

“Don’t touch the jazz,
Adorno, don’t touch the jazz.”
Alcance y limitaciones
de la crítica adorniana al jazz
como música popular

Vicente de Jesús Fernández Mora
vicente.fernandez@ddi.uhu.es

Walter Federico Gadea Aiello
walter.gadea@ddcc.uhu.es

No cabe duda que, a la altura de 1933, con menos de 30 años de vida, el jazz aún estaba por ofrecer lo mejor de una apretada historia música, social, discográfica (y también política), que le habría de hacer recorrer, aceleradamente en menos de un siglo, buena parte del trayecto cubierto por la toda la evolución de la música occidental casi desde sus orígenes. Y si bien es prudente acogerse a lo que la crítica experta califica como el “agravio comparativo de asumir que la evolución del jazz iría a remolque del desarrollo de la música occidental” (Cano, 2020), no deja de ser cierto que la autoconciencia crítica y experimental que el jazz asume en los años cuarenta y cincuenta lo sitúa en una posición que lo enajena radicalmente de los formatos rígidos y técnicamente conservadores de sólo algunas décadas antes. Las melodías bailables de las célebres *big bands* de *swing* de los veinte y treinta, encuadradas en una base rítmica persuasivamente repetitiva, con pequeños y predecibles paréntesis improvisatorios

para el lucimiento del solista, y apelativas de un supuesto primitivismo tribal desplazado a los clubes de moda de New Orleans o Chicago, quizá no dejaban presagiar la revolución de la generación de los *boopers* de fines de los cuarenta o las rupturas del *free jazz* de los sesenta. De aquí, del *bebop* de Charlie Parker o Buddy Powell, pasando por el *cool*, el *hard*, el *modal*, las diversas fusiones con estilos de música popular (rock, pop, punk, folk, flamenco...) o las asunción de hallazgos tímbricos, rítmicos, melódicos y armónicos que ya venían practicando compositores de “música seria” (Stravinski, Shostakovich, Milhaud...), a poder, o tener, que considerar hoy día al jazz como uno de los estilos musicales más progresistas, experimentales e influyentes de toda la música moderna. El propio término jazz, por lo anterior, engloba problemáticamente quizá no un género musical estabilizado y bien acotado por definiciones aislables de tratados de composición o manuales de historia, sino un mosaico de posibilidades artísticas (desde recursos técnicos y compositivos a modelos de interpretación y recreación) que hace difícil su amalgama bajo un solo marbete. Dificultad terminológica esta de la que el mismo Duke Ellington era consciente en su última época, como nos aclara Gracyk:

Es interesante destacar, en este sentido, la vacilación de Duke Ellington sobre el término jazz. En sus últimos años evitaba el problema de una definición totalizante, afirmando que el jazz estaba implícito en la historia de sus ejecuciones y de sus ejecutantes” (citado por Witkin, 2000, p. 159).

Pero es precisamente en 1933 cuando Adorno daba la definitiva despedida al jazz con la tajante solemnidad de una sentencia inapelable que anunciaba, nada más y nada menos, que “un drástico veredicto que de hecho había sido decidido desde hace tiempo: el final del jazz en sí mismo” (Adorno, 2018, p. 27). La controversia acerca de las opiniones de Adorno sobre el jazz es un complejo asunto que, si bien cuantitativamente marginal dentro de la apabullante materia adorniana, tiene ya su propia pequeña historia de escándalos y estu-pores. De hecho, como Witkin nos dice, dentro de las páginas que Adorno, compositor, teórico y crítico musical escribió en referencia al jazz –él mismo destinó a la teoría y sociología musical las muy escasas dedicadas al jazz–, “han recibido sustancialmente más atención crítica” (2000, p. 145). Por la propia

complejidad de su teoría y sociología musical,¹ pero muy especialmente por la crudeza y virulencia verbal con que trata a este género, sus comentarios no han dejado de suscitar réplicas airadas y entusiastas, pero también eruditas y muy posiblemente intelectualmente superiores, desde que en 1933 desatara su odio por el jazz. La ferocidad de la crítica adorniana es de sobra conocida entre los estudiosos de la obra del filósofo y los estudiosos y analistas de la historia del jazz, pero no deja ni por un momento de sorprender por su animosidad, pero también por su relativo descuido, en un autor cuya prolijidad, minuciosidad y erudición en tantos otros de sus objetos de estudio es un desafío a la atención y cabal comprensión del texto por parte del lector. En su aproximación al jazz, las garantías de los análisis de Adorno se ven no pocas veces desmentidas por un apasionado prejuicio apenas disimulado. La reiteración analítica, sostenida durante décadas, en la disección de los aspectos técnicos que caracterizan la especificidad del lenguaje musical jazzístico, desvela un sorprendente silencio a la hora de revisar piezas o pasajes específicos que hubieran de haberle servido para apuntalar sobre el pentagrama sus tesis (como sí hará, con puntillosa agudeza, en el género serio). Tampoco deja de perturbar la ausencia de descripciones y datos que acrediten la escucha atenta, o simplemente un adecuado conocimiento de títulos y álbumes, o compositores, instrumentistas y arreglistas. Tal es el desconcierto de esta situación que, si de hecho la postura de Adorno aturde por su agresividad, no menos punzantes y agrias han sido algunas réplicas que el alemán ha merecido por su intransigencia. Franco Fabri, citado por Corchia afirma que Adorno, “un intelectual de gran valor y rigor [...] cuando se ocupaba de jazz y de *popular music* no se molestaba ni siquiera de verificar las propias fuentes (como un estudiantito de primer año)”² (2017, p. 34). Por su parte, el musicólogo Luca Cerchiari no duda en poner en la base de las opiniones de Adorno un sesgo de elitismo reaccionario (por otro lado, lugar común de las réplicas a la filosofía del arte de Adorno) que distorsionaría la objetividad de sus posiciones e impediría la justa valoración de la libertad creativa y las posibilidades emancipadoras de la música popular: el análisis de

1 Las apreciaciones de Adorno sobre la música popular, estrechamente vinculadas a su rechazo al jazz, que él considera como ejemplo paradigmático de la mercantilización y estandarización de la expresión popular por parte de la industria cultural, son de obligado estudio en todo acercamiento moderno al fenómeno (Corchia, 2017, p. 32). Igualmente, en lo que respecta a sus estudios de la “música seria”, Adorno es considerado “el mayor filósofo de la música del novecientos” (Matessi, citado por de Simone, 2019, p. 32).

