

La politización de la música en la experiencia estética. Reinterpretaciones sobre Walter Benjamin  
María Marchiano, Isabel Cecilia Martínez  
Arte e Investigación (N.º 18), e059, 2020. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e059>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

## LA POLITIZACIÓN DE LA MÚSICA EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA REINTERPRETACIONES SOBRE WALTER BENJAMIN

THE POLITICIZATION OF MUSIC IN THE AESTHETIC EXPERIENCE  
REINTERPRETATIONS ON WALTER BENJAMIN

MARÍA MARCHIANO / [marchiano.maria@gmail.com](mailto:marchiano.maria@gmail.com)

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ / [isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar](mailto:isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar)

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Facultad de Artes.  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido:17/6/2020 | Aceptado:27/9/2020

### RESUMEN

Walter Benjamin acuñó el concepto de politización del arte a partir de dos fenómenos emergentes de la reproducción técnica de la imagen: la subversión de la ontología de la obra de arte tradicional y el uso del cine como propaganda política del fascismo. En este artículo analizamos las ontologías de la música en diálogo con los planteos de Benjamin sobre las artes visuales, para luego desarrollar el concepto de politización de la música. Concluimos que la politización de la música es un fenómeno que se articula en la experiencia que las personas tienen con la obra y no solo en la obra misma, planteo que se sustenta solo desde una ontología de la música como experiencia.

### PALABRAS CLAVE

Politización; música; experiencia; obra; Benjamin

### ABSTRACT

Walter Benjamin coined the concept of politicization of art based on two situations that emerge from the mechanical reproduction of the image: the subversion of the traditional work of art's ontology, and the use of cinematography as fascist political publicity. In this paper, we analyse the musical ontologies in dialogue with Benjamin's ideas of visual arts, in order to develop the concept of politicization of music. We conclude that politicization of music is a phenomenon that emerges from human experience with the work of art and not just in the work itself, an idea that rests in an ontology of music as experience.

### KEYWORDS

Politization; music; experience; work of art; Benjamin



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

A comienzos del siglo XX, el nazismo se sirvió de la nueva técnica cinematográfica —orientada desde sus inicios al ámbito artístico— para su campaña publicitaria. Para Walter Benjamin, este uso político del video surgió de la capacidad de reproducción de la obra propia de la técnica cinematográfica, que posibilita una difusión masiva del mensaje político gracias a la cantidad de copias que la tecnología permite. Como resistencia a esta *estetización de la política* ligada al ascenso del fascismo, Benjamin propone una reflexión y un aprovechamiento de la novedosa reproducción técnica de la imagen para politizar el arte.

La posibilidad de acceso masivo a la obra de arte que ofrece la reproducción técnica de la imagen generó una cristalización y un desmontaje de la ontología del arte tradicional: las categorías de unicidad, autenticidad, aura e inauguración de un ritual propias del arte tradicional no se sostienen cuando la obra es reproducida técnicamente. Esta nueva concepción del arte, que surge de la subversión de la ontología de la obra tradicional que genera la reproducción técnica, es lo que para Benjamin habilita pensar en una *politización del arte* que llegue a las masas y que, por lo tanto, no responda a las categorías tradicionales.

El concepto de politización del arte fue concebido y luego ampliamente desarrollado en el ámbito de las artes visuales. Este artículo tiene como objetivo abordar la idea de politización de la música, partiendo de un análisis de los rasgos de la obra visual tradicional de Benjamin en el campo musical y de las concepciones ontológicas que de allí se desprenden.

## UNICIDAD: UN PROBLEMA ONTOLÓGICO

La unicidad en las artes visuales tradicionales es un concepto relativamente sencillo: hay un único cuadro de la Mona Lisa y una única escultura del David. Una reproducción de esas obras es otro objeto en el mundo material. La unicidad de una obra visual es la unicidad del objeto-obra, es decir, de la obra en cuanto objeto físico del mundo. Benjamin ve en la reproducción técnica de la imagen del cine y de la fotografía una ruptura con la noción de unicidad en las artes visuales, dado que hacen desaparecer la noción de objeto-obra único.

