwei Stücke für Streichquartett*, op. 2. (1925-1926); *Vier lieder für eine mittlere Stimme und Klavier*, op. 3 (1928); *Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier*, op. 6, (1923-1934); *Vier Gedichte Von Stefan George für Singstimme und Klavier* op. 1, (1925-1928); *Klage. Sechs Gedigte Von Georg Trakl für Singstimme und Klavier*, op. 5, (1938-1941), *Vier Lieder nach Gedichten Von Stefan George für Singstimme und Klavier* op.7 (1944); *Septs chansons populaires françaises arrangés pour une voix et piano*; *Drei Gedichte Von Theodor Däubler für vierstimmige Frauenchor*, op. 8; *Sechs kurze Orchesterstücke*, op. 4 (1929); *Zwei Lieder für Gesang und Orchester aus dem geplanten Singspiel Der Schatz des Indianer-Joe*; *Kinderjahr. Sechs Stücke aus op. 68 von Robert Schumann für kleines orchester gesetzt* (1941).

³ Theodor Adorno está presente en hechos tan intensos dentro de la historia occidental como lo es la segunda guerra mundial, la problemática nazi, la asunción del estalinismo soviético.

⁴ Cuando utilizamos al concepto de crítica nos referimos a los fundamentos marxistas que Adorno incorpora en su discurso sobre la sociología musical, aun cuando Fubini considera que el pensamiento de Adorno no se adscribe a una sola corriente ideológica o de pensamiento del siglo XX, sino que haría más bien un síntesis a partir de cuatro ideologías principales: el hegelianismo, el marxismo, el psicoanálisis y la fenomenología. Vid. Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda). Madrid: Alianza Editorial, p. 438.

la crítica surge tras la existencia de una tensión, una pugna. La mencionada crisis referida por Adorno tendría sus raíces en la génesis del pensamiento moderno iniciado con Bacon⁵, que pavimentaba el camino hasta llegar a las ideas consagradas en la Ilustración del siglo XVIII. El problema que visualiza Adorno en los postulados de Bacon es la equivalencia del poder con el conocimiento al citarlo directamente “Poder y conocimiento son sinónimos”⁶, una amenaza de dominio sobre las dimensiones epistemológicas y ontológicas puesto que del mismo modo en que se ejerce poder sobre otros seres humanos, la naturaleza sería una categoría más que se presta para ser gobernada. Según Adorno: “Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es la manera de servirse de ella para dominarla por completo y también a los hombres. Nada más que eso. Sin consideración hacia sí misma, la Ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia autoconciencia”⁷. Si bien, por un lado la Ilustración otorga el desarrollo del pensamiento científico, por otro les resta a los seres humanos la capacidad de sentido⁸. Sentido que existía mucho antes del hombre moderno, cuando el mito era el fundamento sustancial de la vida humana.

Dentro de este contexto y dentro de este pensamiento, se producen los análisis adornianos sobre la relación entre música y pintura.

Las relaciones entre música y pintura, como estudio comparativo, no son nuevas, sino que vienen arrastrándose desde un tiempo⁹. La originalidad en Adorno no sólo radica en que es la exposición moderna de dichas preocupaciones, lo que implica que las relaciones se encuentren establecidas en base a objetos estéticos de análisis igualmente modernos, sino que también, a la profundidad de las mismas, cuestión que vale llamar la atención sobre su estudio. Pero la exposición comparativa y hasta contrastable de cada una de las cuestiones que se analizan de esa forma, han de ser entendidas dentro del contexto desde el cual se analizan¹⁰, y en ese sentido adquiere actualidad no en los objetos de análisis, sino más bien en las discusiones y los contenidos de las mismas, por las cuales su pensamiento adquiere plena actualidad en la materia analizada¹¹.

2. MARCO DE ANÁLISIS PARA LAS RELACIONES ENTRE MÚSICA Y PINTURA EN ADORNO

Proponemos en este estudio establecer una diferencia en cuanto a los enfoques musicales presentados por Adorno, esto es, un *enfoque funcional* y un *enfoque estético*,

⁵ Adorno, Theodor y Max Horkheimer (2007). *Dialéctica de la Ilustración, fragmentos filosóficos*. Madrid: Ediciones Akal, p. 20.

⁶ Adorno y Horkheimer (2007). *Dialéctica de la Ilustración...*, p. 20.

⁷ Adorno y Horkheimer (2007). *Dialéctica de la Ilustración...*, p. 20.

⁸ “En el camino hacia la ciencia moderna, los hombres renuncian al sentido”. Adorno y Horkheimer (2007). *Dialéctica de la Ilustración...*, p. 21.

⁹ Algunos como Holanda, por ejemplo, pensaban desde el Renacimiento, que la pintura, en cuanto represente las “perfecciones de Dios”, se vuelve “música y una melodía que solamente el entendimiento puede sentir su grande dificultad”. Cfr. Sanz, M^ª. Merced Virginia (1990). “La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII”, *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo III – 5, (Disponible online: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0507.html>), (Fecha de visita: 28/08/2010).