2 Todas las traducciones son propias.

Adorno es “ejemplo insuperado de una crítica incapaz de salir de los límites de un idealismo preconcebido”, que conduciría a su autor, “desde las alturas de su perspectiva elitista e ideológica” a “algunas de las más erróneas ‘sentencias’ sobre el jazz jamás proferidas en todo el siglo xx” (citado en Marino, 2018, p. 116). O, en definitiva, como sumaria concisión de otros ejemplos posibles, el prestigioso historiador Eric Hobsbawm, que ejerció la crítica musical durante más de una década, despacha el asunto con la contundencia sin dilaciones de un incondicional amante y conocedor: “Quizá por suerte: Adorno escribió algunas de las más estúpidas páginas jamás escritas sobre el jazz” (1998, p. 253).

La muy legítima defensa del jazz en forma de descrédito de los juicios y vituperios adornianos quizá yerran cuando consideran las pocas páginas que el autor frankfurtiano dedicó a este género como un interés cualitativamente menor en su cuantiosa producción y, por eso, exterior, periférico o accesorio a las ideas centrales que sostienen todo el impresionante armazón de su teoría crítica. Digamos que estas ideas pudieran sintetizarse como una genealogía y descripción y un abigarrado y complejo desarrollo de las consecuencias, en muy diversos ámbitos del pensamiento occidental, del proceso de “autodestrucción de la Ilustración” (Horkheimer y Adorno, 1994, p. 53), su renuncia a sus originarios propósitos liberadores y su conversión en barbarie. Esta traición de la Ilustración a sus ideales burgueses primigenios tendrá en Auschwitz, como sabemos, la culminación de un proceso de reificación del objeto (natural o humano) por parte de la razón degradada a mero instrumento. El propio imperio sobre la naturaleza que justifican, como forma moderna de la racionalidad humana, los postulados teóricos cartesiano-baconianos del despertar de la ciencia, se retrotraen, en el caso extremo del pesimismo radical de la teoría crítica, hasta los propios orígenes del *logos* occidental y del “carácter antimitológico, ilustrado, de Homero” (p. 99). En palabras de Juan José Sánchez, el proceso de la Ilustración “se revela como un proceso de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la entera realidad al sujeto bajo el signo del dominio, del poder” (1994, p. 13). Y frente a esto, la utopía de lo no idéntico –no, desde luego, en el caso de Adorno– como utopía de *praxis* política ni como epifánica irrupción de violencia revolucionaria, sino como pesimismo a veces alumbrado por destellos de energía humana esperanzada: la perseverancia, a pesar de todo, del pensamiento y de la filosofía en la concreción de la vida y de la entidad del objeto como resistencia de lo heterogéneo, múltiple y dinámico, excesivo e irreductible, que fractura, desde

la imposibilidad de su plena conceptualización, la tendencia a la asimilación totalizante de todo por parte del sujeto cogitante, que ha transformado a la razón en el instrumento desencantado y desmoralizado de un control uniformador. El dominio racionalizador y usufructuario de la totalidad del ser, la lógica que gestiona la humanidad como cosa, convierten la vida en disponibilidad administrada; lógica y dominio que, bajo la perspectiva amplia de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, no fueron sorteados en la sociedad de masas capitalista vivida en el exilio estadounidense por parte de algunos de los miembros de la escuela, ni han sido superados en la sociedad occidental toda posterior a la segunda guerra mundial. Una cierta continuidad inexorable o un fatalismo inmanente a la propia estructura de la Ilustración como dominio están en la base de la relación entre liberalismo, capitalismo monopolista, fascismo y sociedad de masas democrática, es decir, la sociedad que ha aceptado como frontera última de su logro civilizatorio la no diferencia entre “el destino económico y el hombre mismo” (Horkheimer y Adorno, 1994, p. 253). Bajo estas premisas centrales, el ideario de Adorno, que en lo básico no se alteró sustancialmente a lo largo de su vasta producción, puede ser reconstruido teóricamente, a partir de una genial y heterodoxa síntesis de diversas disciplinas, mediante lo que Martin Jay ha llamado los “campos de fuerza” o “constelaciones” que polarizan y estructuran su obra (1998, p. 5). Véanse: la tradición filosófica occidental en que Adorno se había educado como miembro de la prototípico familia de la alta burguesía y de la intelectualidad universitaria alemana de los años de Weimar; el marxismo occidental heterodoxo al que se adscribe como uno de sus más descollantes exponentes; sus indisimuladas inclinaciones por el modernismo artístico y las vanguardias expresionistas; una exquisita educación musical como compositor e intérprete y como agudo crítico y musicólogo, que tanto lo delatan como amante y entusiasta de la plenitud de la era burguesa musical en torno a Beethoven, como apologeta e integrante de la Segunda Escuela de Viena del Círculo de Schönberg y, por último, sus intereses en la teoría freudiana, a partir de la cual elabora agudas y a veces ingeniosas interpretaciones psicoanalíticas de los fenómenos culturales. Dentro de esta arquitectura soberbia, la posición marginal del jazz puede causar indiferencia o desdén entre quienes, no siendo especialistas de la música popular, musicólogos o aficionados, erróneamente la confundan con sólo una excrecencia o una frivolidad teórica, descuidada y apresurada. Tampoco ignorancia y elitismo son acusaciones infrecuentes de quienes han encontrado en

Adorno a un “mandarín marxista” (Traverso, 2010) que, con tono grueso y la propia displicencia de su aristocratismo cultural, mistifica la música popular y, muy especialmente, el jazz, para aplastarlos bajo la potente argumentación de un prejuicio racionalizado y erudito. Sin dejar de reconocer que algo, a veces no poco, de esto hay en las más violentas y simplificadoras líneas sobre el jazz, merece la pena reconsiderar la posición, no menor, no poco importante y en cierto modo central, que estas severas apreciaciones adornianas pudieran adquirir bajo cierta luz en su entero sistema teórico.