Pensar la unicidad en la música nos enfrenta al dilema de definir el objeto-obra musical. Es sencillo pensar en la reproducción técnica de la música en referencia a la grabación sonora, pero ¿dónde se encuentra la obra única susceptible de ser copiada? A continuación, sintetizaremos diversas concepciones ontológicas de la música y las haremos dialogar con la idea benjaminiana de unicidad de la obra de arte tradicional.

## LA PARTITURA ES LA MÚSICA

La tradición musical occidental objetualizó la obra musical en la partitura, no solo como resguardo ante el paso del tiempo, sino como objeto físico del mundo en donde se ubica la obra. Esta cosmovisión plantea una ontología de la música como texto, en la que la partitura —en cuanto objeto del mundo— es entendida como la música original y única reproducida por los instrumentistas, concebidos como ejecutores o mediadores entre el compositor y el público.<sup>1</sup>

## EL SONIDO ES LA MÚSICA

Sin embargo, se vuelve evidente, incluso en el marco de la tradición occidental, que la partitura es un objeto de papel que contiene ciertos rasgos de la música. La unicidad no está en la partitura en cuanto papel, sino en ciertos rasgos estructurales y expresivos de la música, objetualizados en los trazos de tinta de la partitura. La melodía del aria de Papageno de Wolfgang Amadeus Mozart presenta una organización musical definida por alturas, duraciones, intensidades, timbres y variaciones temporales que la definen como única en el mundo. La concepción ontológica que subyace a este planteo es que la música es sonido, definiéndola como movimientos del aire cuya estructura posee un significado para el oyente o *formas sónicas en movimiento* (Hanslick, 1854). Estos movimientos estructurados del aire tienen una existencia material en el mundo y, por lo tanto, son considerados objetos. Desde esta perspectiva, la partitura solo puede pensarse como un recipiente atemporal en donde reside la obra, una representación gráfica de ciertos rasgos sonoros de la música: la música puede *estar* en una partitura, pero no *ser* la partitura.

La ontología de la obra musical como obra hecha sonido nos enfrenta al problema de que toda obra musical tiene un principio y un fin. A diferencia de las artes visuales, toda obra musical tiene una duración y esa delimitación temporal hace que la música en cuanto sonido desaparezca cuando termina (Marchiano & Martínez, 2017b). Un objeto-obra musical es esencialmente un objeto momentáneo que no podemos ubicar espacialmente por fuera de su fugaz existencia temporal, como sucede con una pintura o una escultura. Y aunque desde esta perspectiva podemos pensar que una obra musical es única cuando presenta ciertos rasgos estructurales y expresivos que la convierten en una entidad más o menos definible y diferenciable de otras obras, su unicidad se nos escapa cuando deja de sonar: ¿dónde ubicamos el original único de ese objeto-obra?, ¿podemos ubicar una *performance* original, una versión sonora única? Según este paradigma, no hay objeto sonoro único en cuanto aire en movimiento, sino que hay rasgos estructurales y expresivos abstractos únicos, sin instanciación material imperecedera, que definen esos movimientos del aire. Sin embargo, esta idea de unicidad a la que nos lleva la ontología de la música como sonido no está vinculada a la obra en cuanto

1 Para una revisión completa ver «Oralidad musical y tecnología. Desnaturalizando la partitura como forma de pensamiento» (2019), de Joaquín Blas Pérez.

objeto, sino a sus rasgos identitarios, acercándose más a la noción de *autenticidad* que veremos más adelante.

## LA GRABACIÓN ES LA MÚSICA

La grabación aparece como la herramienta de reproducción técnica del sonido, orientada a producir un objeto (casete, CD, WAB) que registra una obra musical. Las grabaciones de los *shows* de Miles Davis no son consideradas obras originales, sino reproducciones de la obra original *en vivo*. Desde esta perspectiva de la grabación como registro, la obra original no es la grabación, sino la versión en vivo que fue grabada, situada temporalmente en el pasado.