¹⁰ En este sentido lo refiere Notario, a la contraposición entre Schönberg y Stravinsky en la “*Filosofía de la nueva música*” de Adorno. Cfr. Notario Ruiz, A. (2009). “Actualidad de la teoría crítica”, *Constelaciones: Revista de Teoría crítica*, N^º 1 (Diciembre), p. 185.

¹¹ Notario Ruiz (2009). “Actualidad de la teoría...”, p. 185.

como dos visiones que ponen acento en cuestiones tanto sociológicas como filosóficas, sin perjuicio que ambos se entrecrucen para el análisis de un fenómeno.

Vilar señala que Adorno entendía por “música” la “organización de sonidos y combinaciones de sonidos en el tiempo”, diferente de “obra musical” que es un producto histórico-cultural¹². El concepto “música”, podría corresponder en tanto objeto, a lo que hemos llamado el *enfoque estético*, en cambio la “obra musical”, respondería más bien a la idea del *enfoque funcional* propuesto¹³. Aquí utilizaremos el término “música” indistintamente como el objeto del enfoque funcional como estético.

a. Enfoque Funcional

El *Enfoque Funcional* de Adorno que proponemos aquí, se relaciona con el fenómeno musical vinculado estrechamente a la sociología, donde la música se percibe y trata de acuerdo al uso que se le da en el marco de un contexto social y cultural cuya vertiente de pensamiento y análisis es mayoritariamente sociológico. No resulta nada de novedoso decir que la música ha cumplido diversas funciones¹⁴ en la sociedad, puesto que su uso se determina en relación con la manera en que ésta se emplea de acuerdo a actividades, momentos, instancias, eventos específicos dentro de una cultura determinada. Lo interesante en Adorno, es que sitúa esta idea en un marco de análisis crítico¹⁵.

La sociología en Adorno es fundamental¹⁶, pues es el punto de partida para desarrollar su pensamiento sobre la situación del arte contemporáneo, dedicando un amplio espacio a la música. En sus escritos dedicados a ella, advierte una profunda crisis, en torno a cómo la música de masas se ha transformado en el principal consumo de la sociedad. Así, tras el fenómeno de la industrialización traspasado al uso de la tecnología y al realizar un ejercicio tan cotidiano como lo es la escucha radial, es posible encontrar en aquellos espacios todo tipo de música, incluyendo música docta, pero ésta se puede apreciar más bien como un residuo estético que no es capaz de trascender por sí misma o como diría Adorno en este sentido, la música “se convierte en mero *para otro*, y las maniobras de salvación fieles a la cultura, más que mitigarla promueven esta cultura”¹⁷.

¹² Vilar, G., “Introducción”, en Adorno, T. (2000). *Sobre la música* (trad. Marta Tafalla González y Gerard Vilar Roca). Barcelona: Paidós, p. 12.

¹³ En el entendido que nos referimos a la visión adorniana. Pero ello no obsta a la interrelación entre ambos enfoques, y no a una comprensión atomizada o bipartita. Si se quieren comentarios más extendidos sobre la autonomía del arte, y las relaciones entre la música en cuanto expresión estética y en tanto producto social, o bien las influencias entre ambos, Vid. Ramos López, P.(2003). *Feminismo y música*. Madrid: Narcea, pp. 120-124.

¹⁴ Cfr. Fubini, (2005). *La estética musical...*, p. 442.

¹⁵ Fubini dedica un capítulo para referirse a la relación entre la Estética y la Sociología de la música donde trata el pensamiento de Adorno en torno a la sociología de la Dialéctica, una de las cuestiones claves en el pensamiento de Adorno según Fubini, es el enfoque novedoso que éste presenta sobre la sociología de la música al vincular la música con la ideología, con el pensamiento como elemento sustancial, marcando la diferencia con la sociología de la música que se hacía antes de Adorno. Vid. Fubini (2005). *La estética musical...*, p. 437.

¹⁷ Supicic, al tratar el tema de la sociología musical y advertir una problemática en el tratamiento de los enfoques sociológicos y socio-históricos, diferencia la idea adorniana de la de otros musicólogos como Kneif, Blaukopf o Serauky. Si bien, los autores mencionados sientan las bases de una sociología de la música en el diálogo existente entre los procesos sociales, culturales y la producción musical de una determinada época y lugar, Adorno tuvo a través del desarrollo de su pensamiento sociológico-musical, diferentes posturas, partiendo por una idea inicial acercada al pensamiento marxista, donde consideraba que la música era reflectaria de los hechos sociales, luego entendió la música como una cognición, posteriormente vislumbró en la música rasgos de expresividad y que constituía un lenguaje, para finalmente retomar su posición marxista inicial. Vid. Supicic, Ivo (1988). “Sociología musical e historia social de la música”, *Papers: Revista de sociología*, Núm. 29, p. 80.

b. Enfoque Estético

La crisis musical que advierte Adorno va más allá del problema de su uso, consumo y comercialización. Para Adorno el problema de la música traspasa las barreras de los elementos que se relacionan con el *enfoque funcional* de la música expresado anteriormente. Si bien Adorno adjudica al problema del uso y consumo de la música el punto de partida de una crisis en la música, además problematiza sobre cuestiones de índole epistemológica, ontológica y teleológica ampliando su objeto de estudio, estableciendo relaciones entre la música, pero en clave filosófica o desde la sede de la estética.

