

DECADENCIA DEL AURA Y COMPOSICIÓN MUSICAL

· *Jean-Paul Olive* ·

Jean-Paul Olive
Universidad de París 8

Decadencia del aura y composición musical

Traducción de Sol Bidon-Chanal (INEO-CONICET)

DOI: 10.36446/be.2024.69.399

Resumen

El problema de la desintegración del aura, tratado inicialmente por Walter Benjamin en el último período de su filosofía y retomado por Theodor W. Adorno, ocupa un lugar central en el pensamiento de ambos autores. Pero mientras que Benjamin parece ver en la decadencia del aura ciertos aspectos liberadores, Adorno elige preservar la categoría de aura como esencial a la experiencia artística, cuestión que se encuentra conectada con el desplazamiento que, según se propondrá, opera la reflexión de Adorno de la cualidad aurática al terreno específico de la música y, con ello, al ámbito de la producción, entendiendo esta cualidad como propia de la objetividad de la obra. Apoyándose en un repaso detallado del tratamiento de la categoría de aura en Benjamin y Adorno y siguiendo el traslado del problema al ámbito musical que propone Adorno, este artículo busca adentrarse en el fenómeno de la decadencia del aura en el dominio de la música a partir del análisis de una serie de obras escogidas de los compositores George Crumb, György Kurtág y Helmut Lachenmann.

Palabras clave

Walter Benjamin; Theodor W. Adorno; Análisis musical; Música contemporánea

Decline of the Aura and Musical Composition

Abstract

The problem of the disintegration of the aura, initially addressed by Walter Benjamin in the later period of his philosophy and later taken up by Theodor W. Adorno, is central in the thought of both authors. However, while Benjamin seems to perceive certain liberating aspects in the aura's decline, Adorno chooses to preserve the category of aura as essential to the artistic experience. This issue is connected to what will be proposed as Adorno's shift of the auratic quality to the specific domain of music and, consequently, to the realm of production, understanding this quality as inherent to artwork's objective nature. Drawing on a detailed examination of the treatment of the category of aura in Benjamin and Adorno, and following Adorno's transposition of the problem into the musical domain, this article seeks to examine the phenomenon of the aura's decline in music through the analysis of selected works by composers George Crumb, György Kurtág, and Helmut Lachenmann.

Keywords

Walter Benjamin; Theodor W. Adorno; Musical analysis; Contemporary music

Recibido: 19/08/24. Aprobado: 16/12/24.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

1. WALTER BENJAMIN

El aura, problema que ocupa un lugar fundamental en el pensamiento del último período del filósofo alemán Walter Benjamin, es una categoría compleja y ambivalente. Para comenzar a aproximarse al asunto de manera sencilla, podríamos decir que la cuestión del aura refiere, ante todo, a la relación particular entre la obra de arte y su receptor. Pero en torno a esta primera acepción gravitan, también, las cuestiones vinculadas a la producción de la obra y los problemas relativos al conjunto de cambios que afectan al arte en la modernidad. Fue al abordar la fotografía que Walter Benjamin comenzó a desarrollar un pensamiento específico en torno a la categoría de aura, fuertemente ligada, desde su punto de vista, a la cuestión de la imagen. En su *Breve historia de la fotografía* da una primera definición del concepto, quizás aún la más famosa hasta hoy:

Pero, ¿qué es el aura? El entretejerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle. Descansando una tarde de verano, ir siguiendo la línea de unas montañas en el horizonte o la de una rama que arroja su sombra sobre la figura del observador, hasta que la hora o el instante participen en esa aparición: porque esto ya es respirar el aura de aquellas montañas, de esa rama. (Benjamin *GS* II/1: 378; *Obras* II/1: 394)

Esta definición presenta una serie de características que es conveniente destacar: combina las dimensiones del espacio y el tiempo

para crear un marco específico; asocia, además, lo lejano y lo cercano, que aquí se entrelazan paradójicamente en la percepción del objeto aurático; toma la experiencia de la belleza natural como situación de referencia para la aproximación al objeto artístico y, finalmente, adopta el modelo de la actitud contemplativa como modo privilegiado de relación entre el receptor y la obra.