Para una generación de pensadores que vivieron como espectadores y víctimas la génesis del fascismo y el horror del Holocausto, el estupor provocado por su impensable emergencia y su terrorífico triunfo en la Europa de entreguerras y de los campos de concentración y exterminio se convirtieron en vórtice desencadenante de la crítica, en movilizador del pensamiento, en necesidad urgente de pensar su genealogía y sus fundamentos culturales, y fue casi imperativo programático “dirigir la crítica contra los procesos económicos, sociales, culturales y políticos que produjeron las condiciones que habían hecho posible Auschwitz, y que *no habían dejado de existir después de Auschwitz*” (Zamora, 2009, p. 189, énfasis propio.). Los autores de la Escuela de Frankfurt, y muy especialmente Adorno, tejen a partir de aquí, con planteamientos e hipótesis a veces intrincadas, sutiles y complejas, un tupido entramado de causaciones y conclusiones de índole sociológica, epistemológica y estética que penden de alguna manera del fracaso civilizatorio que Auschwitz supuso. El jazz, desde esta perspectiva extrema, encuentra acomodo en esta lógica del horror: “Jazz y pogrom se copertenecen” (Adorno, 2018, p. 62): ejemplo altamente estilizado de la música popular estandarizada y mercantilizada, que cuenta a su favor tanto con el trabajo mediador de una *intelligentia* aprobatoria, como con la eficacia de la difusión propagandística de la industria cultural, representa la fuerza cultural con que penetra y se disemina en las masas, en tanto elemento sociológico y psicológico que da forma a las mismas y perpetúa su dominio, la legitimidad del fascismo. El jazz, según Adorno, es uno de esos fenómenos culturales que explican, demuestran y refuerzan la normalización y masificación de la barbarie, un producto cultural cuya cifra estructural y aparato de socialización develan las improntas profundas y sutiles (a veces ocultas, a veces evidentes) de los mecanismos que, bajo apariencia de lo contrario, han depauperado la autonomía del hombre, logrando lo contrario de su promesa, pero manteniéndola. La equiparación adorniana entre

música popular y fascismo, que muy justamente pueda parecernos (como ya pareció a los críticos contemporáneos de Adorno) un exceso injustificable y grotesco, “declaradamente mefistofélica” (Berendt, 2004, p. 9), sitúa al jazz (el que Adorno hace objeto de su crítica) en una posición hermenéutica, no periférica ni marginal, sino quizá de privilegio, desde la propia exposición distorsionada –anamórfica, pudiéramos decir– que su autor nos ofrece, para aproximarnos al análisis de las modalidades en que en lo cotidiano (como música y tiempo libre) trabaja de diversas formas la alienación (no sólo fascista) del sujeto.³ De este modo, no pocos críticos de los excesos del furor del frankfurtiano acaban concluyendo que son todavía de muy válida aplicación algunas de las categorías adornianas para “la interpretación de los fenómenos musicales vinculados a la industria cultural (incluida buena parte del jazz, si bien sea solo por ser grabado, comercializado y distribuido) y entender cómo bastantes entre tales fenómenos, ciertamente no todos, son perfectamente asimilables a ellas” (Marino, 2018, p. 137).

Decíamos arriba que Adorno inaugura su crítica al jazz con un pequeño texto publicado en 1933. El artículo se titula “Adiós al jazz” (*Abschied vom Jazz*) y su autor aquí expresa un pronóstico que no hace sino establecer, como premisa misma de su sociología de la música, un vínculo entre el hecho social y la propia forma interna del género; ambos suscriben mediante un reflejo de inducción recíproca entre forma musical y forma social el destino irrevocable que el jazz se autoinflige.

El decreto que prohíbe a la radio transmitir el “jazz negro” ha establecido quizá una condición nueva en el plano legal, pero en el plano artístico no ha hecho más que confirmar con un veredicto drástico lo que de hecho estaba decidido desde hace tiempo: el fin de la propia música jazz (Adorno, 2018, p. 27)

El Partido Nazi, que a principios de ese mismo año había subido al poder del *Reichstag*, decretaba, desde su recién inaugurada política de propaganda y radiodifusión, la prohibición de la emisión de esta música en Alemania; Adorno condescendía, con cierta cruel ironía, con la represión totalitaria en

3 También, como sugiere Moench, los análisis adornianos de jazz, por su obtusa resistencia a otorgarle posibilidades de música auténtica, pueden aportarnos claves de comprensión, “aunque sea a la negativa” para acercarnos, primero desde lo que es “lo opuesto al arte verdaderamente auténtico” (2011, p. 5), a la “temible tarea de explicar sus notables escritos sobre música” (Jay, 1998, p. 123).

un momento de su vida en el que, al parecer, consideraba que el exilio, como perspectiva frente a la nueva situación política, pudiera aun evitarse: “Adorno esperaba ingenuamente que los nazis fueran un fenómeno pasajero y que él pudiera aun salvar su carrera” (Jay, 1998, p. 22). Traverso no se muestra tan comprensivo con las vacilaciones del crítico, pues nos habla de “los artículos indecentes que publicó Adorno en 1934 en las revistas de crítica musical «mises au pas», donde citaba a Goebbels y coqueteaba con el vocabulario nazi (“raza”, “bolchevismo cultural”...)” (2010, pp. 187-188). Comoquiera que fuese, este pequeño texto inaugura una serie de elementos, estudiados siempre en la doble vía de re-presentación en lo musical de lo social (y reconfigurados también en formulaciones psicológicas que implican el inconsciente del músico y del escucha), que aparecerán recurrentemente en los dictérios adornianos, y que se irán reiterando y estilizando en escritos posteriores de mayor calado.

