



REVISTA DE DIFUSIÓN ACADÉMICA

ISSN 2718-6318

Año II | Número 5 | Mayo 2021

Theodor W. Adorno y el jazz. Racismo y colonialismo epistemológico desde un filósofo marxista

Omar García Corona¹

ogcorona1@gmail.com

¹ Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Miembro de la Asociación de Filosofía y Liberación, México (AFyL). Ha sido profesor invitado en varios seminarios en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México entre los que se encuentran el Seminario permanente sobre Filosofía de la Liberación, así como al Seminario sobre Teoría crítica. Profesor invitado en la Diplomatura sobre Filosofía de la Liberación y pensamiento decolonial en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy, Argentina. Invitado también en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM al Curso Filosofía y Teoría Crítica. Es docente investigador en el Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México. Ha escrito artículos sobre Teoría crítica, filosofía de la liberación y pensamiento decolonial.

Dentro de la historia de la filosofía europea y en especial del llamado «marxismo occidental», Theodor W. Adorno ha pasado por ser una de las figuras más emblemáticas de la Teoría crítica que agrupa a la denominada primera Escuela de Frankfurt. El filósofo, sociólogo y también musicólogo alemán de origen judío es conocido por ser autor de una extensa obra, *Dialéctica de la Ilustración* (1944) –escrita junto con Max Horkheimer–, *Mínima moralia* (1951), *Dialéctica negativa* (1966), *Escritos musicales*, *Escritos sociológicos* (de diversas fechas), son de sus títulos más conocidos. Hacia 1938, a la edad de treinta y cinco años, Adorno llega a los Estados Unidos, obligado al exilio, por el contexto del nacionalsocialismo en Alemania y la Segunda Guerra Mundial, es desde ahí que produce la mayoría de sus escritos. Su «experiencia americana» (Adorno, 2003b, p. 107-140) –como solía él denominarle–, circunscrita a diversos centros de estudio de la nación del norte (Nueva York, New Jersey, California, etc.), será enriquecedora y compleja, aunque no exenta de contradicciones.

Son en general poco conocidas las disquisiciones de Adorno hacia el jazz como expresión musical popular de la comunidad negra en los Estados Unidos. En 1953 publica en la revista alemana *Mercur* un breve ensayo titulado “Moda sin tiempo. Sobre el jazz”² –mismo que para 1955 aparece en la colección de ensayos titulada *Prismas. Crítica de la cultura y de la sociedad*– título que por sí mismo hace referencia a lo que en la *Dialéctica de la Ilustración* denominó junto con Horkheimer «industria cultural» –a este ensayo anteceden otros dos trabajos que tratan sobre el tema: “Adios al Jazz” (1933)³ y “Sobre el Jazz” (1937)⁴–. Será desde aquí que Adorno emprende –según nuestra particular hipótesis–, más que la simple emisión de juicios elitistas de un musicólogo burgués ilustrado, una osada crítica cultural desde una posición epistemológica de la que no podrá desmarcarse. En el intento de hacer una revisión del fenómeno destaca que el jazz hunde sus raíces en la rebeldía de los esclavos

²Th. W. Adorno, “Zeitlose Mode. Zum Jazz”, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft I*, (Gesammelte Schriften, 10.1, 123-137). También Adorno, 1955, 144-161 (versión alemana de la editorial Suhrkamp Verlag en la que nos apoyamos). Versión castellana citada: Adorno, 1962a, 126-141. De la editorial Ariel, traducción de Manuel Sacristana que es a mi juicio más fiel al texto original de Adorno que la versión de Akal.

³Th. W. Adorno, “Abschied vom Jazz”, *Musikalische Schriften V* (Gesammelte Schriften, 18, 795-799). Versión castellana: Adorno, 2011, 829-833.

⁴Th. W. Adorno, “Über Jazz”, *Moments musicaux*, en *Musikalische Schriften IV* (GS, 17, 74-108). Versión castellana: Adorno, 2008, 83-118.

negros, aunque con mezcla, en su desarrollo, de otros elementos que por sus orígenes parecieran ilegítimos:

Ya los *negro spirituals*, preformas del *blue*, enlazan seguramente, como música de esclavos (*Sklavenmusik*) que son, el lamento contra la ilibertad (*Unfreiheit*) con la servil conformación de la misma. [...] Es indudable que el proletariado en harapos de raza blanca ha tomado también parte de la prehistoria del jazz antes de que éste se presentara en primer término, bajo las candilejas de una sociedad que parecía estar esperándole [...]. (Adorno, 1962b, p. 127-128).

Pareciera natural declarar que existe una «música de esclavos» carente de libertad en sí, pero no sólo en cuanto a sus orígenes afro, de raza negra, sino también por colaboración de la raza blanca, pero no la explotadora, sino la miserable, el «proletariado en harapos», lo que dará por resultado un género musical que valorado bajo la musicología europea pudiese calificarse como producto de masas. Es de esta forma como Adorno enjuicia esa combinación de espirituales negros, músicaailable de ritmos sincopados e instrumentos poco convencionales⁵. Sobre la técnica del jazz opina:

Pero precisamente la pobreza de procedimientos y de características, la rigurosa expresión de toda base sin reglamentar, es lo que hace tan difícil de entender la tenacidad de esta especialidad tan mísera que casi no se provee de novedad y variación más que para fines publicitarios. [...] el jazz resulta de absoluta pobreza. Su manera de aplicar las técnicas musicales a disposición es totalmente arbitraria. Ya la mera prohibición de modificar con viveza el compás de la pieza según su proceso pone tan estrechos límites a la composición y a la ejecución que el aceptarla exige más *regresión psicológica* (*psychologise Regression*) que conciencia estética estilística.⁶ (Adorno, 1962b, p. 128-129)

Después de que Adorno publicara por vez primera su célebre ensayo en la revista *Merkur* “topó rápidamente con la contestación de Joachim E. Berendt (Véase Adorno, 2009, p. 717-721), que habría de convertirse en el principal ideólogo del jazz en Alemania. [...] Aunque éste se presenta a sí mismo como un experto en música que desea «mantenerse completamente al margen de

⁵Sobre historia del jazz véase: Berendt, 1994; Hentoff y McCarthy, 1968; Gioia, 2002 y Southern, 2001.