Este *enfoque estético*, posee, a nuestro entender, tres ejes hermenéuticos: la *música como enigma*, la *esencia lingüística de la música*, y la *razón de ser* de ésta.

Para el primer eje, Adorno señala “que en toda música destaca algo absolutamente enigmático”¹⁸. La música se constituye en un *enigma*, pues dice algo, pero a la vez lo oculta. El problema se presenta, junto al hecho de que la música posee tal característica, en cómo se puede llegar a desentrañar aquello que oculta, como también a la búsqueda de sentido que se le intenta dar a la música. Según Adorno, lo que oculta, no puede ser comprendido de un modo simple, puesto que la música se separa del mundo de los objetos, sea que el mundo sea determinado visual o conceptualmente¹⁹. Tras estos conceptos podemos entender que la música sería interpretable, pero no traducible, ya que según Adorno “la música como lenguaje tiende al nombre puro, la unidad absoluta de cosa y signo que en su inmediatez han perdido todos los saberes humanos”²⁰ de modo que existiría una fusión entre “cosa” (música) y “signo” (elemento arbitrario representativo). Así la música se resiste a ser traducida, hecho contrario que sí ocurre con el lenguaje. Sin embargo, la posibilidad de desentrañar el enigma de la música, se encuentra más cercano a la filosofía²¹. Como decíamos, si bien se puede interpretar la música pero no traducirla, entonces siempre quedarán elementos en ella que no podrán ser comprendidos. Así, la música se reserva un espacio para sí, se resiste a ser entendida, se escapa de la búsqueda de sentido, puesto que como dice Adorno “cuanto más se asemeja la música a la estructura del lenguaje, tanto más cesa al mismo tiempo de ser lenguaje, de decir algo y su alienación sólo llega a ser perfecta con su humanización”²².

Un segundo eje, Adorno lo encuentra en su *esencia lingüística*, en cuanto crisis actual de la música. La música como lenguaje, según Adorno, contiene un ingrediente pre-racional, mágico y mimético el cual actúa como reflejo del mundo interior del ser humano, idea que se contrapone al concepto racional que ocurre a raíz de la *dialéctica del proceso de la ilustración*, de manera que surge allí una tensión de ambos conceptos, instancia que se traduce en una contradicción, una paradoja constante, en cuyo seno se

¹⁸ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 65.

¹⁹ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 67.

²⁰ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 69.

²¹ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 70.

²² Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 70.

encuentra la crisis de la música occidental²³. Pero Adorno es enfático en todo caso: “la música no es lenguaje”²⁴, pero es una forma de lenguaje. Ello hace que lejos de haber una identidad, existen sólo similitudes entre éstas: 1) Música y lenguaje se asemejan en que son ambas sucesiones temporales de “sonidos articulados”, siendo “más que meros sonidos”²⁵; 2) Ambos dicen “algo”. Pareciera con esto señalar que ambos poseen un *significado* fuera de la materia –para utilizar una expresión aristoteliana– con que están compuestas. No son simples asociaciones de sonidos, sino que permiten expresar un contenido; 3) Ambos dicen “a menudo algo humano”²⁶. El contenido de la expresión es generalmente un contenido humano²⁷. Es esta expresión de contenido humano pre-racional lo que pugna finalmente con la idea racional del hombre ilustrado. Finalmente existe una contradicción entre dos conceptos de humano, por la música que expresa su lingüística contrapuesta.

El tercero de los ejes hermenéuticos en el *enfoque estético* de Adorno, es la *raison d'être*²⁸ del arte. Según Adorno, todo arte se resiste a tener una *razón de ser*, puesto que su existencia no necesita ser justificada²⁹. Aquí es pertinente establecer una relación con la idea de la autonomía de la obra de arte de Bürger, ya que de acuerdo con el pensamiento de este autor, el arte contemporáneo no alude a una cosa como figura, como la representación de un signo o un símbolo, sino que alude a sí mismo. En este sentido el arte se vuelve autónomo, en cuanto se desliga de su razón inicial de ser, es decir, un arte vinculado a una práctica de la vida cotidiana³⁰.

La idea principal que surgió del arte contemporáneo se constituyó en una resistencia a comprender éste desde una visión burguesa. En efecto, las primeras vanguardias artísticas como el cubismo, el expresionismo, el dada³¹, el surrealismo, el *da stijl* de Mondrian y Bart Van der Leck y más tarde el expresionismo abstracto norteamericano de Pollock, intentaban desligar el arte de aquel sentido burgués, sentido que nació en el Renacimiento y se mantuvo como visión unívoca por tantos siglos. Por lo tanto el arte contemporáneo se constituye en el arte en sí mismo, de tal modo que ya no es el resultado de una búsqueda intencional de la representación de un objeto, sino que ahora el objeto se vuelve uno con el arte: de ahí que se torne altamente subjetivo. Esta rebelión contra la visión burguesa, se replica en la música, y se representa en su *razón de ser*.

²³ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 77.

²⁴ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 76.

²⁵ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 25.

