



La ambivalencia de lo popular en los estudios culturales

Iñaki Martínez de Albeniz

Profesor de sociología, departamento de sociología 2 (Universidad del País Vasco). Investigador del CEIC.

E-mail: cjpmaezi@lg.ehu.es

Papeles del CEIC
ISSN:1695-6494



2

diciembre 2001

Resumen
La ambivalencia de lo popular en los estudios culturales

El artículo trata de reconstruir la genealogía de la diferenciación entre cultura popular y alta cultura en la obra de tres de los autores más relevantes en el ámbito de la sociología de la cultura, George Simmel, Theodor W. Adorno y Walter Benjamin. Desde una perspectiva sociológica lo realmente relevante de la producción de estos tres clásicos de los estudios culturales es que en sus escritos subyacen formas diametralmente opuestas de construir lo social. La noción de estilo en Simmel, la dialéctica negativa en Adorno y la iluminación en Benjamin son, en este sentido, la antesala de sendos intentos de imaginar la sociedad moderna.

Abstract
The Ambivalence of the Popular in Cultural Studies

This article approaches the genealogy of the differentiation between popular and high culture in the intellectual production of three of the most relevant sociologists of culture, George Simmel, Theodor, W. Adorno and Walter Benjamin. However, far beyond cultural studies, what constitutes their most important contribution from the sociological point of view is the construction of the notion of society that is inherent in their work. In order to asses these ideas the notion of style in Simmel, the negative dialectic in Adorno and the notion of illumination in Benjamin are problematized as opposed ways of social imagination.

Palabras clave
cultura popular; sociología del arte; música

Key words
popular culture; sociologie of art; music

Índice

1	Introducción	1
2	Lo culto y lo popular.....	3
2.1	Simmel: la estatización de la vida social.....	6
2.2	Adorno: la alternancia no resuelta	9
2.3	Benjamin: la ambivalencia productiva	13
3	Conclusión	17
	Bibliografía.....	17

1 INTRODUCCIÓN

“Hoy sólo quedan los detritos de un sueño fugaz consumido por los excesos –de impostura, de entusiasmo, de mercantilismo–; restos putrefactos que, convenientemente acicalados por los medios, aún se venden en los escaparates de siempre a precio de rabiosa novedad. Moda a peso” (Rossell, 1999).

A primera vista, es llamativa la coincidencia que existe entre este diagnóstico y los denuestos que lanzó la teoría crítica cuando, mediado el siglo,



arremetió contra la música popular, también –no sin cierta ironía– llamada ligera. Parecía que durante las dos últimas décadas de este siglo el escenario había cambiado. Todos los indicios apuntaban a que la diferencia entre lo culto y lo popular se había atenuado, una vez que el entretenimiento hubo adquirido el estatus de cultura. Dicho de otro modo, que la cultura popular había adquirido cuerpo hasta el punto de ser capaz no sólo de ignorar el sistema de diferencias de la cultura legítima y del buen gusto (Bourdieu, 1988), sino que estaba en disposición de generar un sistema de diferencias propio capaz de eclipsar al sistema artístico especializado a cuyo albur había malvivido desde que surgió.

Testimonios como el arriba referido apuntan, no obstante, en dirección opuesta. Como consecuencia de esta nueva vuelta de tuerca, producto, a nuestro entender, de un espíritu crítico mal digerido, alimentado por una jactanciosa búsqueda de distinción a mayor gloria de los happy few, el debate sobre la cultura tecno es un ejemplo palmario de que la cultura pop ha reulado por enésima vez hacia el recurrente y más amplio debate sobre lo culto y lo popular. Y las tornas parecen estar claras. Esta revisitada dialéctica de la distinción, que se reproduce como las matriarcas rusas en el seno de la cultura popular, ha servido de coartada para la irrupción de una minoría que, encerrada en sus selectos clubs, trata de recuperar el espíritu rupturista respecto de la tradición que “se le suponía” a la cultura tecno. Es trabajo de la crítica cultural dilucidar si tras este afán de recuperación se esconde un elogio bajtiano del poder de inversión del orden de lo cultural, o si, al contrario, se trata más de la reconstrucción de un origen mítico que escudándose en el halago populista de un pasado imaginado pondría en marcha la máquina de producir nuevas diferencias respecto de las actuales manifestaciones de una cultura popular cuya monstruosidad de valores y símbolos abrumba a las sensibilidades educadas.

Así las cosas, consideramos que, como consecuencia de la reacción a la proliferación y masificación (cuando no mediatización) de la fórmula, la cultura tecno está en trance de reproducir viejos esquemas excluyentes. Un nuevo sublime electrónico está emergiendo a finales de los noventa como consecuencia del estupor que entre los “libre pensadores” ha producido la implosión de un hedonismo que, siempre y cuando no pasase de una pose intelectual, de un ejercicio de exquisitez, se creía rompedor. La controversia excede, no obstante, los límites de ciertas torres de marfil mediáticas; no son meros juegos de salón. Este nuevo sublime (electrónico) está emergiendo a costa de la rehabilitación del aura –distancia ritual o cultural entre la obra y quien la consume–, de cuyo parte de defunción ya se encargara Benjamin, por lo visto ahora, con desigual resultado. Y como ocurriera con los pa(i)sajes ruinosos que Benjamin supo dignificar, en los márgenes del imparable discurrir de esta nueva legitimidad cultural pueden contemplarse los restos exhaustos de las tentativas de ruptura que protagonizó la cultura tecno, hoy denostada por su, digamos, falta de distinción.

No está en nuestras manos trazar los caminos que han llevado a esta mitificación del nuevo “sublime electrónico”. Trataremos de ahondar en la problemática que resuena en este tipo de querellas contra la cultura popular de un modo más aséptico –desde la distancia y el punto de desapasionamiento a que la ciencia induce–,



centrándonos en la dialéctica misma de lo culto y lo popular tal como ha sido abordada desde la sociología. La compañía de algunos clásicos de la sociología de la cultura, en cuyas obras ya se podía adivinar la emergencia de nuevas formas de entender la cultura, nos servirá de apoyo en este trayecto.

2 LO CULTO Y LO POPULAR

Dentro de la dicotomía culto/popular, es el primero el elemento que juega el rol de *sujeto* que define y el segundo el de *objeto* de la definición. Se da por tanto entre ambos una relación de dominación. Así, mientras que lo que conocemos por alta cultura constituye la cultura dominante, la cultura popular es la dominada. En este tipo de suposiciones de sentido y uso comunes subyace una visión etnocéntrica de clase, perspectiva a la que, todo sea dicho, la sociología ha ayudado a dar plausibilidad. Este *etnocentrismo de clase* es, de ahí su fuerza estructurante, la percepción primera de todo tipo de alteridad cultural. En este orden de cosas, lo (tenido por) culto, disfruta de un derecho de pernada simbólico sobre lo popular: se produce entre lo culto y lo popular una (constitutiva para ambas) asimetría simbólica que capacita a la primera, al tiempo que paraliza a la segunda. En palabras de Passeron, “la asimetría de los intercambios simbólicos nunca se expresa tan claramente como en el privilegio de simetría del que disponen los dominantes, que pueden a la vez proveerse, a partir de la indignidad cultural de las prácticas dominadas, del sentimiento de su propia dignidad y dotarlas de sentido al dignarse a adoptarlas, redoblando así, mediante el ejercicio de este poder de rehabilitación, la certeza de su legitimidad” (Grignon y Passeron, 1992:71). De esta asimetría constituyente se sigue que lo popular sólo tiene valor, y es un valor en todo caso residual a la cultura, en la medida en que se produzca fuera del orden dominado o *extracultural*, en el orden de los consumos y de la satisfacción de las necesidades primarias.