Después de esta definición, Benjamin aborda la cuestión fundamental de la desintegración del aura, un fenómeno que, según él, caracteriza la actitud de las masas —el público moderno—, cuyo comportamiento experimenta enormes cambios. Benjamin observa este fenómeno con interés, por no decir con ojos favorables: si la categoría del aura ha conservado e, incluso, extendido en el arte algo de la dimensión religiosa, del culto, Benjamin sugiere —en el contexto de los años 1930— que esta desintegración puede considerarse un gesto de liberación respecto de la “alta cultura” y el peso ideológico que ella puede ejercer. Esta hipótesis será retomada y desarrollada en su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, que, reflexionando sobre la evolución técnica de las disciplinas artísticas, intenta pensar las sutilezas de la crisis de la obra de arte en su unicidad, en su autenticidad.

Esta última categoría, la de autenticidad, que convierte a la obra en algo único y excepcional, está estrechamente ligada para Benjamin a la cuestión de la transmisión, de la tradición, o, dicho de otro modo, de lo que ha “coagulado” en torno a la obra única hasta convertirse en parte de ella. Benjamin comprende bien que este punto no concierne únicamente a la cuestión del arte, sino también, de modo más amplio, a la tradición y a la cultura: si el objeto de arte técnicamente reproducido se encuentra en una mayor proximidad con el receptor, siendo de más fácil acceso, es a costa de todo lo que estaba ligado a la

obra única, rasgos que bien podrían desaparecer con estas nuevas y numerosas copias producidas en masa. Benjamin escribe:

La técnica de reproducción —tal podría ser la fórmula general— desgaja la cosa ahí reproducida del dominio de la tradición. Al multiplicar su reproducción, sustituye su existencia única por su existencia en serie y, al permitir que la reproducción, en cualquier situación, se ofrezca al espectador o al auditor, actualiza lo reproducido (Benjamin *GS I/2*: 711; *Obras I/2*: 325).

Benjamin retoma entonces la definición de aura, que aún incluye los elementos antes mencionados, y ahora añade: “De la mano de esta descripción es bastante fácil comprender el condicionamiento social que se deduce de la decadencia actual del aura” (Benjamin *GS I/2*: 479; *Obras I/2*: 57).

Al decir esto, Benjamin destaca la dimensión histórica que está presente en la forma de percibir de los seres humanos, que no es sólo natural, sino además y sobre todo social. Con ello, intenta también descifrar la naturaleza de las nuevas herramientas técnicas que están transformando la producción artística. Un poco más adelante en el artículo, analizará, por ejemplo, la aparición de la técnica en el cine como manifestación concreta y a gran escala de procesos que estaban en germen en las explosiones artísticas de principios de siglo, especialmente en el movimiento dadaísta. La categoría de “shock”, esencial para comprender el dadaísmo y el surrealismo, se vuelve central para él en este momento de la discusión: los shocks a los que Dada sometía a sus obras son los mismos que el cine absorbe en su propia técnica, aunque se vuelvan muy diferentes en este nuevo contexto. En cierto sentido, y esto queda muy claro cuando leemos a Benjamin, tales shocks forman, en gran medida, parte de los elementos que contribuyen a la desintegración del aura. Es, de hecho, uno de los puntos

a partir de los que Theodor W. Adorno construirá su propio razonamiento sobre la dimensión aurática en la música, su desintegración y las condiciones de su salvación. El resto de este texto de Benjamin, escrito en tiempos de grandes tensiones sociales, pone en relieve la dimensión política de la problemática en cuestión, demostrando una posición comprometida y radical. El final del artículo no deja lugar a dudas: bajo la influencia de Bertolt Brecht y contra la estetización de la política a la que se entregan ciertas corrientes de la época, ante todo el futurismo italiano y su líder Filippo Marinetti, Benjamin promueve con claridad una politización del arte en aquel período histórico.