El paralelismo o analogía que insinúa la primera frase citada entre la dimisión extramusical en la que se sitúa un acto jurídico (plano de la legalidad; lo que es decir plano de la política o, en términos generales, plano de lo social) y el plano artístico (o plano de la dimensión interna formal-estructural de la obra, plano de los recursos técnico-compositivos) es la premisa de los análisis socio-musicológicos de la crítica adorniana. Pero en el caso del jazz, y no sólo, la perspectiva metodológica rigidiza a tal punto el esquema que la dinámica evolutiva, tanto de la técnica como de los sujetos sociales, individuales o colectivos, que la encarnan y manipulan, acaban por “homogeneizar la música dentro de un modelo esencial” (Jay, 1998, p. 137).

Por otro lado, y a pesar del fuerte compromiso teórico y moral que en adelante –desde el exilio o ya retornado– Adorno mostraría en su insobornable postura antifascista, ni la consideración del jazz por parte de las autoridades nazis como “arte degenerado” (*Entartete kunst*), ni la sugerente y eficaz conjunción con la radio, el cine y el cómic como emblemas de la cultura popular de la moderna, desprejuiciada e individualista sociedad estadounidense, que, conformando y mundializando el mito de la América libre y democrática, “venido[s] de lejos, unificaba[n] a Europa bajo el signo del antifascismo” (Bergoglio, 2007, p. 138), doblegaron ni por un momento a Adorno a exonerar al jazz de su complicidad con el terror. Recuerda Umberto Eco que Roberto, prototipo ficticio del joven antifascista de la izquierda italiana de los años 30, y su generación

tuvieron también su música: el jazz. No solo porque era música de vanguardia, que ello nunca sintieron distinta de la de Stravinski o Bartok, sino porque era música degenerada, producida por negros en los prostíbulos. Roberto fue anti-racista por primera vez por amor a Louis Armstrong (2001).

Veinte años después de su prematura despedida al jazz, cuando Ernst-Berndt le recuerda a Adorno que “viven en la Alemania oriental de hoy personas amenazadas únicamente porque gustan de oír o tocar jazz (2004, p. 9), el filósofo, que en realidad nunca ha olvidado en sus textos incorporar esta circunstancia política en la coherencia del sistema de su crítica, no hace más que recordar que las “desviaciones al servicio del conformismo” respecto de la oficialidad de la pureza estética de los regímenes totalitarios (negritud, individualismo improvisatorio, *milieu* lumpen y prostibularia, entre otras), que llevaron a su reiterada persecución, no son más que manifestaciones de una apariencia de libertad determinadas por “los presupuestos antropológicos que permiten al jazz radicarse como fenómeno de masas: sadomasoquistas” (2018, p. 112).

Adorno vuelve al jazz en un texto de 1936, publicado en 1937 en *Zeitschrift für Sozialforschung*, la revista del Instituto de Investigaciones Sociales, dirigido en ese momento por su amigo Max Horkheimer. Titled simplemente “Sobre el jazz” (Über Jazz), se trata del texto más largo, complejo y profundo de los que dedicara a la temática, y en el que el autor se explaya acerca de la técnica, subgéneros musicales, orígenes de jazz y apunta apreciaciones, que antes no había aparecido, sobre la psicología servil del sujeto-jazz. Importa señalar aquí la función crucial que el propio Adorno, cuando más de 30 años después prologa la compilación de sus textos musicales de los años veinte y treinta, otorga a este escrito en la recuperación de su propia carrera intelectual, en un momento en el que, al menos en cierto sentido, se habrían “resuelto” las vacilaciones a que arriba aludíamos en cuanto a su posición frente a la subida al poder de Hitler en Alemania;

El trabajo de 1936 sobre el jazz es el primero más amplio producido por el autor tras el estancamiento de los primeros años bajo el fascismo. En más de un respecto el ensayo marca una ruptura: la reflexión artístico-tecnológica y el análisis social lo considera una y la misma cosa (2008, p. 11).

Adorno se encuentra instalado en Oxford como estudiante avanzado del Merton College (Jay, 1998, p. 22) y, desde la distancia del observador crítico de la debacle a que se encamina el continente, decide reemprender su trabajo de hermenéutica del horror precisamente acudiendo a las claves interpretativas que el filósofo exiliado cree encontrar en el jazz.

Sus últimos textos dedicados expresamente a esta materia datan de 1953⁴: “Sobre el jazz. Moda sin tiempo” (*Zeitlose Mode. Zum Jazz*), publicado primero como artículo e inserto dos años después en el volumen recopilatorio *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, y la respuesta de Adorno a la réplica a aquel que antes mencionábamos del crítico y productor musical Joachim-Ernst Berendt. Continuarán, sin embargo, apareciendo notables referencias al jazz en obras posteriores, como su importante *Introducción a la sociología de la música*, de 1962, el iluminador prólogo ya citado de 1964, o incluso algunas anotaciones sueltas en su monumental *Teoría estética*, inacabada a la prematura muerte del autor en 1969. Como Bradford Robinson observa, y siendo necesarios matices al respecto, el conjunto de textos y alusiones de Adorno al jazz a lo largo de un arco de vida y trabajo intelectual de más de 30 años “forman un cuerpo de material integrado e interrelacionado que puede y debe leerse como un todo” (1994, p. 2). Recurrencias, reiteraciones, resistencia pertinaz a reacomodar sus críticas a la cambiante realidad del fenómeno y un “carácter marcadamente continuista en la interpretación del jazz” (Marino, 2018, p. 124), nos sitúan frente a una lectura que causa irritación por la virulencia y ceguera del prejuicio que su autor demuestra pero que también se nos impone como una desafiante exégesis en la que, una vez desbrozadas las inexactitudes y excesos que aquel provoca, se revela uno de los más agudos y también actuales análisis de los mecanismos alineadores de la música en las sociedades de masas.