En algunos ámbitos musicales, la grabación se corrió del lugar de registro sonoro y pasó a convertirse en la obra musical en sí misma, de forma similar a lo que sucedió en el cine y en la fotografía. Un caso es el de la música concreta y electrónica, que crea un objeto-grabación que se puede reproducir infinitas veces y que no tiene una versión en vivo. Otro surge por la posibilidad de manipulación sonora durante la postproducción de la grabación, que dio lugar al desarrollo de sonidos imposibles de reproducir en vivo, como en «Revolution 9», de The Beatles, «Bohemian Rhapsody», de Queen, o en el fenómeno de perfeccionamiento de las interpretaciones vocales en música *pop* que marca una diferencia con las versiones en vivo y decepcionan a un público para el que la obra musical era la grabación que había escuchado en su casa antes de ir al *show*. En estos casos, tanto para oyentes como para músicos y productoras la ontología de la música es la de la grabación como obra. Y aunque la existencia material de la música sea siempre momentánea, la grabación permite que la obra se represente siempre que el oyente lo desee y que, por lo tanto, exista como un objeto en espera a que se le dé *play*. La grabación se convierte en el objeto del mundo que contiene la obra única, en cuanto es esa versión la considerada como original desde este paradigma.

## LA EXPERIENCIA CON LA OBRA ES LA MÚSICA

Las ontologías de la música como partitura, como sonido y como grabación se desarrollan sobre el supuesto de que el arte es la obra. Esta reducción del arte a la obra pone en un segundo plano al ser humano que vive la experiencia estética. Los estudios en cognición musical han puesto la experiencia humana en el centro de la cuestión artística (Martínez, 2005), evidenciando que la obra material se convierte en arte en tanto haya un ser humano que la perciba como tal.

Desde una perspectiva del arte como experiencia, la música *está* en el sonido, pero no es el sonido. El problema de la unicidad de la obra cobra relevancia solo cuando la obra se experimenta como única, como analiza Benjamin en las obras de arte visual tradicional donde el hecho de saberse frente a una obra original y única define la particularidad de su experiencia estética. Sin embargo, como ya hemos analizado, la unicidad de la obra musical no parece ser muy relevante en la experiencia musical.

Si partimos del hecho de que no existen dos experiencias humanas iguales, desde esta ontología es la experiencia con la música la que se convierte en un hecho único y no la obra en sí. Por ejemplo, aunque el objeto-música sea el mismo, las experiencias de oyentes y de instrumentistas son muy diferentes. Muchos aspectos relativos a la experiencia estética que tradicionalmente son considerados contextuales para la ontología del arte como obra cobran especial relevancia cuando consideramos al arte como experiencia: la persona en un mar de gente haciendo pogo durante un recital tiene una experiencia cualitativamente diferente a la de un público sentado en un teatro escuchando una orquesta (Marchiano & Martínez, 2017a), así como el baterista de la banda que toca frente a cuarenta mil personas saltando tiene una experiencia diferente a la del timbalista que toca Johannes Brahms en una sala de concierto. En la experiencia musical que el ser humano vive, el objeto-obra no está desvinculado de los aspectos corporales, espaciales, emocionales e interactivos que lo rodea.

## EL AURA DE LA OBRA COMO EMERGENCIA DEL RITUAL

Benjamin ve en la contemplación de las obras de arte tradicionales un ritual cercano al culto religioso. El valor ritual en torno a las obras de artes visuales aparece al saberse frente a algo que es único en el mundo y que comunica algo que excede su materialidad (Benjamin, 2014, 2015). Ese algo al que el espectador no puede acceder de forma directa y que, por lo tanto, siente lejano es el *aura* de la obra. Tanto una escultura de la Virgen María como el David son objetos materiales que funcionan como medio para acceder a Dios o a una verdad artística que está detrás de ellos, sobre lo que se instaura un ritual. La reproducción técnica permite apoderarse de las copias de la obra en su proximidad más cercana, lo que elimina esa lejanía que define su *aura*: la contemplación de una foto Kodak o de una reproducción digital de la Gioconda almacenada entre otras cientos en un disco rígido no implica un ritual de contemplación porque la posesión de la imagen borra su lejanía.