Sin embargo, Benjamin no ha dicho su última palabra sobre la cuestión del aura, porque aparece un tercer momento de su reflexión en un escrito que matiza y enriquece los aspectos anteriores: nos referimos al ensayo *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Nos encontramos, en esta instancia, en el último período de la obra de Benjamin y su punto de vista parece haber cambiado. Es la idea misma de la decadencia del aura la que ahora pasa a primer plano y es casi repensada por el filósofo, una decadencia del aura que se encuentra en el centro de su interpretación de la obra de Baudelaire. Para Benjamin, que trabaja también en esta época en el texto de su *Paris, capital del siglo XIX*, un gigantesco ensayo basado en montajes de citas, se trata de sumergirse en la historia primitiva de la modernidad, una inmersión que requiere de nuevas categorías para poder pensar los procesos artísticos desde cero. Por ejemplo, la idea de una trama espacio-temporal propia del aura, que se encontraba ya en la primera definición, parece ahora estar integrada a un pensamiento más dinámico gracias a la reflexión de Benjamin sobre lo que llama la imagen dialéctica, un concepto cuya ambigüedad él mismo señala.

En la misma línea, otro punto central es abordado de modo diferente por el autor: la mirada del sujeto, de la que ya se hablaba en la primera definición del aura, se encuentra ahora en cierto modo transferida, al menos parcialmente, al objeto que se mira; una transformación que contempla la relación artística como un comportamiento singular entre sujeto y objeto, en el que la obra no sería menos activa que el receptor:

La perceptibilidad de que ahí se habla no es otra ya que la del aura, una cuya experiencia estriba por tanto en la traslación de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inánime o de la naturaleza con el hombre. El mirado, o aquel que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa invertirla con la capacidad de ese alzar la mirada. A lo cual corresponden los hallazgos de la *mémoire involontaire*. (Benjamin GS I/2: 646-647; *Obras* I/2: 252-253).

Benjamin precisa que un poder tal –este potencial de interacción entre la obra y el sujeto receptor– es una de las fuentes de la poesía. Según él, y aquí reaparece algo de la primera definición, es la mirada de la naturaleza misma, de este modo despertada, la que sueña y arrastra al poeta a su sueño.

En lo que resta del artículo, Benjamin identifica el proceso de decadencia del aura como centro neurálgico del arte de Baudelaire. Esto sería, incluso, lo que hace de la obra de Baudelaire, en el sentido más profundo, una obra sintomática del arte moderno. El filósofo construye entonces esta imagen hoy tan conocida del poeta que se vuelve contra la multitud con la furia de quien lucha contra la lluvia y el viento. Para Benjamin, éste es el precio que Baudelaire tuvo que pagar en su búsqueda de modernidad: “la desintegración del aura en la vivencia que corresponde al *shock*” (Benjamin GS I/2: 653; *Obras* I/2:

259). Si el aura en las obras puede ser considerada como una categoría central de lo que, dentro del despliegue artístico, crea vínculo, entonces la problemática estética puesta en marcha por Benjamin abarca tanto la interrogación crítica sobre la constitución de este vínculo, como la constatación de su desintegración por la tecnología moderna, el cuestionamiento sobre su posible salvación y la evaluación del precio a pagar por tal salvación.

2. THEODOR W. ADORNO

Es probable que Theodor Adorno, reconociendo el interés de esta categoría para la reflexión sobre las obras y su devenir, retomara de su predecesor la problemática del aura; él la trasladó, por así decirlo, al ámbito de la música, llegando incluso a definir la música, en ciertos textos, como la más aurática de todas las artes. Sin embargo, no es tan fácil aclarar lo que llega a ser la noción de aura en la obra de Adorno, ya que en su pensamiento el aspecto vinculado a la recepción se entrelaza inextricablemente a ciertas características técnicas del lenguaje musical. Para entenderlo, es necesario referirse a una serie de textos en los que esta categoría entra en juego y se discute.