La asimetría se materializa en una suerte de *ley de hierro* que atribuye un estilo de vida *en sí* a los colectivos culturalmente dominados y un estilo de vida *para sí* a los dominantes. De donde: el destierro del sujeto dominado a la condición de *figurante* (el coro que resuena en la cultura popular como fondo del discurrir *trágico* de lo culto) y la atribución al dominante de su estatuto de *sujeto* en la doble condición de *actor* –sujeto que es capaz de actuar con arreglo a pautas reconocibles o, en su defecto, a producirlas–, y de *observador* cualificado –sociólogos a la cabeza– para dotar de sentido a las maneras de ser y *hacer* (De Certeau, 1988) de los dominados: sea en la variante del elogio populista, la crónica costumbrista, o el gesto miserabilista hacia una cultura precaria y degradada de *consumos*. “La estilística espontánea de los modos de vida tiende a convertir las marcas de las que son portadores los dominantes (...) como no-marcas a partir de las cuales se ven las deformaciones de los cuerpos y de los rostros populares”(Grignon y Passeron, 1992:180). La teoría espontánea de la cultura conmina de facto al crítico y al sociólogo a escamotear a las culturas dominadas cualquier derecho teórico que no sea el de verse encerradas en una condición sin “cualidades”, “sin distinciones”.

Hasta aquí la visión etnocéntrica, la posible respuesta, que denostamos, de una sociología espontánea a la alteridad cultural. Precisamos abordar dos *rupturas*



teóricas para superar esta concepción de la cultura popular. La primera de ellas es la que posibilita el *relativismo cultural*, reserva teórica para la que, dada la irreductibilidad simbólica de los valores y símbolos que las soportan, las culturas deben *ser descritas y no jerarquizadas*. El expediente al que hace frente el relativismo cultural no es otro que el de otorgar a las culturas populares el derecho a tener su propio lenguaje, su propio *sentido*, para así olvidar lo que de ella hablan otros lenguajes.

Este es, al decir de algunos críticos culturales, el caso de la cultura tecno. En ella se da una clara inversión de la capacidad crítica y de enunciación de un lenguaje propio, –capacidad de *reconocimiento*–. Como oportunamente constata Carles Guerra, los críticos musicales adscritos a la cultura de *clubs* son hoy en día dueños de una envidiada capacidad para generar categorías propias. Su lenguaje está mucho más capacitado que el lenguaje del que la crítica de arte hizo gala incluso en sus mejores momentos:

“El poder taxonómico que la cultura de clubs ostenta ha dejado sin sentido los esfuerzos del arte por llevar al lenguaje el espectro de la sensibilidad (...) Un sin fin de términos ponen nombre a las sensaciones. Un nuevo sublime electrónico espolea el lenguaje. Un infinito de grados y sensaciones atmosféricas aguardan su nominación” (Guerra, 1998).

La convalidación de la cultura popular no puede, sin embargo, llevar aparejado el olvido de los efectos de dominación (los que ella pudiera producir sobre otras formas culturales, o las que desde esas otras formas pudieran proyectarse sobre ella), a menos que queramos incurrir, como más arriba advertíamos, en un populismo inerte y entusiasta. Nos vemos abocados, así, a una necesaria segunda ruptura, la que provoca la *teoría de la legitimidad cultural*: el análisis de las relaciones de fuerza y de las leyes de la desigual interacción de las culturas. Passeron es diáfano al hablar de las limitaciones de toda perspectiva unilateral, así que sea la relativista: “no se puede dejar al relativismo cultura la tarea de decir todo lo relativo a las relaciones existentes entre las culturas producidas por clases que nutren sus interacciones simbólicas de no practicar dicho relativismo” (Grignon y Passeron, 1992:79). Ahora bien, este giro weberiano adolece de un sesgo en razón de que define las culturas populares exclusivamente sobre la hipótesis de su participación en un orden de legitimidad cultural.

Tenemos, pues, una doble aproximación teórica con la que habremos de bregar en el análisis de toda expresión cultural: un análisis cultural o *culturalista* que repara en la autonomía simbólica del objeto cultura y un análisis ideológico o *legitimista* que se centra en el papel de las propiedades simbólicas en el funcionamiento de una estructura de dominación. Nos enfrentamos, así, a una aporía o una suerte de *doble vínculo* teórico: si la visión legitimista desdeña, a causa de la necesaria afirmación de su lógica de dominación, el valor de la cultura popular, la visión culturalista, por su parte, obvia toda relación (constituyente y constitutiva del hecho cultural) de dominación simbólica al reclama la irreductibilidad y la autonomía de toda expresión cultural. El doble vínculo es, lógicamente, consecuencia de que



ambas aproximaciones olvidan su base presuposicional, su *punto ciego*, punto desde el que, y *sólo desde el que*, pueden operar.

Dos son las posibles vías a transitar en esta encrucijada teórica. En primer lugar, la *alternancia* entre ambas perspectivas, es decir, la acotación de ámbitos de la realidad sobre los que proyectar, según convenga, uno u otro de los modelos analíticos. Existen así, por una parte, terrenos, interacciones, estratos y prácticas culturales populares que se muestran sensible a los indicadores de la interiorización de la legitimidad cultural y reaccionan con las consabidas muestras de autodesprecio, vergüenza cultural, denegación de lo propio e imitación de los patrones ajenos, y, por otra, ámbitos en que los mediadores del reconocimiento de la legitimidad permanecen mudos y en donde, a la inversa, “la coherencia de las prácticas se deja construir fácilmente como si se tratase de una cultura autónoma” (Grignon y Passeron, 1992:84). La limitación de la alternancia reside en que nos encontramos invariablemente con prácticas y discursos que se dejan construir indistintamente como hechos de autonomía o hechos de heteronomía, como fenómenos *autónomos* y en consecuencia “indiferentes respecto de la política” y de la dominación, o como hechos *reactivos*, es decir, como efecto funcional de la dominación sufrida que se torna en actitud resignada respecto de la cultura dominante o en aceptación mimética de ésta. Desde una perspectiva constructivista podríamos afirmar que la insuficiencia de la alternancia se debe precisamente a que se aplica alternativamente, a unos mismos hechos que se construyen de forma distinta: como fenómenos autónomos (culturales) o como fenómenos reactivos (ideológico-funcionales). Y el hecho cultural nunca puede ser prendido en su extensión desde visiones unilaterales.