En el ámbito de la academia se considera que la obra musical *real* —es decir, la que emana un *aura*— es aquella ejecutada y oída en vivo, mientras que su grabación conlleva la pérdida del *aura*. Según esta mirada tradicional, las obras musicales grabadas pierden su *aura* porque se modifican los rasgos acústicos y *performáticos* que les dan identidad. Si bien esto es cierto en algunos géneros musicales (como en la ópera y en ciertas obras contemporáneas como, por ejemplo, las de Mauricio Kagel y las de Marcelo Toledo), también es cierto que la situación de concierto, el recital de *rock* o la fiesta de música electrónica involucran rituales que exceden el mero intento de captar la lejanía inalcanzable de la música. En todos los casos la experiencia del oyente es socialmente compartida, hay reglas de comportamiento, se desarrolla en sitios específicos y es relativamente extraordinaria (para la mayoría de las personas sucede unas pocas veces a la semana, al mes o incluso al año). Dado

que la obra musical no es un objeto único al que se lo va a visitar como una pintura en un museo, pareciera que no detenta en sí misma un aura que articula un ritual, sino que es la unicidad de la experiencia marcada por estos rituales la que se expande a la música. El valor ritual no aparecería porque la obra emana un aura, sino que, por lo contrario, la obra emanaría un aura porque se establece un ritual culturalmente construido alrededor de ella, lo que define los rasgos de la obra no a partir de sí misma, sino con base en la experiencia que el ser humano vive cuando se vincula con la música.

En contraste con esta unicidad del vivo, dada su ocurrencia intermitente, la grabación instaura la posibilidad de escuchar música en casi todo momento y en soledad. Si seguimos el razonamiento del párrafo anterior, la escucha de música por fuera del contexto concreto en el que se desarrolla el ritual implicaría la pérdida del aura. Sin embargo, ¿cuántas veces hemos sentido una conexión espiritual propia del arte que Benjamin denomina aurático cuando escuchamos música mientras limpiamos la casa, o hemos escuchado a una persona con auriculares en la calle cantar a los gritos una canción que solo ella puede oír? En estas situaciones, el aura no surge a partir de un ritual social, sino por una predisposición —voluntaria o involuntaria— a *conectarse* experiencialmente con la música. La situación ritual del concierto en vivo promueve esta predisposición a vivir la música como algo único y a sentir algo detrás de la mera materialidad de la obra.

## AUTENTICIDAD, MASIVIDAD Y POLITIZACIÓN

Dos conceptos se entrecruzan en la propuesta benjaminiana de politización del arte: el de autenticidad, concebida en términos de la verdad del arte, y el de masividad, posibilitada por la reproducción técnica.

La autenticidad de la obra artística asume dos acepciones. Una surge en oposición a la falsificación y se circunscribe al ámbito de las artes visuales: una obra auténtica es la única y original hecha por determinado autor. La otra acepción (que es la que desarrollaremos en el resto del artículo) se relaciona con lo que la obra *dice* y que constituye su verdad. El contenido de esa verdad afirmada por las obras y la forma en que es enunciada ha sido objeto de discusión, aunque no ha sido desarrollado por Benjamin. Martin Heidegger (1984) dice que la verdad del arte se articula cuando la obra muestra lo representado en calidad de ente, circunscribiéndola al carácter representativo (aunque no imitativo) de las cosas del mundo. Esta concepción de verdad que implica un vínculo entre lo representado visualmente y el mundo real no puede pensarse en el ámbito de la música dado que el sonido musical no hace referencia directa al mundo que nos rodea. Theodor Adorno (1970) desarrolló una idea de autenticidad más amplia, susceptible de ser pensada en la música: lo que la obra auténtica dice se ubica en una tensión dialéctica entre la tradición (manifestada en términos de estilo) y la innovación (que, en términos tradicionales,

emerge de la habilidad de un individuo de decir algo nuevo que dialogue con la tradición) (Adorno, 1970; Horkheimer & Adorno, 1944). Esta verdad que afirman las obras es autorreferencial, dado que es el lenguaje artístico particular de cada obra el que dice algo en relación al lenguaje estilístico en el que se enmarca.