²⁶ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 25. Vilar cree que la concepción de Adorno del lenguaje es similar a la de Benjamín, donde dicho autor relacionaba el lenguaje con Dios, siendo aquél iluminación de éste. Así Adorno seculariza y racionaliza este concepto como una “oración desmitologizada”, y por ende, claridad o iluminación. Vid. Vilar, G., “Introducción”, Adorno (2000). *Sobre la música*, pp. 17-18.

²⁷ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 25.

²⁸ Esto podría llevarnos a establecer una separación, entre contenido humano y no humano, si se hila fino, y a preguntarnos inmediatamente, ¿cuándo existe un contenido humano y cuándo no?

²⁹ *Razón de ser*.

³⁰ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 68.

³¹ Bürger, P. (1984). *Theory of Avant-Garde*. Minnesota: British Library, p. 22.

3. RELACIONES ENTRE LA MÚSICA Y LA PINTURA

a. Método analógico

Adorno establece un método de comparación para sus análisis en las relaciones entre la música y la pintura, como si se fundase en la “ley de la analogía” que propugna Soublette³², analogía que establece entre ambas expresiones. Es decir, lo que el autor quiere significar inmediatamente es que la relación es analógica, pero no de identidad. Y es en este plano donde quiere situar al lector y advertirlo; mientras las relaciones se piensen como análogas, conduce al significado, a la “interioridad”; en cambio, si se piensa en términos de identidad, conduce entonces a la “vaguedad”³³ y a la confusión. De ahí que su estudio central es eminentemente analógico, y es en dicha relación que nos conducirá, estableciendo en qué puntos existen similitudes y en qué se caracterizan aquellas. Pero sin duda que el estudio comparativo tiene por objeto establecer un contenido definitorio de la música. No es relevante la pintura, sino en cuanto sirva de elemento de comparación con la música. Esta última es el centro del esfuerzo analógico.

b. Relaciones analógicas entre música y pintura

Las relaciones entre ellas son realizadas, más bien, desde un *enfoque estético* que desde un *enfoque funcional*, centrándose Adorno en las analogías entre la música y la pintura, fundado en este punto de vista. Sin embargo, se intercalan aspectos relativos al *enfoque funcional* como veremos.

Adorno entiende que el arte contemporáneo ha derribado el lenguaje convencional de la sociedad burguesa, y así mismo, lo ha hecho la música y la pintura. Considera una relación dialéctica entre el lenguaje convencional burgués y el de la música y el lenguaje de la pintura contemporáneo, como una conciencia estética que intenta abrir paso a través de la ideología y encontrar –dice– la “esencia”³⁴, posiblemente porque la significación y el contenido humano en la expresión de ambas artes (inferido de la *esencia lingüística de la música*), entran a establecer contradicciones profundas con el lenguaje convencional burgués.

En estos asertos podemos ver que existe un entrelazamiento del *enfoque funcional* y del *enfoque estético*, ello porque, no sólo se sitúa en su crítica desde el arte burgués, sino además respecto de las formas burguesas expresadas socialmente, y como ellas, finalmente, se traducen en el lenguaje, que decanta en la expresión estética de la música y la pintura, sea para reproducir esas formas en el arte burgués, o sea para establecer relaciones de contradicción con él. En este sentido, podría entenderse que la música burguesa se reprodujera, de modo similar que en las postrimerías industriales, a un

³² Según Peter Bürger, “Dadism, the most radical movement within the European avant-garde, no longer criticizes school that preceded it, but criticizes art as an institution, in the course its development took in the bourgeois society”. Vid. Bürger, P. (1984). *Theory of Avant-Garde*, p. 22.

³³ Soublette, G. (2007). *La poética del acontecer*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, p. 9.

³⁴ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 25.

“para otro” que señala Adorno en cuanto a los usos de consumo de la música, cosa que la música en cuanto arte, expresa una contradicción con las formas burguesas.

Es así como Erick Satie, uno de los tantos compositores esquivos al canon musical tradicional, en un acto imaginativo e ingenioso -como de costumbre-, y propositivo en materia de música y pensamiento, preconiza y de manera precoz presenta la idea de la música como un producto de consumo en su concepto de *musique d'ameublement* [música de mobiliario] “para que nadie la escuche”³⁵. Su idea, por tanto se transforma en una sátira al concepto de música hasta ese entonces conocido, desde la visión del arte tradicional, que casi veinticinco años más tarde se convierte en una realidad crítica, una sombra que se materializa y que es descrita por Adorno: “Mientras la misma música omnipresente e inevitable se instala como un sólido pedazo de vida, como un bien de consumo entre otros, estandarizado por los productores, y se desposee de todo cuanto trasciende el servicio y el chantaje al cliente, se vuelve cómica”³⁶. Pero su crítica no llega sólo allí de este modo evidente, sino que dirige además su ironía de forma más profunda, en contra del uso burgués, de ese “para otro” y de la actitud del oyente de expresar pompa por concurrir a un auditorio pavoneándose en una arte que escasamente entiende, con una música que sea un mobiliario más en la estancia burguesa: extremos de los extremos, una música que deja de ser oída, por ser un objeto de uso en su uso más radical. El músico que vive del oído burgués desaparece. El burgués usa de la música lo que siempre fue para él, un decorado de su ego, un ego en forma de mobiliario en su sala, pero ahora de forma directa, sin distorsiones, ya que se cuelga del ambiente sonoro como cualquier sonido, alhajando la casa del burgués sin ser escuchada. Las relaciones sociales reales reflejan así lo que son en realidad, y dejan de estar ocultas. Más que música, *musique d'ameublement* es un ejercicio epistemológico, una crítica social en sí misma. Sea este tal vez su enigma, como visualiza Adorno, su modo de ocultar y revelar.