Es la hipótesis de la *ambivalencia* la que más se aproxima a la posibilidad de la doble lectura (ideológica y cultural) del hecho cultural. Además de recordarnos que es improbable que un rasgo cultural diga todo lo que tiene que decir en uno de los dos esquemas conceptuales de descripción aludidos, la ambivalencia sugiere la conveniencia de que ambas aproximaciones se interpenetren: “es preciso lograr describir los servicios propios que la autonomía de las culturas dominadas presta al ejercicio de la dominación, servicio que tal autonomía únicamente puede prestar, en defensa propia, a través de una coherencia cultural cuya positividad vivida no se reduce nunca a la significación ideológica. Pero, al mismo tiempo, es preciso describir las condiciones impuestas por la dominación para el ejercicio de la coherencia cultural si se quiere entender dicha coherencia completamente” (Grignon y Passeron, 1992:87).

Y ésta es precisamente la encrucijada en la que está emplazada la sociología de la cultura. Como telón de fondo del debate culto/popular aparece una disyuntiva, de orden estrictamente teórico, entre las aproximaciones culturalista e ideológico-funcional. El par análisis cultural/ideológico-funcional referido en principio a la distinción culto/popular, se desplaza hacia la diferencia entre autonomía de la cultura, cuyas formas arquetípicas son la estética y la crítica cultural en sentido amplio, y el análisis ideológico-funcional, más propio de la sociología de la cultura y el conocimiento. Dada la inconmensurabilidad de las partes en contienda, esta disyuntiva se resuelve por lo general improductivamente, a modo de diálogo



imposible entre solipsismos paralelos. Así lo constata Hennion cuando da cuenta de las habituales querellas entre sociólogos y artistas:

“La bella exterioridad que le confiere [al sociólogo] la etiqueta científica, permitiéndole así sustraerse al juicio de lo vulgar, de lo no científico, muestra un parecido sobrecogedor con la externalidad de la estética que los artistas reivindican. También ella les da la razón desde su punto de vista, también ella les sustrae al juicio de los profanos (...) ¡y por eso precisamente la denuncia el sociólogo! En resumen, del mismo modo que el objeto del arte da la razón al artista, la objetividad científica se la da al sociólogo” (Hennion, 1983:155).

Por lo que a la sociología toca, ésta, que privilegia el análisis ideológico-funcional (cuando no el puramente estadístico), ha de hacer un ejercicio de modestia epistemológica y abrazar los sesgos del *adversario*. Así, como señala Steven Connor, la reciente sociología de la cultura no ha renunciado al reto de ampliar su definición de la cultura y, por extensión, la de sociedad: “la cuestión no es tanto ver cómo el estudio de las formas y estructuras sociales ilumina la actividad cultural o estética sino la inversa: testar hasta qué punto las técnicas filosóficas o críticas para la interpretación de las obras de arte pueden ser reutilizadas para el estudio de la vida social en general. La sociología se ve así alterada y contaminada en su problemática a causa del contacto con su objeto de estudio, la cultura” (Connor, 1996:342).

Este giro no habría de sorprendernos demasiado, habida cuenta de los movimientos teóricos en dirección a la estetización o *culturización*¹ de lo social (Jameson, 1984; Waters, 1995) que jalonan, a modo de enjundiosos antecedentes, la historia de la teoría social. Surge así una trinidad indiscutible que en lo que sigue trataremos de glosar: la formada por –hágase el reparto de funciones a gusto del consumidor– Simmel, Adorno y Benjamin.

2.1 Simmel: la estatización de la vida social

Simmel es quien da el primer paso en dirección a la de estetización de la vida. Los problemas y conflictos de la modernidad se tiznan en la sociología expresiva de Simmel –algunos, con mucho tino, la han calificado de *impresionista*– de una coloratura estetizante: para Simmel, la vida social está ordenada en términos estéticos. Observa las relaciones económicas, sociales y políticas a partir del modelo de la práctica artística. “Allí donde prevalece el principio de división del trabajo el individuo no puede verse expresado en su trabajo. Las formas que de él se derivan no son asimilables a una subjetividad plena, sino una parte especializada del ser que difiere de la unidad total del hombre. Por contraste, la obra de arte es un ejemplo de

¹ No es menor el empeño que, en esta misma dirección, han puesto, desde la filosofía, el llamado giro lingüístico y el posmodernismo.



la producción no alienada y sobre ella es posible la unidad total de objetividad y subjetividad, tanto en los productos económicos individuales, como en la vida social en general” (Connor, 1996:343). Simmel apuesta, pues, por la reconciliación entre vida y arte.

La teoría social y estética de Simmel ha de ser analizada, habida cuenta de su complejidad, desde una triple dimensión: la primera dimensión se obtiene de extraer la *idea-fuerza* de la que se nutre y por la que se orienta; en segundo lugar, es preciso atender a su filosofía de la historia para, finalmente, analizar la *forma* de hacer sociología que propugna, forma a cuyo través Simmel se distancia del campo que la división del trabajo intelectual ha asignado históricamente a la sociología como ciencia de las totalidades sociales, para oscilar hacia una sociología más estilizada y fragmentaria. La propuesta de Simmel muestra una sorprendente congruencia entre estos tres niveles de análisis.

Simmel habla de los procesos de experiencia e interrelación social enfrentándose a lo que él califica como la reificación de la sociedad en la forma, en las totalidades sociales: no es otra su *idea-fuerza*. Para Simmel, la vida social es la lucha (Simmel, 1988) entre la vida (social) y la forma, entre, respectivamente, la cultura subjetiva y la cultura objetiva (que se materializa en instituciones, estructuras, técnicas y tradiciones). La vida sólo puede expresarse y materializarse a través de la forma, del principio de organización. La forma, por su parte, sofoca la vida e impide la libertad irrestricta. Quiere decirse que, una vez instituido, lo objetivo, instancia limitadora y habilitante al tiempo, pone puertas al desarrollo irrestricto de lo subjetivo y es en sus arremetidas contra estas restricciones que la vida propone nuevas formas y fuerza la renovación constante de la cultura.

Esta tensión dialéctica, característica de todos los estadios de desarrollo por los que ha pasado históricamente la cultura, ha adquirido especial intensidad en el mundo moderno como consecuencia de la creciente división del trabajo. Las dos acepciones de cultura –la objetiva y la subjetiva– han adquirido expresiones extremas. Dicho en otros términos, en la modernidad se constata su irreconciliable separación. En este decurso se sustenta la filosofía de la historia de Simmel: la modernidad se despliega como una lucha de contrarios entre un mundo objetivo en el que el alma cultural subjetiva encuentra cada vez más dificultades para expresarse y un mundo de extrema subjetividad en el que la vida estalla entre los encorsetamientos de la forma y crea una imagen de sí misma que se resuelve no tanto en la libre afirmación de sí misma, cuanto en una inmediata autocondena que la inhabilita (es el arte expresionista el que de un modo más palmario incurre en estos *excesos de subjetividad*). Simmel es contundente en el rechazo de una individualidad mal digerida, refractaria a las relaciones sociales, una individualidad que desdeña la socialidad. De donde, “el principio de que, a ser posible, cada objeto de uso sea una obra de arte singular (...) es quizás el malentendido que caricaturiza mejor el individualismo moderno” (Simmel, 1998:322).