Pero, más exactamente, ¿qué le molestaba tanto a Adorno del jazz? La respuesta a esta pregunta, ya sugerida, merece un amplio desarrollo que no cabe en este contexto, pero debemos tratar de colocar un posible amago de

4 En italiano (Adorno, 2018) se ha recogido todos los textos (siete en total) que Adorno dedicara específicamente al jazz desde 1933 hasta 1953. La lectura conjunta de los mismos, editados por Giovanni Matteucci, junto con los dos interesantes estudios que lo prologan y epilogan, ofrece un formidable panorama de la sociología de la música popular de Adorno. En español, se echa en falta un volumen de semejantes características. Para el trabajo presente, se toma como fuente primaria esta traducción al italiano de Adorno y se contrasta con las traducciones disponibles en español.

contestación en los dos niveles de la compleja propuesta del autor: por un lado, la sociología del jazz adorniana, que inherentemente no lo distingue de la música popular o de masas, en tanto producto estandarizado de la industria cultural y, por el otro, la estructura musical de las piezas jazzísticas, examinada bajo el enfoque formalista del autor. El resultado del puente que levanta Adorno entre el aspecto inmanente del fenómeno y su producción y “simple reproducción” (Adorno, 1962, p. 131) en el marco social evita la mera consideración de dos niveles con relaciones simples de dependencia generativa, es decir, el entendimiento vulgomarxista de las relaciones infra-superestructurales con base en un determinismo unidireccional que otorga a la música y a las producciones del espíritu la categoría secundaria y derivada de subproductos o reflejos de lo social (Hernández, 2013, p.130). El carácter asemántico de la música, su incompetencia para la representación meramente conceptual de la realidad social, explicita aún más en su forma artística las posibilidades de un reflejo dialéctico no mediado por la intención o la conciencia, por lo que su capacidad para, estructuralmente, analogizar lo que está fuera de ella, depende precisamente de la no obstrucción de la manifestación de su carácter de producto histórico y social por barreras de su propio lenguaje. Dice Adorno que “las obras de arte, y sobre todo las de la música, que están muy alejada de los conceptos, representan a sociedad. Se podría decir que la música lo hace más profundamente cuanto menos mire hacia la sociedad (citado en Jay, 1998, p. 126). La relación entre ambos planos del binomio sociedad-cultura es de tipo homológico, respeta las autonomías de las partes, pero ambas pueden y deben ser analizadas como proyección estructural de la otra. En una forma de juego de espejos cuya complejidad consiste precisamente en una dinámica de acciones y reacciones reflexivas entre los dos niveles, ubicada en una progresión histórica y dialéctica, los constituyentes de la sociedad, los individuos, sus relaciones entre ellos y sus relaciones con el todo social, encuentran correspondencia en el entramado de relaciones que se establecen entre los constituyentes formales de la obra musical y las relaciones de estos con la totalidad estructural de la misma (Witkin, 2000, p. 150). Esta relación compleja, dinámica, interna a la estructura –impedida en el jazz, si bien simulada por sus presuntas peculiaridades de fingida liberación– puede ser igualmente esclarecida por la tensión que comenta Matteucci entre materia y material, analogía aproximativa a aquellas otra de sociedad y cultura:

En el momento en que se da una reducción a la estandarización frutiva, que muestra una complicación improvisatoria con fin en sí misma –que, por tanto, no se configura como desarrollo del material, sino como retorno a una materia “dada” como si esta fuese natural, con la consiguiente devaluación de su propio complejidad- entonces se está proponiendo ese género que Adorno tanto estigmatiza (2019).

La estructura material de la música, algo así como su disposición formal, es a su vez una estructura de sensibilidad o de experiencia que se establece, en el caso ideal del arte inconformista o auténtico, en relación de no dependencia, de no simple reflejo, como arriba decíamos, respecto de la materia; es decir en relación de problematicidad liberadora, cualquiera que la materia de partida sea. “El material es materia históricamente significada” (Matteucci, 2018, p. 12) y, por tanto, se configura “desde abajo” (Witkin, 2000, p 150), es decir desde las elecciones técnicas que el autor prioriza en el campo autónomo de los principios constructivos formales, y que desnaturalizarían la música como materia ya dada, librada a la dialéctica. Desde la perspectiva ideal del arte auténtico de Adorno, la relación entre materia y material, o la dupla que pudiera ser correspondiente, empiria y experiencia (Simone, 2019, p. 34), se configuran por tanto como tensión dialéctica entre, por una lado, la sociedad y su condición autoconservadora y afirmativa de su propio estado actual (empiria/materia) y, por otro, la producción –no reproducción– social de experiencias de lo posible, construidas desde “la forma”, y desarrolladas en relación negativa y emancipadora, y por tanto, revolucionaria, desde y contra lo que es (experiencia/material).