Adorno establece una semejanza entre la música y la pintura contemporánea en cuanto al objeto: la pintura renunció a asemejarse con el objeto que le servía de base para el desarrollo del arte pictórico; la música renuncia por su parte, al orden tonal. Así ambos establecían una relación de medición de su obra en relación a un objeto que es confirmado o aprobado socialmente, lo que Adorno expresa que es “convertir su en sí a la vez en para otro”³⁷, o sea, -y en términos kantianos- transformar algo que correspondía al propio *noúmeno* particular e incognoscible para otro, en algo que fuese cognoscible para ese otro. Por lo que entendemos que predominando el enfoque *estético*, se filtran fuertes elementos de lo *funcional* para definir los objetos estéticos, o al menos,

³⁵ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 57.

³⁶ Satie, Erick (2006). *Cuadernos de un mamífero* (trad. M. Carmen Llerena). Barcelona: Acantilado, p. 173. “El 8 de marzo, en la galería de arte Barbazanges, Satie presenta un nuevo *producto de consumo*, la música de mobiliario que se toca *para que nadie la escuche*”. Según Satie, “La *Música de mobiliario* es básicamente industrial. La costumbre, el uso, es hacer música en ocasiones en donde la música no tiene nada que hacer (...) Queremos hacer una música que satisfaga las *necesidades útiles*, el arte no entra en estas necesidades. La *música de mobiliario* crea una vibración; no tiene otro objeto; desempeña el mismo papel que la luz, el calor, y el confort en todas sus formas (...)” (Carta a Jean Cocteau, 1º de marzo de 1920). Vid. Satie (2006). *Cuadernos...*, p. 173.

³⁷ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 65.

condicionar su estructura.

Para Adorno disuelto ese vínculo entre objeto y arte, se produce un fenómeno de desobediencia ante la realidad preexistente. Algo de la *razón de ser*, se revela y rebela ante la realidad. Señala el autor que estos órdenes artísticos entre la música y la pintura se producen en forma paralela y que una visión equivocada tiende a ver una secuencia de hechos como transición y nuevo orden, a la línea que se da entre los movimientos. Así, al “fauvismo” y el “expresionismo” en pintura y la libre atonalidad en la música (como la transición), le seguiría el cubismo, el neorrealismo y el neoclasicismo (nuevo orden). Así se supera, por una opinión tradicional, la desigualdad de las artes.

Para Adorno, en cambio, la etapa en que la opinión tradicional trata de transición, él la ve más bien como revolucionaria y anárquica. La opinión tradicional tiene por finalidad establecer una cierta integración de la sociedad, a través de estos esquemas interpretativos, con reglas definidas. Señala que a los procesos de integración a su vez responden procesos de unificación de la resistencia a las reglas impuestas por dicha integración.

Adorno señala en cambio, que se produce un tiempo de desfase entre la música y la pintura, donde aquélla parece ir un poco más atrás que ésta. Lo demuestra con el aserto de Wagner, según el cual la pintura de Renoir era un arte de cloaca, no obstante que su *Tristán e Isolda* marca ciertas definiciones futuras para el impresionismo musical. El expresionismo, de acuerdo a Adorno, supone un cambio radical en esta diferencia, sobre todo en las interrelaciones entre pintura y música, sea que fuesen obras escénicas que llevaran complementados ambos artes en idéntica fórmula estética, o bien, en que los músicos de la época –como Schönberg, Berg, Hindemith– estuviesen emparentados con la pintura (porque poseían inclinación efectiva hacia ella pintando –como Schönberg–, o simplemente, por su gusto y afición por ella). Adorno explica esto no como una forma de integración total de las artes, sino más bien como una “rebelión contra la cosificación”³⁸ (*razón de ser*), cosificación que se traduce en disponer para la construcción de la pintura o la música del objeto. Este fenómeno depende del sentido humano, de disolver lo que le es ajeno como ser humano, y por ende, humanizar lo objetivo (*esencia lingüística de la música*). Se recupera con el expresionismo el espíritu del romanticismo expresado por Schumann, del arte como pura manifestación subjetiva del hombre³⁹. Sin duda que este humanizar lo objetivo, no es más que el desenvolvimiento natural de la música, en tanto que posee como contenido, un contenido humano según ya se expresó más atrás.

Para Adorno las analogías encontradas luego en ambas manifestaciones, significa que “el para sí” o la subjetividad pura, necesita en un punto su exteriorización para encontrar “su propia verdad”⁴⁰. La historia del arte y de la cultura pretenden

³⁸ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 58.

³⁹ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 58.