La concepción adorniana de la verdad de la obra tiene una consecuencia lógica, y es que esta solo puede ser captada por aquellos espectadores que conocen el estilo artístico con el cual la obra dialoga y, por lo tanto, pueden interpretar la novedad gramatical que enuncia. Más allá de que Adorno haya tenido la intención de justificar la idea de que el (gran) arte es para unos pocos, esta limitación cultural en la recepción del arte ha sido interpretada en términos de *enculturación*, a partir de la cual es imposible pensar que una persona desconocedora de una cultura determinada pueda captar el significado de sus manifestaciones culturales. Desde esta perspectiva, la captación de la verdad en la obra de arte aurática es posible solo para aquellas personas que conocen los códigos para interpretarla por estar imbuidas en la tradición de la cultura que le dio origen (Di Pego, 2008). Esta tensión entre la localidad de la cultura y la globalidad del mundo se acentúa en la sociedad moderna, donde los productos de la industria cultural son creados específicamente para consumidores previamente clasificados según sus rasgos socioeconómicos, lo que da lugar a productos uniformes que buscan satisfacer a una porción amplia de la población (Horkheimer & Adorno, 1944; Belinche, 2016). Esta cosmovisión crítica establece una relación inversa entre autenticidad y masividad: por un lado, la verdad del arte solo puede ser captada por las personas inmersas en la cultura que dio origen a la obra, por lo que la difusión de la obra por fuera de dicha cultura implica la pérdida de su autenticidad; por otro lado, los productos de la industria cultural no pueden enunciar una verdad auténtica porque están orientados a un público grande y culturalmente diverso.

#### **IMAGEN POLITIZADA: COMUNIÓN DE AUTENTICIDAD Y MASIVIDAD**

En contra de la cosmovisión casi apocalíptica de Adorno y Max Horkheimer, la politización del arte implica que las obras sean captadas en toda su verdad por un público masivo. Benjamin encuentra esta comunión entre autenticidad y masividad en dos aspectos de la reproducción técnica. Por un lado, Benjamin ve en la reproducción técnica una estrategia de difusión para que el arte politizado llegue a las masas y, por otro lado, ve en el montaje cinematográfico una técnica que permite generar una consciencia crítica en la sociedad y que, en el marco de su pensamiento comunista, impulse la revolución proletaria.

En el actual mundo globalizado, la idea de masa puede cobrar dimensiones mundiales y, por lo tanto, es necesario interpretar el pensamiento de Benjamin en el presente. Por ejemplo, la politización de «Canción de Alicia en el país» puede pensarse solo si la situamos en el contexto dictatorial argentino de principios de los ochenta, donde la masa fue la juventud argentina. Su significación política estuvo

# ARTÍCULOS

más atada a la crítica de la dictadura militar que a su potencia para generar una revolución, situando la politización del arte más cerca de la experiencia personal de subversión que genera una obra que de un objetivo revolucionario, lo que implica pensar la masividad en un contexto más local.

El montaje es para Benjamin la técnica propicia para la creación de una verdad politizada, ya que la descontextualización y detención temporal de las imágenes del montaje demanda una consciencia crítica al exigir la atribución de un nuevo sentido a los objetos montados (Buchloh, 2004; Taccetta, 2019). Esta idea de que el arte puede generar consciencia crítica pone en relieve el papel activo, participativo y constructivo del espectador, en contraposición al espectador adorniano, pasivo y anulado por la industria del espectáculo y capaz de comprender solo las producciones de su nicho cultural. En este triángulo benjaminiano de técnica, obra y recepción se entrevé la experiencia de un espectador inteligente.