Insistimos, el jazz, desde la perspectiva adorniana, responde sin fisura al tipo de mercancía estandarizada producida por el mecanismo de la industria cultural, cuyo fin es el consumo inmediato de productos culturales privados de toda tensión de negatividad ejercida contra las cosas tal y como son, es decir, en palabras de Rhonda Hart, la música popular “resulta afirmativa de las condiciones objetivas de las que emerge y, además, que nunca podrá ser otra cosa” (2002, p. 160). Para Adorno, que no se toma el interés por escrutar aspectos definidores (compositivos y/o sociológicos) de los diversos tipos de géneros encuadrables en lo popular –los que además se muestran, desde su punto de vista, incapaces de presentar resistencia, tanto a un nivel compositivo como interpretativo, a los dictados de producción seriada de la industria–, caben

indistintamente en el patrón estandarizado de lo popular todas las modalidades jazzísticas, cualquier melodía de éxito e inclusive a veces composiciones de música clásica que de algún modo cumplan las condiciones de “un procedimiento de fabricación en cadena que tiene estandarizadas incluso sus irregularidades” (Adorno, 1962, p. 129). La característica sustancial, por tanto, que determina la condición de estos géneros a nivel puramente musical es precisamente la “pobreza de procedimientos” (p. 128): “estandarización y no estandarización son las fundamentales categorías contrastantes para comprender la diferencia” (Adorno, 2004, p. 74) entre música popular y música seria, la sumisión de todo posible aspecto innovador a la regularidad de patrones finalmente siempre respetados y, en definitiva, la total ausencia de relaciones complejas y sistémicas dentro de los elementos constitutivos de la estructura:

Con fines comparativos, podemos caracterizar la música seria del siguiente modo: todo detalle deriva su sentido musical de la totalidad concreta de la pieza, que, a su vez, consiste en la relación vital entre todos los detalles, nunca de la simple aplicación de un esquema música [...] Nada análogo puede encontrarse en al *popular music*. No es alterado el sentido musical a sustraer algún detalle de su contexto (Adorno, 2004, pp. 69-70)

La propia disposición de los “detalles” de la obra de musical popular inhibe, entonces, la complejidad de relaciones estructurales del conjunto, que se presenta precisamente como agregado de partes independientes, intercambiables y mecánicamente engarzadas, cuya relación con el todo es simplemente situacional y no funcional, lo que le impide alcanzar la naturaleza de una estructura dinámica configurada internamente con base en relaciones complejas de equivalencia, ya sean antagónicas o colaborativas. Pues, para Adorno, la función emancipadora de la obra de arte está vinculada precisamente con su capacidad para expresar una dialéctica en su conformación interna articulada entre la parte y el todo de la estructura, que a nivel de lo social se expresa como la tensión entre el individuo y el todo social, o, en definitiva, entre la utopía y la sociedad burguesa capitalista: lo que es y *lo otro* de lo que es. Este esquematismo quietista, pero que aparenta cambio y novedad, viene, en definitiva, tanto autorregulado por la propia disposición interna de la obra como regulado por los imperativos de la industria y las expectativas prefabricadas y administradas del público. La negatividad contra las estructuras

formales heredades y automatizadas, que se verifica en la disposición libre y espontánea de los materiales de la obra, hacen de este modo homología con la negatividad de la lucha del individuo contra la opresión social, contra la sociedad que, sustraída a la negación, querría mostrarse a sí misma como ubicada fuera de la dialéctica histórica y encapsulada en un bucle posthistórico de lo “siempre nuevo y siempre lo mismo” (Adorno, 1962, p. 133). (El Fin de la Historia).⁵ Por eso, desde el enfoque adorniano, según lo entiende Witkin “la música tiene que reproducir, en sus relaciones internas, el principio de estructuración que constituye la verdadera sociabilidad e historicidad [...] una praxis moral en música significa que los elementos de la composición están gobernados por el mismo proceso de estructuración” (p. 148). El proceso de lucha social emancipatoria que habría de advenir, si consumado, en la supresión de la falsa contradicción del principio de identidad, en la realización del sujeto con y en su medio mediante la libre emergencia de contradicciones plenamente humanas y la eliminación de las tensiones y antagonismos mutilantes del binomio individuo-sociedad, niega, por el momento, en el estado actual, la posibilidad conciliatoria y la dialéctica del movimiento es, y sólo puede ser, negativa. El proceso histórico es inscrito en el proceso estructurante de la obra, y la negatividad aquí se manifiesta como un conjunto de relaciones internas que son expresión de una subjetividad artística que resiste críticamente la incorporación sumisa y pasiva de las formas artísticas históricas.

¿Dónde se sitúa el jazz en este marco de exigencia que entiende la obra de arte auténtica como artefacto estética y formalmente concebido, pero proyectado, en su autenticidad, hacia la utopía social? Las respuestas de Adorno son del todo denigrativas; una de las más brutales:

El sujeto que se expresa en el jazz está así diciendo: Yo no soy nada, soy una basura, es justo que me hagan lo que me están haciendo; el sujeto del jazz es ya potencialmente uno de esos acusados a estilo ruso que son inocentes, pero que cooperan desde el primer momento con el fiscal y piensan que cualquier castigo es demasiado suave para ellos (Adorno, 1962, p. 140)

5 La identidad de siempre lo mismo, superada toda negatividad dialéctica, alcanzará, dentro de la teoría y la retórica liberal democrática triunfante, una de sus más célebres acuñaciones con el *fin de la historia* de Francis Fukuyama, en su popular texto de 1992 del mismo nombre.

Y esto porque el jazz, en tanto música popular y solo música popular, puede ser analizado a partir de los dos conceptos centrales que estructuran su visión de este género, siempre en contraposición respecto de la música seria, la única que puede llegar a ser auténticamente liberadora: la estandarización y la pseudo-individualización, teorizados en un texto de igual modo central para un cabal entendimiento de la crítica adorniana al jazz: “Sobre la música popular” (*On popular music*), de 1941. El jazz, a pesar de que eventualmente pueda ofrecer, en un nivel primario de la escucha, complejas demostraciones virtuosísticas de alteración rítmica o invención melódica, fruto aparente de la libre expresión individual no dirigida, se revela, si de verdad pensado, en lo que realmente lo convierte en un producto de música mercantilizada: “la estandarización estructural que organiza el propio material musical, y que hace siempre fácilmente identificable, aún bajo la superficie de los más complicados detalles, el esquema musical de base” (Santoro, 2004, p. 27).