Quizás sea a una nota al pie de *Filosofía de la nueva música* lo primero a lo que debemos remitirnos, porque en ella se desarrolla una reflexión sobre el aura que proporciona una base interesante para analizar la trasposición de Adorno. En efecto, el filósofo construye allí su razonamiento en un contexto propiamente musical: según él, el concepto benjaminiano de obra de arte aurática coincide con el de obra cerrada, entendiendo por ello una obra que forma un todo indivisible, que tiende a ocultar la diversidad de los elementos que la constituyen bajo una superficie homogénea y continua. La obra cerrada enmascara así su fabricación, es decir, el hecho de ser un artefacto producido por la mano humana. En cierta medida, el sistema

tonal —como otros sistemas tradicionales, en realidad— tiende ya por sí mismo a conformar las obras como totalidades cerradas. Entre los elementos de esta unidad casi inmanente, se pueden mencionar el arraigo en una tónica y la vuelta a ella, una lógica intrínseca de desarrollo homogéneo, una serie de relaciones jerarquizadas y el empleo del cromatismo como desplazamiento “orgánico” —particularmente a través del fenómeno de la sensible. El aura, insiste Adorno, “es la adherencia ininterrumpida de las partes al todo que constituye la obra de arte cerrada” (Adorno GS 12: 119; 2003: 113). Con este desplazamiento de la definición del aura hacia elementos técnicos propiamente musicales, Adorno traslada la cualidad aurática al ámbito de la producción, la convierte en una característica objetiva de la obra y, al hacerlo, la define en el plano de la técnica compositiva.

Sin embargo, y quizás más aun porque trabaja sobre esta dimensión técnica, Adorno, al igual que Benjamin, se interesa en la manera en que los cambios de la modernidad han alterado dramáticamente la dimensión aurática y desarrolla, también, una perspectiva histórico-filosófica a este respecto. Podemos resumir el estado de la cuestión afirmando que Adorno no está, en verdad, de acuerdo con el análisis que Benjamin había llevado a cabo en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y esto se expresa con claridad en la correspondencia entre ambos: allí donde Benjamin veía en su texto una emancipación de la obra de masas por su liberación en relación con el aura y por una modificación en el comportamiento del espectador, Adorno desconfía, en cambio, de la producción técnica en masa, que le parece capaz de reconstruir, incluso, una dimensión aurática engañosa, y prefiere trabajar en un posible rescate de la obra autónoma, ya que considera que ésta poseía una dimensión crítica pese a la complejidad de su intrincación social.

No obstante, lo que es seguro, es que Adorno comparte con Benjamin la convicción de que la cuestión de la decadencia del aura es esencial, pero concibe esta decadencia como un fenómeno que, lejos de ser unívoco, es ambivalente y debe ser estudiado en toda su complejidad. Tal cosa resulta muy clara en este pasaje de la *Filosofía de la nueva música*: “Aquello en que, a saber, se convierte una obra de arte aurática o cerrada en disgregación, depende de la relación de su propia disgregación con el conocimiento” (Adorno GS 12: 119; 2003: 113). Para Adorno, si esta disolución permanece en un estado inconsciente, irreflexivo, entonces la obra de arte corre el riesgo de compartir la suerte de la producción en masa en el tiempo de sus técnicas de reproducción; así, no se puede pensar de manera inequívoca la decadencia del aura: su sentido y su valor dependen de la forma en que suceden las cosas dentro de las obras. En cierto modo, es la conciencia de lo que ocurre con los fragmentos y las “ruinas” del aura lo que define su verdadero contenido. Si la obra asume, de alguna manera, su posición frente a la decadencia del aura (o frente a su disolución de la unidad), entonces asume su carácter fragmentario y despliega una posición crítica.