Sólo la reconciliación de arte y vida darían salida a este desencuentro. Y para ello se hace necesario que la frontera entre lo culto y lo popular se atenúe. Es el principio de socialidad, esa presencia que la sociología de Simmel hace habitar en el intersticio entre la sociedad como forma y la relación social como vida, lo que



transforma el sentido de lo culto y lo popular, no hasta el punto hacerlos equivalentes –la obra de arte seguirá siendo para Simmel la expresión más *veraz* de la unidad ente forma y contenido–, sino más bien mediante la rehabilitación de lo popular (al arte *aplicado*, como él lo llama), al que una de las múltiples figuraciones de Simmel dota de nuevas credenciales: el *estilo*.

Para Simmel, dicho queda, la forma es un *dictum* univeral; todo aquello que vive lo hace a través –y sólo a través– de la forma. Lo que acredita a lo popular en Simmel es que, contrariamente a lo que sostienen las aproximaciones *etnocéntricas* que purgamos al inicio del texto que calificaban lo popular como lo falta de distinción, la cultura popular no desmerece la forma. La forma que adopta lo popular no es otra que el estilo. El estilo “representa dentro de la esfera estática un principio de vida diferente al del arte verdadero, pero no por ello inferior” (Simmel, 1998:323). La dignificación de lo popular pasa por no establecer una jerarquización entre lo culto y lo popular, entre el principio de individualidad y el de generalidad. Ambos constituyen los polos de la “creatividad humana”; solamente adquieren relevancia y sentido desde la mutua cooperación; ambos pueden determinar la vida y satisfacen, de hecho, necesidades vitales y funcionales.

Pero Simmel va un paso más allá de la restitución de lo popular a través del estilo. Decreta la prevalencia del principio de estilización en la modernidad. La particular textura del estilo lo predispone a escurrirse entre en los intersticios de, por una parte, la sociedad reificada en totalidad inerte y, de otra, la individualidad desquiciada y autorreferente, hasta llegar a habitar los niveles más plácidos de las relaciones sociales, donde el individuo se descarga de su diferencia y se vuelca sobre lo supraindividual, sobre “la legalidad general”. Elogio de la socialidad y construcción de un nuevo imaginario cultural cuya singularidad reside en su alma reproducible, en su incontenible pulsión a la multiplicación.

“Lo que empuja con fuerza al hombre moderno hacia el estilo es la exoneración² y el revestimiento de lo personal, que es en lo que consiste la naturaleza del estilo. El subjetivismo y la individualidad se han agudizado hasta llegar al punto de quebrarse, y en las formas estilizadas (...) se produce una suavización y un atemperamiento de esa personalidad aguda hacia lo general y su legalidad” (Simmel, 1998: 325).

Para Simmel, es fundamental que la ciencia social dé cuenta de la experiencia social del individuo en la modernidad, si no quiere traicionar su propia lógica constitutiva. Es así que la sociología irá de la mano de esta experiencia y se verá alumbrada por ella. La sociología de Simmel obedece a este designio: se emplaza, superándolas, entre una fenomenología tautológica de la individualidad y una sociología unitaria que muestra querencia hacia las totalidades constituidas. La sociología es el estudio de lo general, pero no de lo general constituido, sino de lo

² Elogio del pragmatismo o de la *astucia práctica* que invita al individuo a que si no encuentra en él un absoluto, se una a un absoluto como parte *servidora* del mismo (Simmel, 1998:326).



general en tanto que *forma* que adopta la vida, en tanto que *estilo* de la modernidad. La sociología, trama reversible, es la forma estilizada que la ciencia alcanza en la modernidad y es, a la vez, la ciencia del estilo y sus fenómenos asociados (la moda, el dinero, la ciudad etc.). En contra de la teoría de las totalidades sociales, patrocinada por Durkheim y en menor medida por Weber, Simmel opta por lo más fragmentario y fugaz de la vida social en tanto que expresión –no tanto explicación– de la experiencia de la modernidad.

El que Simmel explique las consecuencias de la división del trabajo en clave estética, expresiva, o con relación al modelo de la práctica artística, da buena cuenta del grado de *culturización* que alcanza la sociología que vive y practica. Propone el desplazamiento hacia el análisis del fragmento y la recuperación de la forma (estilo) como respuesta al análisis funcional-ideológico de las grandes totalidades históricas, teóricas, ideológicas y sociales que la división del trabajo científico y la especialización funcional asignó a la sociología. La propia actividad sociológica, discurso y práctica en gran medida artísticos, se ve atrapada por el influjo de la estilización y la obra de Simmel es prueba palpable de ello: una sociología estilizada para una sociedad estilizada que ha llevado a su máximo desarrollo el principio y la experiencia de la generalidad –que nosotros queremos hacer equivaler aquí a lo popular– entendida como fuerza dinámica.

2.2 Adorno: la alternancia no resuelta

Para Adorno la única vía de escape con que cuentan arte y cultura ante su creciente integración en la vida no es la reconciliación entre individuo y sociedad, entre contenido y forma, a que aquellas habrían de propender según Simmel. Muy al contrario, cultura y arte han de explotar o intensificar su posición contradictoria en la vida social mediante una *dialéctica negativa*. La separación del arte de la vida ordinaria, que es elevada por la estética kantiana a categoría de esencia natural del arte, es para Adorno muestra, a una vez, de impotencia y posibilidad.

Esta encrucijada, tras la que podría atisbarse una –productiva– ambivalencia del arte y la cultura, se despliega, no obstante, en el caso de Adorno, a modo de *alternancia no resuelta* entre lo positivo y lo negativo de ambas. Ello dependerá de qué nos toque en suerte abordar: lo popular –epítome de la alienación– o lo culto –fuente de salvación–. Adorno restituye, así, la separación radical entre lo culto y lo popular que Simmel atenuó. Afronta el análisis de lo culto desde la perspectiva de un análisis culturalista *monadológico* que afirma la autonomía de la cultura respecto de lo social en tanto que aquella contiene a éste; el análisis de la cultura popular (industria cultural y cultura de consumo), por contra, cae bajo la jurisdicción de una perspectiva ideológico-funcional que termina por vaciarla de contenido: nuevamente, cultura “sin cualidades”, “sin distinciones”, cuando no directamente asociada a necesidades de tipo material u orgánico, relacionadas con lo más perentorio de la existencia. Sólo desde esta lógica excluyente y groseramente funcional de lo popular se pueden entender afirmaciones como la que sigue:



“Es como si el proceso de racionalización del propio arte y el consciente dominio de sus recursos hubiesen sido desviados de su meta por un campo de fuerzas sociales y estuviesen exclusivamente orientados hacia unas relaciones de eficacia; el progreso ha consistido únicamente en la racionalización del efecto ejercido sobre el público, una amalgama de chácharas entusiásticas de salón y de sensiblería de modistillas” (Adorno, 1981:73).