Sin embargo, la idea de que una técnica pueda generar consciencia crítica pone a la obra por sobre la experiencia y anula, en cierta medida, las experiencias que de hecho las personas tienen con las obras. El desarrollo del concepto de politización del arte con base en las características de la obra y su posterior difusión hacia las masas nos hace pensar que para Benjamin la verdad política que articula la obra asegura la apertura de una consciencia crítica en el espectador. Bajo este planteo, la experiencia se encuentra absolutamente determinada por la obra y las intenciones del artista. Esta ausencia de pensamientos, de emociones, de movimientos y de todos los matices que conforman la experiencia humana con el mundo —en este caso con una obra de arte— es propia del pensamiento marxista clásico, que piensa la revolución comunista como una consecuencia de las condiciones superestructurales del capitalismo y no como una construcción social, sin incorporar a la teoría revolucionaria las experiencias de vida de las personas destinadas a hacer la revolución (Laclau & Mouffe, 1987). En el planteo de Benjamin, la obra de arte pareciera ser una condición de la superestructura que determina la experiencia de los espectadores. La politización del arte aparece como un objetivo de los artistas para avanzar en la causa comunista, depositando una confianza ciega en el poder de las obras sobre la experiencia que las personas tienen con ella.

Muchos casos nos muestran que el devenir de la experiencia de los seres humanos con las obras excede los objetivos iniciales de las producciones artísticas y que la politización de la música —sea o no un objetivo de los músicos— termina de tomar forma en la recepción musical. Las Spice Girls —claro ejemplo de un producto siniestro de la industria cultural— se convirtieron en el ícono musical de toda una generación de adolescentes gais que buscaban un estereotipo femenino en el que depositar los deseos que el mandato patriarcal les impedía exteriorizar. Lejos de que tuvieran alguna intención al respecto, las Spice Girls ocuparon un lugar en el proceso de aceptación y visibilización sexual de una gran cantidad de personas



que actualmente forman parte de los movimientos de disidencia sexual. Esta apropiación crítica de un producto de la industria cultural pone de manifiesto que la verdad del arte y su potencialidad para generar conciencia crítica no están solo en la obra, sino también en las experiencias que se tienen alrededor de ella, y que el devenir de las obras es mucho más complejo e inesperado que lo que el artista o la industria pueden prever cuando las produce y las difunde.

## **MÚSICA POLITIZADA: LA VERDAD ALREDEDOR DEL SONIDO**

La concepción heideggeriana de la verdad del arte como representación del mundo encuentra un límite en la música, dado que el sonido musical no referencia en su forma material al mundo de la vida. El significado de las canciones normalmente se interpreta con relación a sus letras, y es a partir del contenido lírico que muchas músicas son recibidas en términos políticos: no son tanto los sonidos, sino las letras de John Lennon, Silvio Rodríguez o Miss Bolivia las que enuncian una verdad sobre el mundo.

Pero, ¿qué pasa con la música que no tiene letra?, ¿es posible que el sonido diga algo sobre el mundo? Para Adorno, el sonido de una obra musical dice algo en relación con el mundo estilístico en el que se inserta. Aunque esta autorreferencialidad del significado hace muy difícil pensar en la politización de la música dado que implica la reducción del mundo al lenguaje musical de un estilo determinado, las interpretaciones adornianas de la obra con relación al estilo y del estilo con relación al género están muy difundidas en la crítica musical y forman parte del sentido común de músicos y oyentes cuando analizan música. Sin embargo, no parece posible definir unánime y universalmente cuál es la verdad de la música, como pretendía Adorno. Para ejemplificar esta dificultad y desarrollar una propuesta sobre la politización de la música, vamos a tomar casos del rock y de la música electrónica de baile, géneros musicales cuyas discusiones en torno a su valor de verdad se dan alrededor de su vínculo con la tonalidad.

En el campo de la música electrónica, el DJ Franco Sorgio<sup>2</sup> ubica al *techno* como música *mainstream* y sostiene que su simpleza armónica está orientada a públicos bajo efectos de estupefacientes, mientras que considera al *disco revival* y al *italo house* como estilos de resistencia a la homogeneización de la industria al remitir a un pasado *underground* y desarrollar una complejidad armónica y melódica que necesita más compromiso del público para ser comprendida y disfrutada. En las antípodas de esta opinión, el músico Antu La Banca prefiere el *techno* porque considera que está hecho para bailar y sentir en el cuerpo, en contraposición a la elaboración armónica y melódica *mainstream* del *house*. La caracterización