⁴⁰ Sobre este punto, Adorno entiende la subjetividad no como calidad estética sino en cuanto la subjetividad “está vaciada de sí misma y oculta en la obra”. Vid. Adorno, T. (1980). *Teoría estética* (trad. Fernando Riaza). Madrid: Taurus Humanidades, p. 224.

ver identidades por la forma, a través de uniformar criterios de las manifestaciones artísticas en las llamadas tendencias. Sin embargo, Adorno ve que esta manifestación de lo subjetivo puede expresarse en las tendencias, como incluso diferentes y aún totalmente contrarias y opuestas en cuanto a sus significados.

Las coincidencias entre música y pintura en la época analizada por Adorno, se deben -según éste- a que la música se adapta a la pintura, así como estima que la música Schönberg, habría llegado a dicha construcción por la influencia pictórica de la época, (aunque considera al menos la posibilidad que Schönberg hubiese llegado al dodecafonismo sin tal influencia).

Existen para Adorno, ciertas distancias entre la música y la pintura, sobre todo en la definición de su origen. Atribuye a la pintura su perfecto arraigo en la tradición romanista, por ser el primer plano del dominio humano del y en el espacio, mejor adecuado a un elemento racional, a diferencia de la música que se vincula a planos caóticos, míticos e inaprehensibles (*esencia lingüística de la música*), cuestión -según Adorno- que es puesta en el tapete con anterioridad por Nietzsche⁴¹. Estos elementos en la música se han filtrado de alguna forma a la pintura moderna, por ejemplo, en la pintura impresionista, la cual rompe con los moldes a que la pintura se sostenía tradicionalmente, para ser rebelión contra el objeto (*razón de ser*), y con ello, denotación de la ruptura con los órdenes racionales. Pero paradójicamente y al contrario, la música, con el fin de humanizarse (y buscar su contenido en tanto símil al lenguaje), se ha afinado en la racionalidad.

Con todo, en el capitalismo tardío, al mantenerse las formas ilustradas y racionales, la pintura, con su raíz en la racionalidad, es triunfante sobre la música, y por ello, la música, para buscar su desarrollo racional, busca a la pintura como su referente, cuestión que habría ocurrido con la música alemana, respecto de la pintura francesa. Sin embargo, ejemplos de la réplica música/pintura se produce en el mismo seno francés y Debussy es buen ejemplo de ello, quien codifica los aportes visuales de la pintura impresionista, en clave musical, basado fundamentalmente en los "encadenamientos de segunda"⁴². Con ello a juicio de Adorno, logra Debussy romper con el movimiento incesante del tiempo, de hacer de las obras musicales estáticas y espaciales.

En Stravinsky parece continuarse la intención de Debussy, pero más bien parece desdejar el discurso debussiano, anulando la subjetividad, con lo cual compara con Picasso, quien negó desentenderse del objeto en su arte pictórico y de ahí las relaciones con el objeto en su pintura de manera constante. Por eso es que la música de Stravinsky se le llama "cubismo musical", para luego denominársele como "neoclasicismo"⁴³. Esto

⁴¹ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 58.

⁴² Solo por citar un extracto, de una obra que en sí misma ya contiene los conceptos vertidos por Adorno respecto de la concepción nietzscheana de la música: "Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca, de la música como tal, es decir, la violencia estremeceadora del sonido, el flujo homogéneo de la melodía y el incomparable mundo de la armonía (...) Por esta razón, de repente, las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen en forma impetuosa en la rítmica, la dinámica y la armonía". Vid. Nietzsche, F. (2005). *El nacimiento de la tragedia* (s/traductor señalado). Santiago de Chile: Editorial Centrográfico, p. 27.

⁴³ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 60.

lleva a afirmar a Adorno, que la música lejos de inspirarse por la pintura, más bien imita su composición estructural. Da paso esto a un momento distinto en la música, donde el sujeto vuelve a tomar un papel secundario, y la cosa un papel protagónico, donde el sujeto que antes creador sólo es intérprete de los requerimientos de la cosa.

Sin embargo ya de antemano la música se encuentra libre de la cosa, porque “el oído no percibe las cosas”⁴⁴. Adorno, sobre lo dicho, señala que la música no tiene que “disolver la objetividad como algo heterónimo a ella ni retirar su dominio sobre los objetos”⁴⁵. Pareciera que el autor supone con esto que la música difiere de la pintura en que ésta es más esclava de la cosa, mientras que la música, bien parece no desposeerse de la cosa, o bien, el objeto de la música es ella misma, existiendo así una compenetración de los objetos musicales con la música misma, una identidad objeto musical/música. De ahí que afirme que la música “no niega su relación problemática con algo que ella no es, sino sólo a sí misma”. El negar el objeto musical sería su propia negación, su *razón de ser*, y como tal, existe identidad entre éstos.

De ahí que diga que la música de Stravinsky al querer establecer una heteronomía, por poner acento en la ironía que es algo ajeno a la música, añade a ella algo que no le corresponde. Con lo cual disuelve la subjetividad de la música, y con ello, a la música misma, debido a su no identificación con objeto alguno, lo cual conduce a la disolución del sujeto, donde el yo desaparece y aparece una violenta forma de objetividad inusitada en la música. Esto conduce, en último término, a un conservadurismo que afirma más aún el destierro del sujeto en la música⁴⁶.