Quizá el ejemplo más claro de todos sea el de la música. Con Adorno penetramos de lleno el mundo de la música. Nos permite hablar con sonidos, en clave musical. Haciendo uso de esta prerrogativa vamos a adentrarnos en su discurso con una técnica contrapuntística: queremos hacer audible el contrapunto que en Adorno se resuelve en doble rostro teórico: Adorno es la viva imagen de lo que más arriba llamábamos la alternancia entre el análisis cultural y el funcional-ideológico. Despeja áreas de las que la música hace gala de su insuperable autonomía, su “ser-en-sí”, y acota otras en las que la música parece ante la *necesidad* de lo social.

Varios comentaristas han reparado en la complejidad de la concepción musical de Adorno (puede que sea el sino de los sociólogos que cometen la impostura de amar la música). Como afirma Supicic, “contra la objeción que a menudo se plantea a la sociología de la música, a saber, que la naturaleza de la música, su ser intrínseco, no está relacionado con las condiciones sociales en las que una obra es creada y posteriormente ejecutada, Adorno optó en un momento determinado por la interpretación de los procesos más que por limitarse a los contenidos tangibles. Sin embargo, como es sabido, Adorno modificó varias veces su postura: así, si bien en un principio concebía la música como un reflejo de divergencias sociales, luego la consideró como una cognición, después como expresión y lenguaje, y en su fase ulterior “como una entidad espiritual *sui generis*”, para finalmente retornar a su posición de partida”(Supicic, 1983:80). Serravezza insiste en este extremo y define los opuestos entre los que la alternancia se produce: en Adorno, “la música puede ser realidad autónoma estética, entidad dotada por sí misma de significado o elemento incluido en un contexto relacional, en una circunstancia de producción, comunicación, recepción y consumo. Sólo en el primer caso le atribuye Adorno un “contenido inmanente de verdad”: los demás aspectos son simples epifenómenos, irrelevantes para un estudio que busque la confrontación con la “cosa misma” (Serravezza, 1983:68).

¿Qué es, en definitiva, la música para Adorno? Para responder a esta pregunta nos vemos ante la necesidad de dilucidar los *temas* que sirven de trasunto a esta *sinfonía ontológica* en que la concepción adorniana de la música se resuelve. El Adorno del análisis cultural define la música como mónada, como entidad autónoma, de la que el consumo, la interpretación etc. no son sino meros epifenómenos que la degradan. Así, en referencia a la interpretación y la reproducción dice:

“Todo el mundo de la reproducción música lleva socialmente el estigma de ser un “servicio” para los pudientes. La interpretación



musical ha implicado siempre vender algo de sí mismo, vender inmediatamente la propia actividad antes de que ésta haya adoptado la forma de mercancía, con lo que participa de la categoría de lacayo, del cómico y de la prostitución” (Adorno, 1981:66).

Vista así, como mónada, la música cobra el carácter de entidad autónoma, de microcosmos cerrado. Excluye cualquier condicionamiento social, porque el compromiso de la música con lo social perjudica su autonomía estética. Es más, lo social se vuelve consustancial a la obra musical, no es ya un *dato* externo; está inscrito en la partitura, en su arquitectura³.

La filosofía de la música de Adorno en su versión monadológica es un ejercicio desmitificador que trasciende las filosofías que ontologizan al sujeto y al objeto: respectivamente, el idealismo hegeliano y el materialismo marxista. Contra la ontologización del sujeto de Hegel esgrime una individualidad que lejos de ser absorbida en su particularidad por el principio de identidad presente en la historia, le muestra resistencia como “lo otro” que es indigerible por el *concepto*. Contra la ontologización marxiana de la naturaleza entendida como verdad ahistórica, que trasciende al sujeto, muestra el anverso histórico de ésta (Armendariz, 1998:156). Y es en gran medida la música la que solventa este expediente desontologizador, no a modo de mera ilustración, ni siquiera en clave de analogía. Habida cuenta de que la música, la música *verdadera*, lleva inscrita en su interior la lógica social⁴, encarna y hace aflorar estas querellas filosóficas.

Dado que la música –insistimos, la *verdadera* música– es ajena a un mundo gobernado por la racionalidad instrumental, será definida en términos negativos. Y es ésta, su negatividad, la distancia que la separa de las *cuittas* del mundo, la que la pertrecha de potencia crítica contra el absorbente principio de identidad de una historia naturalizada. La música revela, en sentido pleno de la palabra, que el error de toda filosofía es negar su carácter histórico, convencional. Pero esta revelación ha de procurársela no ostensivamente. La música ha de generar su propia negación; ha de negar ése su mismo carácter extrínseco respecto de la realidad y la ficción de potencia plena que desde cierta lógica miope –no dialéctica– se seguiría de aquél; sólo así, en su autonegación, es la música liberadora (Connor, 1996:349). Comienza a sonar de fondo la música del gran campeón: Arnold Schönberg.

Schönberg es para Adorno quien más radicalmente se dio cuenta del carácter histórico de la música; quien logró mostrar el carácter convencional, histórico, del material musical que se había reificado como natural –eterno- en el sistema tonal y sus leyes. No sólo las *formas* musicales, también el contenido o los

³ Ejercicio de un intelectualismo voraz, por contraintuitivo que parezca, expedito el camino de los imponderables de la interpretación, la reproducción y el consumo, la música alcanza su apogeo en el estatismo de la escritura.

⁴ La “Teoría de la verdad inintencionada” de Adorno sostiene que: la realidad sociocultural está vertida en el objeto cultural de manera inmediata, y no mediante la intención subjetiva del autor de expresar esos contenidos.



materiales –la escala diatónica y las leyes de la armonía– son un producto histórico⁵. “La renovación formal y estética del dodecafonismo constituye una transformación radical del concepto de jerarquía tonal que había tenido la música desde los inicios de la Modernidad. Esta concepción tonal que asigna un valor similar a cada nota, genera y crea una nueva sonoridad, insertando la disonancia como parte esencial del lenguaje sonoro, que queda liberado de las restricciones compositivas de siglos anteriores” (Muñoz, 1998: 266). Es la *aparente* unidad entre forma y contenido, entre el todo y las partes –entre individuo y sociedad–, la que la música ha de desbaratar. Y eso es lo que el dodecafonismo y el sistema atonal de Schönberg logran: hacen aflorar en su tensión expositiva la imposibilidad de una síntesis entre lo particular y lo general.