<sup>2</sup> Declaraciones recogidas y analizadas durante el trabajo etnográfico realizado en el marco de las investigaciones para la tesis del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

de Antu del *house* está centrada en la identificación del desarrollo armónico-melódico con la tradición hegemónica de la música académica occidental, orientada a un espectador corporalmente más pasivo que en las músicas orientadas al baile. Esta interpretación de la tonalidad tiene sus orígenes en el ámbito del rock durante la década del setenta, cuando el movimiento musical punk buscó justificar un estilo musical accesible para músicos y oyentes, contraponiéndose a la complejidad armónica del rock progresivo (Reynolds, 2013). Desde la mirada del punk, la experiencia con músicas de grandes desarrollos tonales implica una complejidad tanto a nivel auditivo como *performático* que las ubica en lugar de elite en tanto solo pueden ser oídas y tocadas por aquellas personas que pueden comprenderla. Este creciente desarrollo armónico es el núcleo de la autohistoria europea, que narra la historia de la música como la evolución de la tonalidad desde los cantos gregorianos a los dramas musicales de Richard Wagner y la posterior ruptura de las vanguardias, e intenta legitimar, de este modo, su poderío cultural al universalizar el devenir histórico de la música en el desarrollo del lenguaje tonal occidental.

Luis Alberto Spinetta es un referente del rock argentino cuya producción musical ha sido ampliamente interpretada de forma política. Ahora bien, si para hacer una lectura política de las canciones de Spinetta nos basamos únicamente en la idea de que el lenguaje musical tonal es una estrategia elitista del rock, deberíamos considerar a Spinetta como un músico de elite, dado que gran parte de su música está construida sobre una lógica tonal bastante compleja en el contexto del rock. Aunque la crítica del postpunk explica por qué el rock progresivo de los sesenta y setenta puede ser experimentado como música de elite, la potencialidad política de una obra no parece ser reducible al problema de la complejidad armónica, porque entonces ¿cómo explicamos el significado político que de hecho se les atribuye a las canciones de Spinetta?

Como desarrolla Umberto Eco (1962), el sentido de una obra de arte no es universal y no está presente solo en la obra, sino que se completa con la mirada del espectador. La atribución de una verdad a una obra es un acto que se da en la experiencia estética, y dado que la experiencia humana es diversa, también lo son las verdades atribuibles a una obra. Desde esta perspectiva, la atribución de elitista a una música con gran complejidad armónica solo tendría sentido si las personas tuvieran una experiencia estética que las llevara a hacer esa atribución. Los oyentes de Spinetta no parecen remitir sus desarrollos armónicos al sentido histórico crítico de la música tonal. El chico que quiere aprender el riff de «Post-crucifixión» no siente esa música como elitista como probablemente sí lo sienta con obras de Giacomo Puccini. El vínculo entre la complejidad armónica de Spinetta y la de la música europea del siglo XIX no tiene una instanciación experiencial para las personas que escuchan las canciones de Spinetta y, por lo tanto, estas obras no refieren a la misma verdad. La referencia del desarrollo tonal para la juventud de los setenta no fueron los dramas de Wagner, sino Spinetta y el mundo de lucha

contra el fascismo dictatorial que referenciaba. La música de Spinetta cobra el sentido del contexto en el que se desarrolló: el de la prohibición de su música durante la dictadura militar y su postura en relación con los derechos humanos.