⁶ El subrayado es mío.

conclusiones filosóficas y sociológicas», no puede evitar pronunciarse sobre el jazz, afirmando que es «el fenómeno musical más originario y vital que ha producido nuestro siglo» (Claussen, 2006, p. 218.)⁷. En contraparte es conocido que Adorno consideró a la música dodecafónica de Schönberg y su modelo de composición atonal –la Nueva Música–, proveniente de la burguesía vienesa, como el movimiento de vanguardia musical más novedoso con potencial emancipador y cuasi revolucionario del siglo XX, colocado más allá de los sonidos meliosos y faltos de creatividad en que había caído el gusto y consumo de la burguesía (al igual que las masas). O incluso en las salas de concierto, al perseguir sólo “prestigio social”, en la escucha repetitiva y monótona, “fetichista”, de ciertas obras “clásicas”, “mercancías” ya conocidas, de lo cual también el frankfurtiano ironiza. Como gran musicólogo Adorno es en algunos temas ambiguo, se coloca por encima de los gustos estándar u ortodoxos de la burguesía común (cuasi estúpida). En otros casos, desde su propia clase social, se asume como parte de una burguesía más selecta, “sibarita”, “progresista”, que gusta de la “música seria” y del legado cultural del periodo barroco (Bach o Haendel), clásico (Mozart), o del periodo romántico (Beethoven, Schubert, etc.), hasta llegar a la más compleja y potente vanguardia musical, sólo comprendida por unos cuantos. (Adorno, 2009, p. 15-50).⁸

De acuerdo con ello, el modelo de composición de Schönberg y sus discípulos convierte al compositor en «estructurador soberano de formas»; su tarea es la *desmitologización*. Su cometido es *eliminar todas las normas y constricciones* –supuestamente «naturales» e «inamovibles»– que se *imponen* al material desde fuera: se trata de poner el lenguaje y las formas musicales a *disposición de la conciencia del compositor*, para que éste pueda desarrollarlos según su legalidad

⁷ Respecto a la técnica de ejecución es bien conocido que a diferencia de la música «clásica» en el jazz no hay versiones escritas definitivas, cada interpretación implica una nueva creación, de tal forma que todo intento de transcripción encuentra sus propios límites. La improvisación instrumental es uno de los rasgos más creativos y novedosos del género. Hay evidencia de que la improvisación se ha dado desde los orígenes de la humanidad y a lo largo de la historia de la música de todas las culturas como elemento artístico de auténtica creación. Con la aparición de la notación musical occidental poco a poco se fue abandonando y desacreditando a favor de la interpretación precisa y repetida.

⁸ Es imposible afirmar que Adorno sea un musicólogo ortodoxo, en su ensayo “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” es crítico incluso con su propia clase social y su consumo habitual en las salas de concierto.

inmanente. En este sentido, el gran mito con el que Schönberg se encuentra es el sistema tonal. Los problemas formales, armónicos y orquestales que habían legado Wagner y el romanticismo tardío revelaban que éste había ido perdiendo sus capacidades para ejercer de soporte del lenguaje musical. Las constricciones que la tonalidad ejercía sobre el material –resolución de las disonancias, secuencia de intervalos consonantes en la melodía, sonoridad homogénea, relaciones de simetría, desarrollo rítmico uniforme, etc.– habían perdido su carácter indiscutible, y permitían atisbar todo un terreno de *nuevas posibilidades sonoras*. (Maiso; 2015, p. 26).

Quizá, Adorno encontró que de alguna forma las bandas de jazz cumplían ya con esta tarea, o cuando menos habían tomado creativa delantera, sólo que desde otro *locus enuntiationis*, desde otro lenguaje musical, desde otra estética, desde otra cultura e incluso desde otra raza. Entre la «música seria» y la «música ligera» según su propia clasificación el conflicto es evidente. El autor de la *Dialéctica negativa* estudió en Viena entre 1923y 1929 la técnica de composición atonal de la Nueva Música con Alban Berg discípulo directo del creador de la música dodecafónica. Perfeccionó también su técnica pianística con Eduard Steuermann, el pianista más calificado del círculo Schönberg (Claussen, 2006, p. 173)⁹. La Nueva Música, como fenómeno artístico y teórico –local europeo–, tuvo su producción y consumo, no en la clase revolucionaria o en algún movimiento popular sino en la refinada expresión del individuo burgués neo-ilustrado. Ante tal vanguardia el jazz representó, a juicio del musicólogo frankfurtiano, simple folklorismo americano sin reconocimiento posible como otra conciencia estética o forma de subjetividad, más bien, se le invalidó al calificarlo como «momento regresivo de la consciencia»¹⁰.

⁹ Sobre Schönberg y Berg, Adorno escribió varios textos entre su muy extensa producción de escritos musicales. Recuérdese que desde muy temprana edad el filósofo frankfurtiano estuvo en contacto con la música profesional, su madre María Calvelli-Adorno, así como su tía Agathe habían sido sus maestras de piano. Así mismo, la primera, quien “había cosechado algunos éxitos como cantante en la corte vienesa, hizo posible que su hijo Adorno se refiriese a Viena como su *segunda patria*” (Claussen, *op. cit.*, p. 45).