Contrapunto. Así las cosas, expuesta la potencia de la música *verdadera* –cultura–, ¿qué decir de la popular? Adorno cambia súbitamente de registro al inventariar el carácter de la música popular (ligera). El cambio de registro consiste en la sustitución de la perspectiva monadológica (culturalista) por el análisis en clave ideológico-funcional de la industria cultural (equivalente de la cultura popular en *La Dialéctica de la Ilustración*). El diagnóstico:

“Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se le asemeja” (Horkheimer y Adorno, 1994:172).

El cambio de registro es total. La industria cultural puede generar la ilusión de una vida fuera de la fábrica y la oficina, pero en realidad trabaja como la extensión del trabajo a la vida, narcotizando toda conciencia crítica (Connor, 1996). El exagerado poder de seducción de lo popular no es más que la demostración palmaria del poder económico que hay tras ella. La cultura popular es un sector más, engranaje sincronizado con la maquinaria.

Como más arriba advertía Passeron, el análisis funcional-ideológico inserta la cultura popular en un orden legítimo del que es *residuo* y la vacía de contenido. La cultura se explica *en* y *por* el orden legítimo que la contiene –que sea el orden liberal-burgués o la subyugante estructura del capitalismo de estado resulta indiferente en este punto de la cuestión–. Esto es a lo que propende cierta sociología de la cultura y del conocimiento de orientación crítica.

No ha de sorprender entonces que de la música, y de la cultura en general, se privilegie su cualidad de constituir el reflejo de las condiciones sociales o de las relaciones de dominación simbólica⁶ y que el resto de aspectos queden relegados o

⁵ Escala diatónica y leyes de la armonía son verdades universales, abiertas al cambio, no verdades absolutas. (Cavía, 1998, *passim*.)

⁶ Obviamente, dependerá de la base presuposicional de la que parta el análisis (más *sociológica* o más *musicológica*) para que, privilegiando una de las partes del análisis, se acomode estratégicamente la otra en aras



eclipsados. Son característico de este tipo de aproximaciones los *juegos de lenguaje*, los circunloquios, a los que recurren para expresar la relación entre cultura y sociedad. La cultura sería el *signo más objetivo, consecuencia lógica, testigo, reflejo o expresión* –términos todos ellos muy del gusto de una sociología del conocimiento que establece la determinación de las condiciones de vida sobre las formas de intelección– de determinados procesos sociales, o bien la *traducción* de “profundos cambios de la subjetividad que subyacen bajo mutaciones institucionales”(Muñoz, 1998:260).

La distancia y la alternancia no resuelta entre la aproximación culturalista o monadológica y la aproximación ideológico-funcional proyecta las relaciones cultura-sociedad al centro de un juego complejo: “por una parte, el elemento social heterónimo viene subsumido en la esfera de la autonomía según un esquema monadológico que permite a la música conservar la propia identidad estética, precisamente relacionándose con lo social; por otra, el arte autónomo corre el riesgo de verse comprometido en procesos sociales que lo degradan obligándole a asumir la “función de lo que no tiene funciones”(Serravezza, 1983:70). La música es *construida* como realidad heterónoma o autónoma sin que entre ellas haya mediación alguna. Ahora bien, incluso en el marco de la alternancia propuesta, las relaciones entre música y sociedad presentan una asimetría de la que la segunda sale favorecida: En la perspectiva monadológica lo social es interno a la música, está inscrito en la arquitectura misma de la obra musical. Muy al contrario, para la aproximación ideológico-funcional, la música es mero correlato de lo social. La asimetría se expresaría como sigue: lo social construye y no se deja construir por lo musical.

2.3 Benjamin: la ambivalencia productiva

Benjamin disientirá fundamentalmente de Adorno en la consideración de la cultura popular o de consumo, retomando e intensificando el pulso simmeliano. Como Simmel, Benjamin sostiene que la modernidad ha transformado la realidad en apariencia estética, aunque contrariamente a él, que propugnaba la reunificación de

de asegurar la coherencia del planteamiento. En principio, en los dos ejemplos siguientes hay un desacuerdo fundamental en cuanto al diagnóstico de la relación dodecafonismo-sociedad de masas. Dejo en manos del lector la valoración de cuál es la base presuposicional que en cada una de ellas se impone, dónde se pone el acento:

- 1) “El método de Schönberg asigna a cada material, en un grupo de materiales iguales, su función respecto al grupo. (La armonía asignaba a cada material, en un grupo de materiales desiguales, su función respecto al material fundamental o más importante del grupo). El método de Schönberg es análogo a la sociedad moderna, en la que lo más importante es el grupo y la integración del individuo en el grupo” (Cage en Kostelanetz, 1973:68).
- 2) “Para Adorno, la atonalidad es la lógica consecuencia de la transformación de una sociedad capitalista en la que ya no es posible la marginación de la mayoría (...) la creación dodecafónica nos habla de unos procesos en los que la masificación de la población no se puede justificar. Es por ello por lo que la música se constituye en testigo de una situación contradictoria y en la que la alienación generalizada obliga a un compromiso que evencie las paradojas de unas relaciones humanas falseadas. De aquí la pregunta de Adorno que recorrerá toda su obra. “En una sociedad falsa, ¿cómo puede ser auténtico el individuo?” (Muñoz, 1998:272).



forma y contenido en la obra de arte, y en cierto modo guiado por el mismo impulso crítico que Adorno, trata de romper con la falsa totalidad y el oscuro afán integrador de la diferencia que caracteriza a la historia de la cultura. Tal como son concebidas por Benjamin, cultura e historia encierran en su seno la posibilidad de conmocionar el orden tradicional. Ello pasa por reparar en los fragmentos, los restos, que el violento paso de la historia arroja en los márgenes de su *recto* camino. Benjamin restituirá la dignidad de estos despojos, haciendo de ellos nuevas e imprevisibles figuraciones. Un nuevo sentido de lo popular será la clave en la que están escritas estas figuraciones.

En lo que a la cultura y al arte respecta, la *idea-fuerza* de Benjamin es la dualidad aura/conmoción (*shock*), esto es, la sustitución del aura por la conmoción que produce, en la modernidad, lo que existe *por y para* la reproducción. El aura se sostenía sobre dos cualidades fundamentales: la originalidad y la distancia o separación (trascendental) de la obra respecto de la vida ordinaria. La obra de arte adquiriría sentido, tradicionalmente, por sus valores culturales; nunca podía desligarse del contexto en el que surgía, del ritual en el que tuvo su “primer original valor útil”, so pena de perder sus credenciales. En la obra de Benjamin, bien al contrario, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria de un ritual. Emancipación en un triple nivel: de la obra respecto de una continuidad histórica reificada –la pérdida del aura sólo será reconocible, en la historia, como ausencia, como desaparición–, de la vida respecto de la época, y de la obra respecto de la vida.