Arnold Schönberg y Pablo Picasso, James Joyce, Franz Kafka y Marcel Proust son los modelos citados por el filósofo, que establece, entonces, una tipología política radical, como en otras oportunidades: “La obra de arte cerrada es la burguesa; la mecánica pertenece al fascismo; la fragmentaria indica, en el estadio de la negatividad total, la utopía” (Adorno GS 12: 120; 2003: 113). A los ojos de Adorno, si la obra fragmentaria comporta una dimensión utópica es precisamente porque, aunque aspira a una síntesis de sus elementos, rechaza la “bella apariencia” al no ofrecer al receptor una “totalidad cerrada sobre sí misma”. Las tensiones del mundo, que la obra incorpora, se metamorfosean pero permanecen bien presentes, y la configuración que

toman nos permite, sin embargo, vislumbrar en lo sensible la dimensión de un posible, de una utopía. Toda la discusión de *Filosofía de la nueva música* debería leerse, en el fondo, como una discusión sobre este punto: una vez abandonada la obra cerrada, ¿cómo pensar las divergencias en las soluciones encontradas por Schönberg e Igor Stravinsky? Más allá de las posiciones agresivas y de las disputas hoy en día anticuadas, es, sin duda, en estos términos que esta discusión conserva, para nosotros, una actualidad intensa.

Años más tarde, en la *Teoría Estética* y los *Paralipomena* que la acompañan, Adorno volvió sobre el concepto de aura. Partiendo siempre de la primera definición de Benjamin, continúa interesándose prioritariamente en el hecho de que, en el proceso aurático, cada elemento de la obra musical no se presenta como cerrado sobre sí mismo, sino que contiene el potencial de ir más allá de sí mismo. Se puede sugerir que esta potencialidad concierne a dos dimensiones: por una parte, una dimensión propia de la técnica musical, esto es, el hecho de que un sonido musical, en el acto de composición, entra en un sistema de relaciones dinámicas con otros sonidos; pero también, por otra parte, una dimensión que podríamos calificar como semántica o “poética”, es decir, una dimensión que activa todas las connotaciones que un día despertaron y que despiertan aún las configuraciones musicales. Si Adorno, a pesar de ciertas reservas respecto del aura, se esfuerza por proteger esta dimensión, es porque para él no cabe duda de que ella es esencial para que las obras escapen a la simple cosidad, para que se vuelvan más que simples objetos o, en pocas palabras, para que se espiritualicen. Para él es claro que tal dimensión es tan fugaz, efímera y frágil como esencial. Sin embargo, el aura no deja de constituir un elemento objetivable de las obras. Adorno lo expresa sin dar lugar a ninguna duda: “El momento aurático no se merece la maldición hegeliana, porque el análisis insistente lo puede presentar como determinación objetiva de la obra de arte. No sólo

forma parte del concepto de obra de arte que ésta remita más allá de sí misma, sino que además esto se puede inferir de la configuración específica de cada obra” (Adorno GS 7: 408-409; 2004: 363).

En este contexto, el proceso de disolución del aura, su decadencia, no significa tanto que el aura haya desaparecido, sino más bien que el modo en que ella aparece se ha transformado, se ve impedido en tanto totalidad, en tanto unidad a priori. Subsiste, entonces, de forma fragmentaria y, en el pensamiento de Adorno, al igual que en el de Benjamin, lo que subsiste conserva siempre un vínculo íntimo con la naturaleza, con los elementos dispersos de esta naturaleza que no puede aparecer en el arte moderno más que de forma negativa. Al menos en este aspecto, Adorno está de acuerdo con Benjamin. Es la relación misma entre la obra de arte y la naturaleza lo que está en juego en la cuestión del aura, incluso en las obras que quieren librarse de ella. Adorno afirma, finalmente: “Percibir en la naturaleza su aura del modo que Benjamin exige para ilustrar ese concepto significa captar en la naturaleza lo que hace esencialmente de una obra de arte una la obra de arte. Se trata de ese significar objetivo al que no llega ninguna intención subjetiva” (Adorno GS 7: 409; 2004: 363).