¹⁰En la historia del jazz abundan los nombres de músicos virtuosos –Nueva York y Chicago fueron los centros de la novedosa experiencia musical– ya desde la década de los 20 sobresale el de Louis Armstrong, Jelly Roll Morton o Sidney Bechet (todos ellos de orígenes afro), entre muchos otros; para la década de los 30 surge el *swing* con las *big bands*, nombres como Duke Ellington, Fletcher Henderson, Jimmie Luncefort y Chick Weeb son aclamados, además del jazz blanqueado de Benny Goodman o Glenn Miller. Más tarde, ya en los 40, en la evolución del jazz con el *Bebop* sobresalen Charlie Parker y Dizzy Gillespie, entre muchos otros. Músicos talentosos que con certeza Theodor W. Adorno ubicaba.

Desde los estudios de la industria cultural y de la psicología Adorno observa que las orquestas de negros (*jazzband*) tienen su fundamento y finalidad en el servicio de la industria del entretenimiento de los blancos, por lo que su producto musical es ya de por sí degradado, «música de esclavos» como «moda permanente». “Pero mientras durante el siglo XIX el hacer música formaba parte de la vida privada de las familias burguesas, hoy ‘con la tecnología de la radio y el cine propiedad de poderosos monopolios, y con un ilimitado acceso al aparato de propiedad capitalista’, se ha transformado casi exclusivamente en un hecho de mercado” (Buck-Morss, 1981, p. 93), lo que resta a la música su potencial emancipador. En tal sentido, pareciera que para el frankfurtiano el jazz significó el triunfo absoluto de la industria cultural, mientras que el ser humano cualificado de raza negra sería la expresión del sujeto liquidado por sus múltiples formas de sumisión a la autoridad. Lejos de que Adorno realizara alguna reflexión sensata –por ejemplo mediante el uso de categorías marxistas– sobre la esclavitud negra en los Estados Unidos o en las colonias americanas, su división del trabajo, luchas y/o procesos de liberación, etc., se dedicó *de facto* a menospreciarla. A través del uso de recursos freudianos comenta lo siguiente:

Pero por indudable que sea la presencia de elementos africanos en el jazz, no menos lo es el que todo lo irrefrenado en él se adaptó desde el primer instante a un esquema estricto, y que al gesto de rebelión se asoció siempre en el jazz la disposición a una ciega obediencia, al modo como, según la psicología analítica, ocurre al tipo sadomasoquístico (sodomasochistischen Typus), que se subleva ante la figura paterna (Vaterfigur) pero la sigue admirando secretamente, querría imitarla y disfruta aún en última instancia la odiada sumisión. (Adorno, 1962b, p. 127).

A Theodor Adorno lo traiciona su inconsciente. Aventurando una arriesgada hipótesis podríamos señalar que quizá él mismo se sitúa como figura paterna al considerar sus propios orígenes como paradigma racional civilizatorio e inferiorizar lo que no se ajuste a sus cánones. Sucede además que “en el receptor de la música se induce una pasividad masoquista similar. En vez de alentar la audición activa, como ocurre con una sonata de Beethoven, el jazz desalienta la audición a favor del baile. [...] el bailarín prefiere ‘la falsa

consciencia de soñar lo que no se atreve a pensar”’. (Lunn, 1986, p. 183). Aun el baile es degradado cual cosa de idealistas no racionales¹¹. Con razón el filósofo camerunés Eboussi Boulaga, citado por Enrique Dussel, acercándose a la raíz del problema, con singular finura escribe:

Je pense, donc je suis (Descartes) es la causa del crimen contra el *Je danse, donc je vie*. (Dussel, 1998, p. 10).¹²

Como puede observarse no hay disposición alguna por parte del discurso hegemónico de Adorno hacia la afirmación de nóveles manifestaciones estéticas que se ubiquen más allá de su marco referencial. “Los rasgos individuales que no concuerdan con la *norma* están predeterminados y prefigurados por ésta: son signos de *mutilación* [...] de recepción en una *comunidad de esclavos iguales*” (Adorno, 1962, p. 133)¹³, señala el musicólogo. Ante lo que podemos preguntarnos si extendemos las ideas estéticas de nuestro autor al fenómeno político (binomio para él indisoluble¹⁴): ¿A qué normas se refiere? ¿Mutilación con referencia a qué cultura? ¿Quiénes son los esclavos y quiénes los amos? Las respuestas parecieran evidentes. Sin embargo, el embate toma tintes de mayor intolerancia. Adorno *dixit*:

¹¹El «baile» como «diversión» se juzga desde un conservadurismo simplista como cosa vana; cualidad de pueblos incultos productores de una industria cultural masiva a favor del capital. En la Dialéctica de la Ilustración Horkheimer y Adorno escriben: “Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso ahí donde se muestra. La impotencia está en su base.” (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 189). Realizar este tipo de juicios dentro de las culturas latinoamericanas tiene el peligro de ser ideología pura, se requiere hacer análisis más complejos. Como excelente muestra de una sociología de la música en América Latina con sincretismo de ritmos africanos, con todo y una fenomenología del tambor. (Quintero, 2010). El sociólogo puertorriqueño considera que la música tiene una función decisiva en la creación de lenguajes y la configuración simbólica de lo social. Constituye, así mismo, formas de interacción con el mundo e identidades colectivas, por ejemplo, de resistencia. Y qué decir de la diversidad cultural en el África, donde el baile tiene un carácter ontológico como fundamento de la vida, de la alegría de la existencia humana. Volviendo a América Latina considérese el caso de Alejo Carpentier – conocido literato pero también musicólogo (nacido un año después que Adorno, en 1904) formado en Francia en el Liceo Jason de Sully, y en el Instituto de Segunda Enseñanza de la Habana–, quien argumenta eliminar la elitista y artificial frontera entre la música “cultura” y la música “popular” (véase por entero Carpentier, 1979).

¹²Es decir: “‘Pienso, luego existo’ (Descartes) es la causa del crimen contra el ‘danzo luego vivo’”. Eboussi Boulaga, *La crise du Muntu*, 1977, p. 56. Apud, Dussel, 1998, p. 10.

¹³El subrayado es mío.