La atrofia del aura –“esa manifestación irreplicable de una lejanía”– conduce a la *conmoción* de la tradición. Una conmoción que lejos de ser paralizante muestra de forma descarnada su ambivalencia: es, a una vez, reverso de la actual crisis y anverso de la renovación de la humanidad. Será como consecuencia de la pérdida del aura que aparece la figura de la ausencia y lo sublime moderno queda constituido. El aura aparece en Benjamin como un fenómeno que ya es parte del pasado (Bernstein, 1993:121), que ha sido trascendido por la cultura, y que en su ausencia remite a un nuevo futuro-pasado. Es aquello que vemos desvanecerse en las escenas callejeras, escenas muy del gusto del *flâneur* y del propio Benjamin por cuanto que, desde su visión contemplativa de la historia, actúa como un *flâneur* cuyo trayecto fuera el tiempo:

“Los pasajes y los interiores, los panoramas y los pabellones de las exposiciones proceden de esta época. Valorar en la vigilia estos elementos de ensueño es un ejercicio escolar del pensamiento dialéctico. Antes que se desmoronen empezamos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía en las conmociones de la economía mercantil” (Benjamin, 1998:190).

Una nueva resignificación de lo popular comienza a madurar en el imaginario benjaminiano. La pérdida del aura está en estrecha conexión con la sociedad de masas, con la creciente saliencia –cuya desmesura abrumaba a Adorno– de lo *estadístico*, nueva estilización del mundo moderno. Una de las aspiraciones fundamentales de la masa será superar “la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción” (Benjamin, 1975: 24), esto es, exigir que se modifiquen



las *relaciones de propiedad* de la cultura. Perdida el aura, la obra de arte se enfrenta a un público *experto*.

En este sentido, se puede advertir ya en Benjamin muchas de las características y las ambigüedades que serán imputables a la cultura electrónica⁷. Así, la desaparición de la *distinción original/copia*: por tautológica que parezca en su formulación, la ley que orienta la obra de arte en la era de su reproducción es aquella que la convierte en *obra de arte reproducida, presta para la reproducción*. La reproducción se trasmuta en pulsión y adquiere valor en sí misma. No es una actividad vicaria de un original. De hecho, la cuestión de cuál es la copia original pasa a ser un sinsentido. En la cultura tecno no hay lugar para la noción de origen. “La producción del texto presupone sus correlatos inmediatos de distribución, producción y revisión” (C.A.E., 1998:42).

Otro de las distinciones que no resisten el embate de la propuesta benjaminiana es la *distinción autor/espectador*. “Con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de esos lectores pasó, por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben. (...) La distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático” (Benjamin, 1975:40). Como afirma Bajtin, en referencia a la lógica del carnaval, en la cultura electrónica “se ignora toda distinción entre actores y espectadores, es decir que también se ignora la escena que los separaría” (Bajtin en Guerra, 1998).

Más arriba insistíamos en que la masa va a reclamar para sí la propiedad de la obra de arte⁸: el artista moderno actúa sobre la obra como un cirujano⁹ (contraparte del mago, que, en tanto que muestra un escrúpulo distante respecto de la obra, constituye la figuración de la autoría tradicional.), se adentra en la obra *operativamente* y amenaza la textura misma de los datos, los trocea y los reconfigura con arreglo a la nueva *gestalt* de la modernidad: el montaje. Es así, relacionando nuevos datos o fracciones de datos, nuevas iluminaciones, como el arte de la era de la reproducción conmociona a una realidad que se creía distante y muestras sus *constelaciones* “otras”. La percepción moderna que glosa Benjamin, al igual que la *retórica tecno*, se caracteriza por su dispersión, por el hallazgo de ambientes y atmósferas que captan el inconsciente óptico y el sonoro, “igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional”:

⁷ Ni que decir tiene que Benjamin ha sido una de las principales fuentes de inspiración de los artistas tecno que han simultaneado sus creaciones musicales con la crítica sociológica y cultural (P. D. Miller-Dj Spooky, 1998) o que combinan música y textos en sus creaciones (Terre Thaemlitz, 1998).

⁸ El *apropiaciónismo*—la legitimidad de apropiarse de lo creado por otros— es una de las principales coartadas ideológicas del movimiento tecno.

⁹ Una claro ejemplo de la ambivalente relación de la cultura electrónica con el proceso de desaparición del aura lo encontramos en un reciente artículo de un suplemento juvenil, donde para glosar la figura de un internacionalmente renombrado Dj (Dj Shadow) se hace uso indistinto de esas dos figuraciones, que para Benjamin constituían elementos opuestos: “Mira parece un *cirujano*”, observa alguien (...) El éxito de su primera *intervención quirúrgica* es obvio (...) Dj Shadow, *mago del collage musical*” (EL PAIS *Tentaciones*, 3-9-99).



"Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras... aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas" (Benjamin, 1975:48).

Mucho se ha insistido, y creemos que con acierto, en la total coherencia que existe en la obra de Benjamin entre *lo que observa y cómo lo observa*. El efecto de conmoción que la *percepción dispersa* y lo sublime moderno actúan experiencialmente —el montaje o *collage*, el fragmento (la cita), la alegoría (y la repetición), la metáfora etc.— constituyen la *episteme* misma de su análisis, se vuelven procedimiento retórico y político. Una retórica (más dialéctica que narrativa) que se proyecta simultáneamente sobre un pasado-futuro que es la estela de sombras que proyecta la historia y sobre un futuro-pasado incierto como espacio (político) donde *nace lo nuevo* (Bernstein, 1993: *passim*). Buena prueba de ello son el sesgo inconcluso o interrumpido de la producción de Benjamin, sesgo que va más allá de lo fortuito, y la conocida querrela de Adorno ante su falta de sistematicidad. Forma y contenido de su sociología descansan en el principio de discontinuidad. No es el arquitecto de las totalidades sociológicas o históricas el modelo que para el científico social más atrae a Benjamin. El científico social será un arqueólogo laborioso que va recogiendo los residuos de la historia y los une en órdenes precarios, proponiendo así nuevas configuraciones, nuevas formas de mostrar y reconstruir la realidad, sobre todo la realidad pasada. Benjamin trata de extender a *la historia toda* el principio del montaje; subvierte mediante la lógica disruptiva del montaje la continuidad de la historia y la cultura. Opone la estética surrealista a la estética de la integración y la reconciliación (Connor, 1996:347).