En Picasso, en cambio, y a diferencia de Stravinsky, utiliza la parte lúdica como forma reconciliatoria entre sujeto y objeto, pero negando la vuelta a un realismo. Entre ambas expresiones artísticas (la de Picasso y Stravinsky) existe para Adorno una inextricable relación, donde la pintura de Picasso influye la música de Stravinsky pero pervirtiéndola.

Respecto de esto, es interesante efectuar por nosotros, un alcance y a la vez un paralelismo. Si extendemos no a pintura sino a arte visual, las relaciones entre los *ready-made* de Duchamp y la citada *musique d'ameublement* de Satie, goza de un interés particular. Mientras los *ready-made* pretenden que un objeto cotidiano y hasta funcional se considere objeto artístico según el contexto y la función, *le musique d'ameublement* pretende lo contrario, reducir el objeto artístico, la música, en objeto cotidiano y hasta de uso, poniendo énfasis en su funcionalidad. Sin embargo, y pese a sus direcciones contrarias, existe un *telos* similar. De algún modo los *ready-made* se presentan como una idea irruptora ante las formas burguesas, del mismo modo que *musique d'ameublement*. En los *ready-made* existe un acercarse al objeto, pero contrariamente el sentido es distinto al descrito por Adorno, se produce un alejamiento de él y se vuelve subjetividad, porque no produce la disolución de la subjetividad, ya que existe un significado que tiende a

⁴⁴ La relación entre el arte de Picasso y Stravinsky es analizado por Adorno. En el primero hay más bien una fe en la libertad como transformador de los elementos del espacio, en cambio Stravinsky se manifiesta impotente ante tal libertad.

⁴⁵ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 62.

⁴⁶ Adorno (2000). *Sobre la música*, p. 62.

ser más central que el significante, la fuerza está puesta justamente en este significado, que trascendiendo el procedimiento con el objeto, lo sobrepasa y se extiende hasta el sujeto que no se disuelve. Un objeto de uso que exigido como obra de arte, plantea el problema hermenéutico sobre el objeto del arte, y disuelve los contenidos del objeto burgués, donde por la función discute los contenidos “objetivos” de la obra, y con ello, los parámetros burgueses, y devuelve el concepto de objeto artístico a lo subjetivo. En *le musique d'ameublement*, ocurre algo similar. La música, de modo consciente, es trasformada en objeto, al reducirse como algo cotidiano. La introducción de la ironía que hace Satie en sus obras, al igual que en la comentada, produciría, el mismo efecto que la ironía en Stravinsky, según lo que señala Adorno, esto es, una heteronomía con la disolución del sujeto. Sin embargo, existen dos cosas que se producen a la vez en *le musique d'ameublement*: la introducción de la ironía, y la reducción del objeto musical a objeto cotidiano. Así, si solamente ocurriera la reducción a objeto cotidiano, lo subjetivo se disuelve, lo mismo que si sólo existiera la ironía. Pero al existir ambos a la vez, como si fuesen dos términos idénticos en una ecuación, se anulan, y surge la disolución del objeto y la reaparición del sujeto. Ello porque la música es puesta como objeto cotidiano, pero en un ejercicio crítico, lo que su acercamiento y semejanza con el objeto, su heteronomía, sólo es para criticar el objeto burgués. Con ello, la música se vuelve objeto (por la reducción a objeto de uso) pero conteniendo una crítica (por la ironía), con lo cual la música es un objeto que cuestiona al objeto desde dentro, disolviendo lo objetivo, y predisponiéndose ante los sentidos, ante la interpretación, ante la subjetividad.

Ahora bien, según Adorno, igual relación de semejanza que la establecida entre Stravinsky y Picasso, hace confrontar dos expresiones artísticas: la pintura de Kokoschka y la música de Schönberg.

Pero su relación es de semejanza en los procedimientos en su relación con lo subjetivo, más no existe semejanza en los efectos, donde la música de un Webern o Schönberg, que correspondería con la objetivación de lo subjetivo, adquiere una fuerza mayor que en la pintura, demostrándose la modernidad de la música de éstos de mejor forma que la pintura de Kokoschka.

Esto hace suponer al autor que existen diferencias entre pintura y música, si se toman al pie de la letra los contenidos subjetivos u objetivos en cuanto procedimientos. Dicho de otro modo, la unicidad en los criterios procedimentales, no necesariamente conducen a una misma significación y resultado. Aún, los resultados y significados pueden ser totalmente opuestos, si el acento está puesto en el código binario objetividad/subjetividad.

Así, la búsqueda de la subjetividad no necesariamente beneficia a ambas artes por igual, en la renovación y ruptura con el arte burgués⁴⁷. Si para la música Adorno

⁴⁷ Adorno señala lo siguiente: “La quiebra del neoclasicismo consiste en haber creído vanamente poder alcanzar el ideal de objetividad que le ponían ante los ojos los estilos pretéritos, aparentemente necesarios. Lo intentó negando en abstracto al sujeto en unas obras que realmente estaban determinadas y realizadas subjetivamente y creando la imago de un en-sí sin sujeto, imago que sigue dando a conocer a ese sujeto, al que no puede eliminarse por un acto de voluntad, sólo por los daños que acarrea”. Vid. Adorno (1980). *Teoría estética*, p. 230. Adorno a este respecto emparenta sincrónicamente el fascismo con lo objetivo y la despedida del sujeto. Esto demostraría, de alguna forma, un fracaso del neoclasicismo y de la música de Stravinsky.

la sanciona favorablemente, en la pintura la subjetividad significará recaer en el romanticismo pictórico, con lo cual, la imitación o acomodo de la pintura a la música, en esta esfera subjetiva y con iguales procedimientos, produce resultados distintos, cuestión que a la pintura no le beneficia, volviéndose así en compartimentos estancos⁴⁸. Por el contrario, si la música imita a la pintura en su búsqueda objetiva, cae en un resultado distinto, acercándose a un conservadurismo musical.