¹⁴Las experiencias musicales de Adorno están indefectiblemente vinculadas a su visión política, filosófica y sociológica, de aquí la importancia de estudiar sus escritos sobre música, desde su etapa de juventud y a lo largo de su vida.

Aquél que ante la creciente respetabilidad de la cultura en masa (Massenkultur) se deje tantear y tome un bailable por arte moderno porque hay un clarinete que grazna notas falsas [...] ha capitulado ya ante la barbarie (Barbarei kapituliert). La cultura degenerada en cultura recibe el castigo condigno: a medida que difunde sus abusos se la confunde cada vez más desesperadamente con su propia basura. Un analfabetismo consciente de sí mismo y para el cual la estulticia del exceso tolerado es el reino de la libertad [...]. (Adorno, 1962b, p. 135).¹⁵

“Una cultura particular, que es la europea, se pretende “universal” y niega todo valor a las otras particularidades. [...] es el universalismo abstracto de una particularidad que abusivamente se arroga la universalidad, y que con esto niega todos los otros particularismos [...] Surge así el mecanismo pedagógico de la dominación cultural. En el “centro” está la cultura que llamaría imperial, en el sentido más fuerte: aquel que impone, por su imperio y voluntad, lo que es suyo” (Dussel, 2006, p. 200).

Es evidente que para Adorno existe una clara confluencia entre cultura de masas y cultura popular, ambas para él representan *barbarie*. Sus declaraciones son excesivas y esencialistas al tomar como referente único la estructura de su epistemología hegemónica. No hay consideraciones éticas hacia diversas otredades. Más aún, desde un psicoanálisis tendencioso, enjuiciando a desventurados sujetos afirma:

El objetivo del jazz es la reproducción mecánica de un momento regresivo, una simbólica de la castración (Kastrationssymbolik) que parece decir: abandona la reivindicación de tu masculinidad, cástrate (lass dich kastrieren) como proclama y ríe al eunocoides sonido (eunuchenhafte Klang) de la jazzband, y serás premiado con la admisión en una asociación de hombres que participará contigo del secreto de la impotencia [...]. (Adorno, 1962b, p. 137).¹⁶

¹⁵El subrayado es mío.

¹⁶En la Dialéctica de la Ilustración escriben: “Cada uno debe mostrar que se identifica sin reservas con el poder que lo golpea. Ello está en el principio de la síncopa del jazz, que se burla de los traspies y al mismo tiempo los eleva a norma. La voz de eunuco del que canturrea en la radio, el elegante galán de la heredera que cae con su batín a la piscina, son ejemplos para los hombres, que deben convertirse en aquello a lo que los pliega el sistema” (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 198).

Anticipándose a posibles objeciones Adorno señala que su interpretación sadomasoquista de la cultura de masas a la cual preside una patológica regresión “no es arbitraria ni exagerada”, se muestra convencido de su objetividad y autoridad como musicólogo y gran crítico de la cultura. Ante la idea de que el jazz surge como un movimiento de resistencia estética con potencial de emancipación, el frankfurtiano, con afán de desenmascarar engaños y sin menoscabo alguno, en conclusión, arguye:

Pero la expresión, auténtica portadora de la protesta estética, sucumbe al poder ante el cual protesta. De ese poder toma el jazz su tono de sorna y miseria, aunque lo disfrace transitoriamente de claridad y pasión. El sujeto que se expresa en el jazz está así diciendo: yo no soy nada (ich bin nichts), soy una basura (ich bin Dreck¹⁷), es justo que me hagan lo que me están haciendo. (Adorno, 1962b, p. 140).

Resulta extraño y contradictorio leer declaraciones tan desafortunadas de un gran teórico ubicado, tradicionalmente, en la Teoría crítica de la izquierda marxista occidental. En este caso Adorno pareciera ser parte de algún grupo de ultraderecha por su grado de intolerancia y tipo de adjetivación altamente agresiva hacia lo que no entra en su marco categorial¹⁸. El tratamiento que da al tema del jazz es análogo a los panfletos antisemitas o antiraciales que comúnmente produjeran los teóricos del nazismo. El propio Joachim Ernst Berendt –en la revista *Merkur* de septiembre de 1953¹⁹– le critica sus prejuicios raciales, ante lo cual el frankfurtiano se defiende respondiendo:

Finalmente, como cuando se trata de los negros Berendt argumenta ad hominem, tendrá que permitirme que le hable de mí mismo y le explique que soy responsable en buena medida del libro americano más discutido para el conocimiento del prejuicio racista [La personalidad autoritaria]. Espero que Berendt me crea si le digo que el éxito no se me ha subido a la cabeza, pero es

¹⁷ “Dreck”: basura, suciedad, mierda, porquería, inmundicia.

¹⁸Sobre su personalidad sus propios compañeros comentan: “«Teddie [así le llamaban a Adorno sus amigos cercanos] tiene un sólo interés», comunicaba confidencialmente Friedrich Pollock a su amigo Horkheimer ya en 1941, «convertirse cuanto antes en un pequeño rentista en California, y qué sea de los demás es algo que no le importa absolutamente nada»” (Claussen, 2006, p. 221).

¹⁹ Misma revista en la que por vez primera se publicó, tres meses antes, en junio de 1953, el artículo de Adorno “Moda sin tiempo: sobre el Jazz”.

grotesco proteger a los negros de mi arrogancia de blanco (la arrogancia de un hombre perseguido por Hitler). (Adorno, 2009a, p. 720).²⁰

Recordemos que para 1933 el Tercer Reich prohibió emitir “música de negros” (*Negerjazz*) en la radio, ese mismo año –curiosa coincidencia– Adorno publica su primer trabajo sobre el tema, “Adiós al jazz”, bajo toda la línea que hemos estudiado. Surge de lo anterior una pregunta obligada: ¿Qué hay en el fondo de tan radicales aseveraciones?