Y el principio de conmoción es llevado al propio texto. Si algo conmueve en "La obra de arte...", si algo desvirtúa una lectura reconciliadora del texto, es ese final, una y mil veces comentado, en el que Benjamin muestra una actitud ambivalente respecto de la desaparición del aura y la emergencia de un nuevo sublime que es susceptible, a la vez, del terror y la fascinación. Y es en el lugar en el que ambos colisionan donde política (sociedad) y arte van a mostrar sus credenciales, bien manteniendo un equilibrio mutuo, gracias al nuevo sublime que la politización y la popularización del arte hace emerger en la sociedad (comunista), bien imponiéndose la una sobre la otra, en cuyo caso se desactivaría el proceso de atrofía del aura. El arte se encuentra, pues, en la era de su reproducción mecánica, entre el peligro de la estetización de la política y la esperanza de la politización de la estética. Cuando el arte se impone sobre lo social: el arte reacciona al surgimiento de los medios de reproducción con la teoría del "arte por el arte", es decir, con una suerte de teología que hace de la actividad artística una actividad autorreferente que trata de prolongar hasta el absurdo un sistema aurático y ritual extemporáneo. Y a la inversa, cuando lo político se impone sobre el arte: es el caso del fascismo. Fascismo y guerra se conjuran aquí para describir un arte que hace posible dar una meta a movimientos de masas, si bien manteniendo las condiciones heredadas de producción. El arte fascista es un arte en el que se vuelve a producir un valor cultural



con los medios técnicos del presente. Esto es, resulta en “la producción de valores rituales que superan las contradicciones de una tecnología que sobrepasa el uso natural de las fuerzas productivas limitadas por el sistema de propiedad” (Bernstein, 1992:115). La autoalienación de la humanidad alcanza un grado tal, en el fascismo, que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden —es su metalización la que expresa la belleza del cuerpo para Marinetti (Benjamin, 1975; Bernstein, 1993)—. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo, utopía benjaminiana, le opone un arte politizado en el que lo social, la energía contenida en la irrupción moderna de las masas, y el arte (popular, de consumo) con su capacidad de conmocionar la tradición se retroalimentan.

3 CONCLUSIÓN

Los trazos del giro estetizante que hemos tanteado en Simmel, Adorno y Benjamin, especialmente los conceptos de estilo, mónada y conmoción, respectivamente, han de ser entendidos como parte de un movimiento más amplio. Este movimiento o giro epistemológico postula un acercamiento a la cultura que servirá de contrapeso al excesivo sesgo sociológico con el que desde la sociología de la cultura se abordan habitualmente estos temas. La sociología de la cultura necesita apropiarse de otro u otros sesgos para que sea capaz de mostrar más sensibilidad hacia aspectos de la cultura hacia los que generalmente muestra cierta desafección. No queremos privilegiar esos otros sesgos respecto del sociológico. Muy al contrario, los nuevos sesgos propuestos comparecerán con aquél en lo que Hennion (1983) llama una sociología de la mediación, para la que la aproximación sociológica, lejos de constituir la verdad científica única, habría de observar los procesos a través de los cuales las distintas mediaciones (sociología de la cultura, crítica cultural, estética, tecnología, pedagogía, etc.) a las que se ve sometida la cultura pugnan entre ellas para definir ésta. Sólo así estaremos en condiciones de acometer el análisis de la cultura popular sin desmerecer su complejidad, los múltiples aspectos analíticos que presenta.

“Dejemos de creer en la música... nos resultará más fácil observa a través de qué mecanismos se cree en ella. Neguémonos a dotarla de derecho a la existencia y comprenderemos mejor cómo se las apañan los actores para hacerla existir” (Hennion, 1983:162).

... sustitúyase cultura por música. O no.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W., 1973, “Música y técnica hoy”, en T. W. Adorno *et. al.*, *El arte en la sociedad industrial*, R. Alonso Edit., Buenos Aires.

Adorno, T. W. y Eisler, H., 1981, *El cine y la música*, Ed. Fundamentos, Madrid.

Armendariz, D., 1998, “Un modelo para la filosofía desde la música: la interpretación de Adorno de la música de Schönberg”, en J. Cruz (ed.), *La realidad musical*, EUNSA, Pamplona.



- Benjamin, W., 1975, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
- Benjamin, W., 1998, *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid.
- Bernstein, C., 1993, "Walter Benjamin y la crisis de lo sublime", en *La Balsa de la Medusa*, 26-27, pp. 115-128.
- Bourdieu, P., 1988, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
- C.A.E. (Critical Art Ensemble), 1998, "Plagio utópico: Hipertextualidad en la cultura electrónica", www.critical-art/ted/ch05.html.
- Cavía, M. V., 1998, "Una aproximación a la comprensión al fenómeno musical actual", en J. Cruz (ed.), *op. cit.*
- Connor, S., 1996, "Cultural sociology and cultural sciences" en B. S. Turner (ed.), *Social Theory*, Blackwell, Oxford.
- Cruz, J. (ed.), 1998, *La realidad musical*, EUNSA, Pamplona.
- Churner, R., 1998, "Sonic montage: The allegorical compositions of Terre Tahemlitz", en www.comatonse.com.
- Dominguez, I. (ed.), 1994, *Escritos de sociología de la cultura y de las artes*, AESCA, Barcelona.
- Elias, N., 1991, *Mozart. Sociología de un genio*, Península, Barcelona.
- Frith, S., 1983, "El arte frente a la tecnología. El extraño caso de la música popular", en *Papers* nº 29, pp.178-198.
- Frith, S., 1996, "Music and identity" en S. Hall y P. Du Gay (eds.), *Questions of cultural Identity*
- Grignon, C. y Passeron, J. C., 1992, *Lo culto y lo popular*, La Piqueta, Madrid.
- Guerra, C., 1998, "Jugendstil, ahora. Música de consumo y artes visuales", en *Acción Paralela*, versión electrónica, www.aleph-arts.org/accpar.
- Hennion, A., 1983, "De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación", en *Papers*, nº 29, pp. 153-177.
- Horkheimer, M. Y Adorno, T. W., (1994), *La dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid.
- Jameson, F., 1984, "Postmodernism: or the cultural logic of late capitalism", en *New Left Review* 146, pp. 53-92.
- Laclau, E., 1994, *The making of political identities*, Verso, Londres.
- Miller, P.D. (Dj Spooky), s.f., "Dark Carnival", www.djspooky.com.
- Muñoz, B., 1998, "Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el *Wozzeck* de Alban Berg", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 84, pp.259-274.
- Pousseur, H., 1985, *Música, semántica, sociedad*, Alianza Música, Madrid.
- Rosell, O., 1999, "Tecnodisidencias", en *Ajoblanco*, nº 117, pp. 22-29.



- Serravezza, A., 1983, "Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y de la estética", en *Papers*, nº29, pp.62-78.
- Simmel, G., 1988, *Sociología, Estudios sobre las formas de socialización*, Alianza, Madrid.
- Simmel, G., 1998, "El problema del estilo", en *REIS*, nº 84, pp. 319-326.
- Steiner, G., 1998, *Errata. El examen de una vida*, Siruela, Madrid.
- Supicic, I., 1983, "Sociología musical e historia social de la música" en *Papers*, nº 29, pp.79-108.
- Thornton, S., 1995, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge.
- Turner, B. S., 1996, *Social Theory*, Blackwell, Oxford.
- Willis, P., 1990, *Moving culture*, Calouste Gulbenkian Foundation, Londres.
- Willis, P., 1993, *Common Culture*, Open University Press, Buckimham.

Protocolo para citar esta versión: Martínez de Albeniz, I., 2001, 'La ambivalencia de lo popular en los estudios culturales', en *Papeles del CEIC*, nº 2, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), Universidad del País Vasco, <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/2.pdf>

Fecha de recepción del texto: junio de 2001

Fecha de evaluación del texto: octubre de 2001

Fecha de publicación del texto: diciembre de 2001