La sumisión del jazz a los dictados de un “mecanismo de popularización externo” (Adorno, 2004, p. 85) de la industria cultural traiciona permanentemente las posibilidades liberadoras de la auténtica música con permanentes indicios fracasados de espontaneidad y liberación, a todos los niveles técnicos en que la música es analizable: ritmo y síncopa, melodía, timbre instrumental, improvisación y baile. La resolución de estos atisbos de desarrollo independiente, “residuos de individualismo” (Adorno, 2004, p. 80), eventualmente dirigidos al quiebre de las estructuras subyacentes, es siempre y finalmente la complacencia reconciliada (y desde esta perspectiva, masoquista y autocas-trante) con los patrones de los que engañosamente parecía querer emanciparse. Estos, en último término, acaban imponiendo el mandato de una simplicidad y monotonía dirigidas por la reproductibilidad sin fin de los formatos en serie de la industria cultural y la voracidad autocomplaciente de la demanda de las masas. La base rítmica sincopada o la improvisación, dos de los caracteres musicales más distintivamente jazzísticos, suponen para Adorno una falsificación de la complejidad del proceso constructivo del arte auténtico. La síncopa como principio rítmico alcanza su propia estabilización a lo largo de la pieza y a lo largo de escucha tras escucha; es así que la inminente perturbación desestabilizadora del ritmo básico, que este recurso anuncia y promete como potencialidad disruptiva, se convierte en un cliché predecible, premeditado y administrado por el esquema fijo, “siempre marcado por la batería” (Adorno, 2018, p. 28), de modo que su previsible efecto transgresor claudica en favor de

un uso “industrialmente suavizado” (p. 795), de fácil consumo y que no “toca jamás la monótona unidad del ritmo básico, de los tiempos siempre idénticos” (Adorno, 1962, p. 126). La repetición hecha mercancía comercializable para abastecer los gustos del público de masas, supone el sometimiento de las exigencias artísticas a la inercia de la industria y entonces, como dice Hart, “el principio social domina al principio estético” (2002, p. 161), la lógica del mercado domina la “lógica composicional” y este tipo de música se convierte “en una caricatura de sus propias potencialidades” (citado por Hart, p. 160). Una de esas otras potencialidades que antes mencionábamos es la improvisación. El esquema de pensamiento que desarticula la vigencia de esta práctica es el mismo que el antes apuntado para la síncopa. El veredicto de Adorno es nuevamente contundente: “Cualquier adolescente que salga algo listo sabe hoy en América que la actual rutina apenas da lugar a la improvisación, y que lo que se presenta en público como improvisación espontánea ha sido aprendido cuidadosamente, con mecánica precisión” (Adorno, 1962, p. 128). Otra vez la crítica adorniana convierte una práctica que en principio, dada la espontaneidad re-creativa surgida del contexto irrepetible –y sólo de ese contexto en cada caso– del acto ejecutivo (la *jam session* en la situación paradigmática), habría de subvertir, no sólo la disciplina de la lectura literal de la partitura, sino incluso los patrones reproductivos prefijados por el esquema diseñado por el compositor u ofrecido por el género, en nuevamente la estrategia insidiosa de más de lo mismo. La declinación de sus posibilidades de asumir riesgos más allá de su mera insinuación tramposa, dada para después retirada, una vez más apuntala la inquina de Adorno: “Si hubieran desplegado las consecuencias de la síncopa y los impulsos rítmico-improvisatorios, entonces la vieja simetría se habría roto; y con ella la estructura armónica tonal” (Adorno, 2018, p. 30). Y la traición, a unos originales impulsos legítimos de ruptura estructural (pero también homológicamente social), se consuma: “No fue así, y el hecho de que no lo fue constituyó el engaño y el ocaso del jazz” (p. 29). Y muchas veces, lo que es peor, la improvisación se convierte en poco más que un manierismo, un “embellecimiento o revestimiento, tras del cual el esquema de fondo puede siempre percibirse” (Adorno, 2004, p. 74), es decir un exhibicionismo de la explotación virtuosa del instrumento, “exhibición de un *tour de force*, [...], trabajo de circo” (Mateucci, 2019), que ya olvida la música en favor su periferia trivial: el ejecutante y sus habilidades de *clown*.

El juicio de Adorno al jazz *in toto* es la exigencia de su aniquilación. Por su rendición a los imperativos mercantilistas de la industria cultural

asumiendo “la reproducción estereotipada de unas fórmulas compositivas que operan más o menos como recetas fáciles con las que encandilar al público” (Hernández, 2013, p. 135), y, de aquí, por su incapacidad cínicamente aceptada para salir del cerco neutralizador de la música popular, el jazz merece el veredicto inapelable de un tipo de producto cultural cómplice y sostenedor de “los intereses del estado capitalista” (Amoruso, 2008, p. 2). Por eso, como consecuencia natural de un sistema de pensamiento construido sobre el pesimismo y sobre la certeza de que modernidad capitalista y horror son dos caras de la misma moneda (recordemos que Auschwitz es el último escalafón de la razón ilustrada), “aquel que ante la creciente respetabilidad de la cultura en masa se deje tentar y tome un bailable por arte moderno porque hay un clarinete que grazna notas falsas, o tome por música atonal un tritono equipado con *dirty notes* ha capitulado ya ante la barbarie” (Adorno, 1962, p. 135).

Este repaso sumario del dictamen de uno de los pensadores más lúcidos y necesarios de la filosofía del siglo xx asimila los ya muy denunciados errores sobre el jazz como consecuencias indeseables, pero quizá inevitables, del radicalismo crítico de una generación que asumió el compromiso de denunciar el horror y la inhumanidad, desde su más recónditos resortes filosóficos, de las dos sociedades que a Adorno, concretamente en nuestro caso, le tocó vivir: la Alemania prenatal y nazi y aquellos Estados Unidos a los que se exiliara y que, en el periodo de prosperidad y espectacular auge económico que siguió a la segunda guerra mundial, trasladaron el modelo de la sociedad de consumo que venían fraguando desde los felices años veinte a todo el mundo occidental capitalista.