Frente a la racionalidad musical del ritmo, armonía y melodía plasmadas con precisión matemática en el pentagrama occidental, las creativas improvisaciones fragmentarias de una *jazzband*, juzgadas bajo la criba de la racionalidad moderna ilustrada, serían de manifiesta irracionalidad, propias de expresiones marginales pseudoartísticas, de pueblos no civilizados o bárbaros²¹. Lo seguro es que más allá de la simple exquisitez burguesa por los refinados gustos musicales se esconde toda una ideología. A lo largo de sus textos la pretensión de autoafirmación del autor es evidente en tanto autoreconocimiento como epicentro racional en varios niveles. En un afán intemperante, en su ensayo “Moda sin tiempo. Sobre el jazz”, citando a la oficialista revista *Life*, señala:

[...] el jazz no es en modo alguno un nuevo idioma musical, sino “incluso en sus manifestaciones más complejas, asunto simplísimo, formulas incansablemente repetidas”. Es probable [ya en palabras de Adorno] que con esa claridad la cosa no pueda ser apreciada más que en América (nur in Amerika wahrnehmen) (sic.). (Adorno, 1962b, p. 127).

²⁰ Su recalcitrante ego termina por delatarlo; la contradicción es evidente, su visión antropológica también.

²¹ “Un músico de jazz que tiene que tocar un trozo de música seria, el más simple minuetto de Beethoven, lo sincopa involuntariamente y sólo accede, con una sonrisa de superioridad, a tocar las notas preliminares. Esta «naturaleza», complicada por las pretensiones siempre presentes y aumentadas hasta el exceso del medio específico, constituye el nuevo estilo, es decir, «un sistema de la no-cultura; y a ella es a la que cabría conceder incluso una cierta “unidad de estilo” si es que, claro está, el hablar de una barbarie estilizada tuviese todavía sentido»”. (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 173). El subrayado es mío.

La ideología del eurocentrismo se manifiesta de forma contundente. Ya con antelación el autor de la *Crítica de la razón pura* había señalado la necesidad de conducirse por una sola razón, así como por máximas morales universales. Theodor Adorno pareciera haber interiorizado la idea colonialista ilustrada de que el modelo de humanidad ideal está vinculado naturalmente con su ubicación geográfica y su pertenencia racial. Postulado que el propio Kant había ya enunciado (Véase, por entero, Eze, 2008). El más extravagante legado de los enciclopedistas -filósofos, geógrafos y naturalistas- de la alta ilustración europea revelaba su vigencia en el siglo XX, recordándonos que:

El conde de Buffon afirmaba que en América el cielo es avaro y está la tierra podrida por las lluvias; que los leones son calvos, pequeños y cobardes y el tapir un elefante de bolsillo; que allá se vuelven enanos los caballos, los cerdos y los perros y que los indios, fríos como serpientes, no tienen alma ni ardor ante la hembra. También Voltaire habla de hombres y leones lampiños, y el barón de Montesquieu explica que los pueblos viles nacen en las tierras calientes. El abate Guillaume Raynal se indigna porque en América las cordilleras van de norte a sur en vez de correr de este a oeste, como es debido, y su colega prusiano Corneille de Pauw retrata al indio americano cual bestia degenerada y floja. Según de Pauw, el clima de allá deja a los animales sin rabo y enclenques; las mujeres son tan feas que se confunden con los varones y no tienen sabor el azúcar ni olor el café. (Galeano, 1984, p. 55).²²

Llegamos pues al absurdo, al extremo de la comicidad ilustrada, siendo sorprendente verificar la manera en que se heredan, interiorizan y reproducen, los prejuicios raciales más desatinados. A más de dos siglos respecto a su formal consolidación la irracionalidad de obcecaciones antropológicas ha continuado su reproducción por cierta parte de la intelectualidad europea, aun la más progresiva, ubicada desde una pretendida supremacía cultural y racial que sirve a mantener el mito dicotómico de la civilización respecto a la barbarie, con todo y las consecuencias políticas, económicas y sociales que permiten articular y sostener la ideología de dominación en el sistema vigente.

²²Para un estudio especializado sobre el tema véase el portentoso trabajo de Gerbi, 1960.

No podemos dejar de mencionar que todo el hilo argumental de Adorno, respecto a su rechazo por el jazz como manifestación musical negro-americana, nos conduce directamente al “axioma de Weber” –según lo he denominado– respecto a su apología de la civilización occidental. El sociólogo de Heidelberg advierte:

Todos los pueblos conocían la polifonía, la instrumentación, los distintos compases, y, como nosotros, conocían y combinaban los intervalos tónicos racionales; pero sólo en Occidente ha existido la música armónica racional (contrapunto, armonía) [...] nuestra cromática y nuestra enarmonía (que sólo a partir del Renacimiento han sido conocidas racionalmente como elementos de la armonización) [...] nuestro pentagrama (que hace posible la composición y ejecución de las modernas obras musicales y asegura, por tanto, su duración en el tiempo) [...]. (Weber, 2014, p. 56).²³

Contra el mito supremacista de la música culta, el gran escritor y musicólogo latinoamericano Alejo Carpentier (nacido en 1904, un año después que el autor de la *Dialéctica Negativa*) pareciera responder y corregir los excesos ilustrados de Weber y del propio Adorno de la siguiente forma:

Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas [...] Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana [y aún el jazz de orígenes afro en Estados Unidos], en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg –pongamos por caso– que la de un Héctor Villa-Lobos. El maestro vienés es cabo de raza de una muy añeja familia intelectual; el maestro brasileño en cambio, es una fuerza natural que irrumpe en

²³El subrayado es mío.

el panorama artístico de un continente sin que nadie anunciase su llegada [...].
(Carpentier, 1977, p. 7-8).²⁴