De este modo, la atribución política que los oyentes le hacen a las canciones de Spinetta implica la referencia al contexto en el cual su música se desarrolla y en el que se escuchan sus canciones, que no es el contexto amplio e indefinido de la música tonal, sino el de sus acciones como figura pública. De la misma forma, los sonidos de Violeta Parra, Víctor Jara, Mercedes Sosa y Alfredo Zitarrosa no están desligados de sus letras, discursos y acciones antifascistas: a través de esos significados del mundo de la vida se politiza el sonido. Las canciones de Michael Jackson se imbuyeron de una connotación negativa cuando se confirmó y difundió que había abusado de niños durante gran parte de su vida. El sonido *pop* de la banda Miranda está fuertemente cargado de la militancia feminista de sus miembros. La música, entonces, hace referencia al mundo de la vida no porque sus sonidos representen sonoramente a ese mundo, sino porque se vinculan temporal y espacialmente a las cosas que pasan en el contexto específico en el que se desarrollan. El mundo es ese lugar en el que la música suena, y la experiencia con esos sonidos en ese lugar hace que la música se cargue de ese mundo y haga referencia a él. Es en el entramado de acciones, de decisiones artísticas, de lenguaje musical, de verdades y de referencia inevitable al contexto en el que se insertan, donde los sonidos dejan de ser neutros y la música se politiza.

## CONCLUSIÓN

La atribución de significados políticos a la música es un fenómeno que sucede de hecho tanto por parte de oyentes como de músicos. Por esta razón, en este trabajo no intentamos establecer las características que una obra debe tener para ser politizada, sino que analizamos los aspectos de la música que posibilitan una atribución política, desarrollando las claves del pensamiento benjaminiano sobre el sonido. A partir de este análisis, nos encontramos con que el planteo de Benjamin de que la transgresión de la ontología del arte tradicional por parte de la reproducción técnica posibilita una politización del arte no se sostiene en el campo de la música, debido a que las ontologías propias de la música no admiten las mismas categorías que las del arte visual tradicional y, por lo tanto, tampoco su ruptura por parte de la reproducción técnica.

La politización de la música cobra forma cuando la situamos en una ontología del arte como experiencia y nos distanciamos de la cosmovisión del arte como obra. La experiencia con la música no involucra solo el vínculo con la obra, sino con la obra situada social, cultural e históricamente en el lugar y el momento en el que se la experiencia. Y desde estos límites difusos entre sonido y contexto es que la música se imbuje de significados y puede concebirse en términos políticos.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Agradecemos a Natalia Taccetta por su seminario Problemas actuales de la estética (FDA, UNLP), cuya propuesta de trabajo final dio lugar a este artículo.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1970). *Teoría estética*. Madrid, España: Akal.
- Belinche, D. (2016). *Arte, poética y educación*. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/libros/Arte%20poetica%20y%20educacion.pdf>
- Benjamin, W. (1989). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 61-83). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Benjamin, W. (2015). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En T. Vera Barros (Comp.), *Estética de la imagen* (pp. 25-69). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Marca.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, España: Akal.
- Di Pego, A. (2008). Experiencia estética y modernidad. La mirada de Benjamin de la fotografía y del cine. *Question*, 1(19). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/617>
- Eco, U. (1962). *Obra abierta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- Hanslick, E. (1854). *The beautiful in music* [De lo bello en la música]. Londres, Reino Unido: Novello and company.
- Heidegger, M. (1984). *Caminos de bosque*. Madrid, España: Alianza.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1944). *Dialéctica del iluminismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Marchiano, M. y Martínez, I. C. (2017a). *El pogo más grande del mundo: el fenómeno de la intercorporalidad en públicos masivos*. Ponencia presentada en el 13.º Encuentro para las Ciencias Cognitivas de la Música (13ECCoM). Conservatorio Gilardo Gilardi, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71790>
- Marchiano, M. y Martínez, I. C. (2017b). Música y movimiento. La experiencia musical del oyente. *Arte e Investigación*, (13), 154-165. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/526>
- Martínez, I. C. (2005). *La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música*. Ponencia presentada en las 1.º Jornadas de Educación Auditiva. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <https://www.academica.org/martinez.isabel.cecilia/76>
- Pérez, J. (2019). Oralidad musical y tecnología. Desnaturalizando la partitura como forma de pensamiento. *Arte e investigación*, (16). <https://doi.org/10.24215/24691488e040>
- Reynolds, S. (2013). *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Taccetta, N. (2019). La experiencia de la modernidad. Shock y melancolía en Walter Benjamin. *Las Torres de Lucca*, 8(15), 107-133. Recuperado de <http://www.lastorresdelucca.org/index.php/ojs/article/view/335>