Por limitación de espacio no tratamos aquí de esos errores: su ceguera frente al nuevo jazz que venían preparando Louis Armstrong y los suyos durante los años cuarenta, frente a lo que se desencadenaría a finales de la década con la revolución *bebop*, y frente lo mucho que después vendría. Las profundas remociones que músicos de la talla de Charles Mingus, Thelonius Monk, John Coltrane, Miles Miles u Ornette Coleman habrían de provocar –desde una elevada autoconciencia de su posición como artistas en la historia del arte y del imperativo de la experimentación como cláusula inobjetable de su misma razón de ser, y de protesta social– no sólo en la historia del jazz, sino en la propia de la música del siglo xx, analizadas tanto en las ricas y complejas texturas internas de sus obras como en sus militantes proyecciones políticas y sociales, desmontan uno por uno los peores argumentos adornianos, cuando a este tipo de jazz se refieren. Esto no invalida, ni mucho menos, la vigencia del

ataque de Adorno contra las derivaciones deletéreas de la música acomodaticia y groseramente mercantilizada, de la que posiblemente ningún género del jazz se libró una vez emprendía su carrera de incursión en la grabación y distribución comercializadas, pues en tanto la industria cultural absorbe las innovaciones surgidas de la subjetividad, individual o colectiva, creativa y crítica, y las amolda a unas muy exiguas exigencias de receptividad y consumo (repetitividad conformista del *statu quo*), a la misma vez, por las ineludibles conexiones que el arte tiene con la ética y la política, aniquila lo que la música auténtica tiene de experiencia liberadora y anhelo utópico por un mundo mejor.

Referencias

- Adorno, T. W. (1962). Moda sin tiempo. Sobre el jazz. En T. W. Adorno, *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad* (pp. 126-141). Barcelona: Ariel.
- Adorno, T. W. (2004). *Sulla popular music*. Italia: Armando editore.
- Adorno, T. W. (2008). Prólogo. En *Escritos musicales iv. Moments musicaux. Impromptus. Obra completa 17* (pp. 9-13). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2018). *Variazioni sul jazz. Critica della música come merce*. Chile: Mimesis.
- Amoruso, N. (2008, enero). Una revisión del análisis de Theodor Adorno sobre el jazz. *A Parte Rei*, 55, en línea.
- Berent, J. E. (2004). A favor e contra o jazz. *Artefilosofia*, 16, 4-10.
- Bergoglio, F. (2007) Il secolo swing. Jazz e società di massa. *Zapruder*, 12, 134-152.
- Bradford Robinson, J. (1994). The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany. *Popular Music*, 13(1), 1-25.
- Cano Amaro, D. (2020, 1 de noviembre). El canon del jazz: ¿la institucionalización de una quimera? *Eines de musicología*. Recuperado de <https://ferranescrivallorca.com/blog/2020/11/10/el-canon-del-jazz-la-institucionalizacion-de-una-quimera-post-invitado/> [Consulta: 8 de febrero de 2021].
- Corchia, L. (2017). La critica di Adorno alla popular music. *The Lab's Quarterly*, 4, 31-55.
- Eco, U. (2001, 10 de noviembre). Il cuore rosso del sogno Americano. *L'Unità*. Recuperado de <http://www.ilportoritrovato.net/HTML/edicolaeco3.html> [Consulta: 8 de febrero de 2021].

- Gracyk, T. A. (1992). Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music. *The Musical Quarterly*, 76(4), 526-542.
- Hart, R. (2002). Sobre la música popular. Introducción. *Guaraguao*, 6(15), 159-162.
- Hernández Iraizoz, D. (1994). Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociológica*, 28(80), 123-154.
- Hobsbawm, E. (1998). *Uncommon People: Resistance, Rebellion and Jazz*. New York: The New Press.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2003). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- Jay, M. (1998). *Adorno*. España: Siglo Veintiuno.
- Marino, S. (2018). Postfazione. Adorno e l'estetica del jazz come pseudos. En T. W. Adorno, *Variazioni sul jazz. Critica della música come merce* (pp. 115-139). Chile: Mimesis.
- Mateucci, G. (2019, 12 de febrero). Estetica, filosofia, vita quotidiana. Conversazione con Giovanni Mateucci. *Il rasoio di Occam*. Giacomo Fronzi. Recuperado de <http://ilrasoiiodioccam-micromega.blogautore.espresso.repubblica.it/2019/02/12/estetica-filosofia-vita-quotidiana-conversazione-con-giovanni-matteucci/> [Consulta: 1 de abril de 2020.]
- Matteucci, G. (2018). Il jazz in Adorno: variazioni in serie. En *Variazioni sul jazz. Critica della música come merce* (pp. 7-22). Chile: Mimesis.
- Moench, E. (2011). Música y sociedad en el capitalismo tardío. *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 31.
- Sánchez, J. J (1994). Introducción. Sentido y alcance de dialéctica de la Ilustración. En T. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración* (pp. 9-46). Madrid: Trotta
- Santono, M. (2004). Adorno e la sociologia critica de la música (popular). En T. W. Adorno, *Sulla popular music* (pp. 7-62). Italia: Armando editore.
- Simone, A. de (2019). Composizione per variazioni su Theodor W. Adorno e l'intrigo ineffabile del jazz. *The Lab's Quarterly*, 21(1), 31-40.
- Traverso, E. (2010). Theodor W. Adorno: retrato de un mandarín marxista. *Bajo el Volcán*, 15, 185-191.
- Witkin, R. (2000). Why did Adorno “hate” Jazz? *Sociological Theory*, 18 (1), 145-170.
- Zamora, J. A. (2009). Actualidad de la teoría crítica. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 1, 183-189.