La estética de Adorno camina sobre un sólo pie, es esencialista y desequilibrada; los límites de sus ideas marcan los límites de su propia cultura. La modernidad produce pues su flagrante invención: el mito colonialista de la alta cultura europea. Auténtico universalismo ideológico. De Kant a Habermas la modernidad ha sido vista como un acontecimiento histórico natural que maximiza el genio europeo como la glorificación del ser humano auténtico y universal, sin considerar otredades diversas. Adorno caen también en la falacia. Con todo y sus grandes virtudes la Teoría crítica muestra en este particular su punto de quiebre; queda encerrada en la «ontología de la identidad» que ella misma criticó: «Europa es el centro y el fin de la historia universal» tal como afirma la clásica sentencia del autor de la *Fenomenología del Espíritu*. Parece claro que Adorno interpretó el devenir de la música, hasta llegar a Schönberg, con todo y su rechazo a una dialéctica positiva, siguiendo el movimiento de la historia según el modelo progresivo hegeliano. Cualquier manifestación distinta sería una lamentable vuelta atrás, un signo de debilidad y regresión de la razón.²⁵

La crítica de Adorno se sitúa desde la visión del intelectual privilegiado y no desde una posible víctima, negativa, -más viable en Horkheimer o en Marcuse, y qué decir de Benjamin- lo que implica para él la oquedad de un sujeto histórico hacia la transformación del orden social. Si la música tenía un potencial

²⁴ Obsérvese la sabiduría en los juicios de Carpentier (1904-1980), siendo contemporáneo a Adorno (1903-1969), comprende sin prejuicios lo complejo y valioso de fenómenos estéticos pluriculturales. Para Theodor W. Adorno dicha tarea fue imposible. En su famosa novela *Los pasos perdidos* Carpentier plantea, entre el narrador y su pareja occidental, el conflicto moderno entre civilización o barbarie, constructo europeo vuelto hegemónico que ubica a las culturas de América Latina fuera de la historia desde la visión reduccionista hegeliana. Se propone entonces una reconstrucción de la historia a partir de elementos propios para no extraviarnos en el modelo de una sociedad alienante y fetichizada. (Véase por entero Carpentier, 1979).

²⁵ Aun en nuestros días, muchos músicos de formación clásica no comprenden que el lenguaje y la técnica del jazz, diferentes al de la llamada música culta, requiere rigurosidad. "Para tocar jazz, concretamente, se requiere una formación musical en lo que respecta al terreno de la educación auditiva, el sentido del ritmo, la aplicación de los recursos compositivos de forma improvisada y el desarrollo de la creatividad mucho más amplia que los estudios tradicionales de música". (Peñalver, 2010, p. 2).

revolucionario y debía trascender la consciencia presente en las masas, como hace la teoría, dicho potencial quedaba cancelado en su propia alienación, por lo que “no tenía sentido apelar al proletariado, cuya conciencia se había estupidizado tanto como la de la burguesía” (Buck-Morss, 1981, p. 94). Desde una construcción romántica se asignaba a la música un papel de cariz mítico que, empíricamente, mostraba su contradicción e inoperabilidad –considérese la música de Schönberg y su caótico devenir en Europa-. Es indudable que Adorno “nunca explicó del todo la naturaleza de la relación entre la teoría y el cambio social. Parece claro que veía en la negatividad crítica una fuerza creativa en sí misma [...] y que la transformación resultante en la “conciencia” conduciría de algún modo a la praxis social” (Buck-Morss, 1981, p. 92). Aunque tampoco definió un sujeto histórico. Ya desde la década de los treinta sus experiencias intelectuales le habían sugerido las siguientes tres cosas: “que cualquier filosofía [...] perdía su legitimidad cuando saltaba las barreras de la experiencia material y pretendía alcanzar el conocimiento metafísico [...]; que el criterio de verdad era más racional que pragmático, y que por lo tanto la teoría no podía ser subordinada a objetivos políticos o revolucionarios; y que el arte de *avant-garde*, aun en el caso de la música de Schönberg, que no tenía intención política consciente, podía ser más progresista que simple decadencia burguesa [...]” (Buck-Morss, 1981, p. 71-72). Lo seguro es que durante su experiencia americana Adorno pretendió obstinadamente hacer universal su localismo.

Las percepciones que tenía Adorno de la cultura masiva, por agudas que fuesen en muchos lugares, estaban nubladas por un provincialismo etnocéntrico de alguien educado en las tradiciones de la alta cultura europea e incapacitado para ver mucho más allá. (Lunn, 1986, p. 183).²⁶

El tan despreciado jazz de las primeras décadas del siglo veinte que fuera novedad contracultural en los Estados Unidos “como resultado de la emigración de la población negra de los estados sureños a las grandes ciudades del medio oeste y del noroeste: un arte musical autónomo de artistas profesionales (principalmente negros)” (Hobsbawm, 1999, p. 201), tiene al mismo tiempo

²⁶El subrayado es mío.

otras manifestaciones estéticas de innovación creativa en la cultura popular latinoamericana, me refiero al “tango argentino, que se extendió del baile a la canción, alcanzando su máximo esplendor e influencia en los años veinte y treinta [...] y a la samba, destinada a simbolizar el Brasil [...] es el fruto de la democratización del carnaval de Río en los años veinte” (señala Hobsbawm). La riqueza cultural de estos fenómenos sería obviamente incomprendida y atacada con ferocidad desde la tribuna racionalista de la alta cultura europea como industria cultural o cultura de masas.

¿Por qué partir de los supuestos de la primera Escuela de Frankfurt respecto al tema que ellos denominan Industria Cultural? Observemos que en el fondo de sus formulaciones se encuentra implícita una concepción hegemónica y purista del Arte –así con mayúscula– que deriva en la disputa por su conservación y auténtico monopolio. El arte es entendido como el más excelso y hierático fruto que manara del movimiento de la historia como expresión de la razón humana, desde la edad antigua, pasando por el medievo y el renacimiento, hasta llegar, de oriente a occidente –según la doctrina de Hegel– a la edad moderna europea. Para nuestros ilustrados pensadores el arte, desde sus más míticos orígenes y hasta su *telos* más ulterior, está atravesado por un cierto halo mesiánico de exclusiva producción y consumo. La obra de arte, a decir del propio Benjamin, pierde su aura en el momento de su reproductibilidad técnica²⁷. Se fabrica un poderoso aparato cultural, siguiendo a Adorno, Horkheimer y Marcuse, que arrebató al artista sus obras de arte para comercializarlas y ponerlas a disposición del vulgo. Para la primera generación de la Teoría crítica el tema de la industria cultural comienza como una reflexión sobre la industria del entretenimiento de las masas.