De ahí sus comparaciones entre la descomposición geométrica del cubismo versus la música de Stravinsky, ésta como forma de descomposición del ser humano que se encuentra ínsito en la subjetividad de la música, y por ende, la disolución del sujeto por la objetivización extrema.

Por esta razón Adorno no relaciona como parientes artísticos a Picasso y Stravinsky, sino más bien a Picasso con Schönberg, cuyos procedimientos distintos desde el punto de vista de la relación objeto/sujeto, se hermanan cuando la forma de construcción artística o procedimiento es visto desde otro punto de vista: cuando se miran los procedimientos en sí mismos, como la construcción de las últimas obras de Schönberg y las desfragmentaciones del último Picasso del rostro humano.

Eso hace decir a Adorno que en este punto los extremos finalmente se tocan⁴⁹, y además, cobran un máximo sentido las palabras de Boulez, en cuanto a poner en paralelo, la emancipación de la tonalidad junto a la emancipación del objeto⁵⁰.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. (2003). **Filosofía de la nueva música**. Obra Completa 12. Madrid: Ediciones Akal.

_____ (1962). **Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad** (trad. Manuel Sacristán). Barcelona: Edición Ariel.

_____ (2006). "Sobre algunas relaciones entre música y pintura". **Escritos musicales I-III**. Obra Completa 16. Madrid: Ediciones Akal.

⁴⁸ Por ejemplo Adorno piensa que Schönberg atenta contra los esquemas burgueses, en una de las tantas cuestiones engendradas a través del sistema del capital, la relación división del trabajo versus tiempo libre, ya que impone a esta última un trabajo específico, que parece ser, la laboriosa forma de análisis que supone escuchar el dodecafonismo. Pero además libera lo instintivo y se sitúa en el plano de un Yo fuerte. Vid. Adorno, T. (1962). **Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad** (trad. Manuel Sacristán). Barcelona: Edición Ariel, pp. 158-159.

⁴⁹ En este sentido valgan las apreciaciones de Boulez respecto a la pintura de Kandinsky, ya que si bien los procedimientos de construcción del pintor distan de construir a través de la imagen pictórica una subjetividad, la lectura que un contemplador puede hacer tal vez apostaría por experiencias subjetivas, pero curiosamente de un mundo diferente al real, un mundo con otras reglas, que le base decir a Boulez que si bien produce la obra de Kandinsky una contemplación "una puesta a punto del ser" donde el "espíritu hable al espíritu", se juega por una realidad, por la búsqueda de "la regla" o de "un orden cuestionado", de "reformular el equilibrio y la gravedad". Vid. Boulez, P. (2008). **Puntos de referencia** (trad. Eduardo J. Prieto). Barcelona: Gedisa Editorial, pp. 479-480.

⁵⁰ Adorno, **Sobre la música**, p. 63.

⁵¹ Boulez (2008). **Puntos de referencia**, p. 479.

- _____ (2000). **Sobre la música** (trad. Marta Tafalla González y Gerard Vilar Roca). Barcelona: Paidós.
- _____ (1980). **Teoría estética** (trad. Fernando Riaza). Madrid: Taurus Humanidades. Adorno, Theodor y Max Horkheimer (2007). **Dialéctica de la Ilustración, fragmentos filosóficos**. Madrid: Ediciones Akal.
- Boulez, P. (2008). **Puntos de referencia** (trad. Eduardo J. Prieto). Barcelona: Gedisa Editorial. Bürger, P. (1984). **Theory of Avant-Garde**. Minnesota: British Library.
- Fubini, E. (2005). **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX** (trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda). Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2005). **El nacimiento de la tragedia** (s/traductor señalado). Santiago de Chile: Editorial Centrográfico.
- Notario Ruiz, A. (2009). "Actualidad de la teoría crítica", *Constelaciones: Revista de Teoría crítica*, N^o 1 (Diciembre), pp. 182-187.
- Ramos López, P.(2003). **Feminismo y música**. Madrid: Narcea.
- Sanz, M^a. Merced Virginia (1990). "La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII", *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo III - 5, (Disponible online: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0507.html>), (Fecha de visita: 28/08/2010).
- Satie, Erick (2006). **Cuadernos de un mamífero** (trad. M. Carmen Llerena). Barcelona: Acanalado.
- Soublette, G. (2007). **La poética del acontecer**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Supicic, Ivo (1988). "Sociología musical e historia social de la música", *Papers: Revista de sociología*, Núm. 29, pp. 79-108.