Para la Escuela de Frankfurt, ésta nace como «industria de la diversión»: una diversión que es «la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío»; que tiene como ideología «los negocios»; y elimina por principio todo aquello que tienda «más allá de la diversión». Sus características «... El arte ‘ligero’ ha

²⁷ Sin embargo, como teórico marginal de la primera Escuela de Frankfurt, Benjamin se sitúa con mayor claridad histórica respecto a los cambios del arte y su difusión en el siglo XX; sus análisis sobre el cine son un claro ejemplo. El arte mantiene un carácter ambivalente, dialéctico, de contención y emancipación.

acompañado como una sombra el arte autónomo: es la mala conciencia del arte serio... El arte 'serio' está negado para aquellos a quienes la necesidad y la presión de la existencia hacen de la seriedad una burla, y que se sienten, necesariamente, contentos cuando pueden pasar pasivamente el tiempo que no están en la rueda... El consumidor se convierte en la coartada de la industria de la diversión, a cuyas instituciones no puede escapar» [...] Para Adorno, en definitiva, la moderna Industria Cultural «recoge desde lo alto y lleva al nivel de los tiempos todos los elementos (pre-existentes) de la Diversión. Manipula, emulsiona, contamina; e incluye entre los restantes ingredientes –pre-digerido– incluso al Arte serio. [...] Y no faltan los ejemplos prácticos: todos (novelas románticas transformadas en films lacrimosos, cuadros impresionistas reproducidos como alfombras, sinfonías ochocentistas canturreadas como uada-da por conjuntos radiofónicos swing...) exquisitamente de los Treinta; o, como máximo de los más tormentosos Cuarenta [...]. (Arbasiano, 2006, p. 208-209).

¿Democracia o aristocracia en el arte? Su difusión mediática, su popularización, significa exponerlo ante una negatividad social que termina por destruirlo. Desde tal lógica existe pues la necesidad de resguardarlo, de mantenerlo prístino en sus procesos de producción y consumo bajo el monopolio de cierta élite de conocedores que pudiesen garantizar, cual nobles guardianes, el mantenimiento de su privilegiada atmosfera. Si el arte es trastocado no existe posibilidad de emancipación humana. La barbarie se hace omnipresente. Su democratización parece, casi de forma natural, síntoma de alienación social. “Adorno se refería a un *sistema* que se apodera del Arte devorándolo y lo defeca hasta la irreconocibilidad: Beethoven ‘arreglado’ por las orquestinas, Van Gogh esmaltado sobre los ceniceros. Y otras vulgaridades parecidas: verdaderamente, nada sofisticado” (Arbasiano, 2006, p. 224). Es en este punto en el que se observa el idealismo romántico de nuestros ilustrados teóricos, sobre todo colocados bajo la diversidad del dinamismo social en los Estados Unidos; complejidad de vertiginosos tiempos que, más allá de su aristocrático provincianismo, estático y conservador, poco lograron comprender.

Las apreciaciones del musicólogo frankfurtiano son un particular ejemplo del modo en que se impone el colonialismo epistemológico, así como la forma en que opera el eurocentrismo a partir de un marco categorial hegemónico y su correspondiente efecto de anular todo aquello que subvierta su aparato normativo. En su *Dialéctica Negativa* Adorno escribe: “Esa *ratio* [burguesa] tiembla ante lo que perdura amenazadoramente por debajo de su ámbito de dominio” (Adorno, 1975, p. 29), formulación que aplica justo para sí mismo; su temor de desplazamiento como hegemonía cultural y epistemológica es evidente. “La obstinación con la que Adorno insiste en su crítica del jazz habla de la amenaza de su producción intelectual, que procede de un terrible sentimiento de dependencia” (Claussen, 2006, p. 220.), y de sumisión – agregamos nosotros– hacia la autoridad de su provinciana *alta cultura* europea en todos los órdenes. Signos que parecen también ajustarse a su propia teoría sobre *La personalidad autoritaria* (1950)²⁸ al mostrar claras actitudes de intolerancia, discriminación, racismo y xenofobia hacia minorías sociales o grupos marginados, dando pie al surgimiento de múltiples prejuicios. El tema central de la investigación –señalan sus autores desde el prefacio– trata sobre una «especie antropológica» que sería denominada el tipo de hombre autoritario. Modelo en el que, según hemos visto, Adorno parece encajar, aun cuando él declare –según su respuesta a Berendt– sentirse libre de dichos prejuicios.

En su desarrollo, la Teoría crítica en los Estados Unidos sufrió un giro conservador que la extravía en referencia a sus propios presupuestos. Como filosofía moderna europea reacciona ante lo desconocido con categorías que no le son suficientes, lo que genera un punto de retorno que termina por atraparla en su propia ontología. Si Adorno y Horkheimer muestran conciencia de otredad es de sujetos ubicados en la centralidad de su propia historia cultural, pero no de aquellos ubicados fuera, en la historia mundial periférica.

²⁸Obra de la que Adorno se siente orgulloso y que escribe en conjunto con tres autores: Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson y Nevitt Sanford. Fue publicada en Nueva York por la editorial Harper en el año referido.

Lo que es evidente es que el proyecto frankfurtiano nunca conectó el tema de la modernidad en relación con el imperialismo colonial y, menos aún, con la decolonialidad de sus víctimas. En la *Dialéctica de la Ilustración* se hace referencia a los orígenes de la civilización occidental a partir de los relatos homéricos con la figura de Odiseo como prototipo del sujeto moderno, en el que en ciernes se encuentra ya simbólicamente la razón instrumental, cuyo objetivo es controlar a la naturaleza y someter sus fuerzas irracionales, pues, amenazan con devastar al ser humano (Horkheimer y Adorno, 2006, p. 97-128).

Es esencialista pensar que la astucia de la razón, propia de la condición humana y no sólo del sujeto occidental, pudiese devenir necesariamente en la razón moderna instrumental, controladora y medio-fin. La racionalidad es una facultad humana universal, preeuropea, premoderna, preilustrada y preoccidental; pensar la razón como moderna es caminar sobre una falacia local convertida ideológicamente en universal con la correspondiente justificación de aniquilar todo aquello que no se ciña a su paradigma. La modernidad se constituye como una teoría o relato vuelto axioma, cuyo valor de verdad, según el consenso academicista, es evidente por sí mismo. La falacia consiste en identificar la razón humana como facultad universal con la razón moderna e ilustrada.

Pretender realizar investigación social desde fuentes literarias –de acuerdo con lo expuesto en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944)–, limita o fuerza los horizontes de interpretación filosófica material, de aquí que fuese poco acertado que el proyecto original de la Teoría crítica (del primer Horkheimer que presenta el proyecto del Instituto de Investigaciones Sociales) abandonara las fuentes históricas y la investigación empírica multidisciplinaria, acercándose más a las especulaciones filosóficas de Adorno. De no haberlo hecho hubiese quizá conectado los relatos míticos no con la literatura fundante de occidente (Homero) o la del periodo ilustrado del siglo XVIII (Sade), sino con el siglo XVI en el que España avanza hacia el Atlántico y comienza el uso de una razón instrumental trasatlántica que llevará a Europa a escapar de la Edad Media y a iniciar su modernidad vía colonialidad con la conquista y sometimiento de otras regiones civilizatorias. En conclusión:

El «eurocentrismo» inevitable de estos críticos no pudo hacerles descubrir, por ejemplo, que en marzo de 1492, con la expulsión de los judíos de Granada, y con Ginés de Sepúlveda (el «primer» gran filósofo moderno), en la disputa de Valladolid en 1550, había comenzado su historia la «razón moderna», en el tiempo en el que se levantaba la primera razón crítica moderna: Bartolomé de las Casas. El «mito» mundial que inaugura la Modernidad, en el momento de su globalización, ha pasado aun desapercibido al propio Horkheimer-Adorno: la superioridad civilizadora de Europa sobre las otras culturas. Su nombre es el «eurocentrismo». (Dussel, 1998, p. 394).

Bibliografía

- Adorno, Th. (2011). Escritos musicales vol. V. Madrid, Akal.
- Adorno, Th. (2009a) Critica de la cultura y la sociedad II. Madrid, Akal.
- Adorno, Th. (2009b). Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Madrid, Akal.
- Adorno, Th. (2008). Escritos musicales, vol. IV. Madrid, Akal.
- Adorno, Th. (2003a). Consignas. Buenos Aires, Amorrortu.
- Adorno, Th. (2003b). “Experiencias científicas en Estados Unidos”, en Th. Adorno, 2003a.
- Adorno, Th. (1975). Dialéctica negativa. Madrid, Taurus.
- Adorno, Th. (1962a). Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad. Barcelona, Ariel.
- Adorno, Th. (1962b). “Moda sin tiempo. Sobre el Jazz”, en Th. Adorno, 1962a.
- Adorno, Th. (1955). Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt a. M, Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Th., (1950), The Authoritarian Personality. Nueva York, Harper.
- Arbasiano, A. (2006) Off-Off. Barcelona, Anagrama.
- Aretz, I. (1977) América Latina en su música. México, Siglo XXI-UNESCO.
- Berendt, J. (1994) El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock. México, Fondo de Cultura Económica.
- Buck-Morss, S. (1981) Origen de la dialéctica negativa. México, Siglo XXI.
- Carpentier, A. (1979) La música en Cuba. México, Fondo de Cultura Económica.

- Carpentier, A. (1977) “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, en I. Aretz, 1977.
- Claussen (2006). Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios. Valencia, PUV.
- Dussel, E. (2006) Filosofía de la cultura y la liberación. México, UACM.
- Dussel, E. (1998). Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión. Madrid, Trotta.
- Eze, E. (2008). El color de la razón: La idea de “raza” en la antropología de Kant. En El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial. Buenos Aires, Ediciones del signo.
- Galeano, E. (1984) Memorias del fuego II. México, Siglo XXI.
- Gerbi, A. (1960) La disputa por el nuevo mundo. México, Fondo de Cultura Económica.
- Gioia, T. (2002) Historia del Jazz. México, Fondo de Cultura Económica.
- Hentoff, N. y A. McCarthy (1968) Jazz. Psicología y sociología. Buenos Aires, Paidós.
- Hobsbawm, E. (1999). Historia del siglo XX. Buenos Aires, Crítica.
- Horkheimer, M. y Th. Adorno (2006). Dialéctica de la ilustración. Madrid, Trotta.
- Lunn, E. (1986). Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno. México, Fondo de Cultura Económica.
- Maiso, J. (2015) “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos” en Daimon. Revista Internacional de Filosofía, no. 65.
- Peñalver, J. (2010) “¿Por qué los músicos de formación clásica no quieren tocar jazz?: análisis y propuesta para la reflexión” en Sul Ponticello. Revista on-line de música y arte sonoro, No. 12.
- Quintero, A. (2010) Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical. México, Siglo XXI.
- Southern, E. (2001) Historia de la música negra norteamericana. Madrid, Akal.
- Weber, M. (2014). La ética protestante y el espíritu del capitalismo. México, Fondo de Cultura Económica.