Esta concepción del aura se inscribe en el pensamiento de Adorno en el marco de una reflexión general sobre la experiencia estética, tal como la define desde la primera introducción a la *Teoría Estética*. Sus elementos principales —que presentamos aquí brevemente a título informativo— pueden resumirse de la siguiente manera:

- el apego a la primacía del objeto: lo que nos mira en las obras no es meramente fruto de la invención del receptor, sino que se encuentra de hecho en la obra misma;

- la necesidad de distancia ligada a la contemplación, comportamiento que se sitúa en las antípodas una actitud interesada que quisiera apropiarse del objeto;
- la capacidad de no ceder ni a la identificación inmediata ni a la proyección de fantasías personales, sin por ello aplanar a la obra al punto de reducirla a una literalidad que la convertiría en un objeto reificado;
- el lugar central de un gesto que consiste en avanzar hacia la obra, en “respirar su aura”, en entrar en ella en el sentido de que se haga posible seguir sus curvas, sus tensiones: entonces, a partir de este momento, la obra está en condiciones de liberar su contenido (en cierto modo, se trataría del camino subjetivo hacia la objetividad de la obra).

Por todas estas consideraciones, Adorno, que comprendió perfectamente el razonamiento comprometido de Benjamin y la complejidad de su pensamiento, preserva la categoría de aura, a pesar de los reproches que pueda dirigirse cada vez que el aura amenaza con convertirse en un instrumento ideológico. Una frase de la *Teoría Estética* atestigua la importancia que este problema tenía para Adorno: “La alergia al aura, a la que hoy no se puede sustraer ningún arte, va unida a la irrupción de la inhumanidad. Esta cosificación reciente, la regresión de las obras de arte a la literalidad bárbara de lo que sucede estéticamente, y la culpa fantasmagórica están entrelazadas inextricablemente” (Adorno GS 7: 158; 2004: 142).

Para ir más lejos en la comprensión concreta del fenómeno de la decadencia del aura en el ámbito musical, proponemos ahora estudiar tres piezas que se caracterizan por asumir una posición consciente frente a esta categoría, tres estilos de escritura de compositores muy diferentes. Las tres posiciones pueden definirse como críticas, pero

conducen, sin embargo, a obras distintas, incluso divergentes, porque son el resultado de comportamientos singulares. En cierto sentido, podría considerarse que se trata de modelos de posturas compositivas: abordaremos, entonces, sucesivamente, algunas obras del estadounidense George Crumb, del húngaro Gyorgy Kurtág y del alemán Helmut Lachenmann.

3. GEORGE CRUMB

Nacido en 1924, George Crumb ocupa un lugar particular entre los compositores estadounidenses porque tiene una relación privilegiada con la cultura europea: de ella toma muchas de sus fuentes de inspiración, aun cuando su escritura sea, en cierto sentido, típicamente estadounidense en su gusto por lo divergente. Su música se caracteriza por la búsqueda de timbres poco comunes y sonoridades elaboradas, rasgos que lo acercan a Stravinsky, así como por el uso del montaje y de una forma de intertextualidad. Al igual que Stravinsky, Crumb nunca abandonó realmente el mundo de la tonalidad y de los modos, pero desarrolló una habilidad particular para transportarlo a un lugar distinto, en el que se vuelven a barajar las cartas. Su posición frente a la historia rechaza toda cronología mecánica; en lugar de cualquier direccionalidad histórica, Crumb considera una historia musical “total” cuyas producciones hoy están disponibles gracias a los medios de difusión sonora. Por lo tanto, no duda en tomar prestados elementos de todas las culturas musicales para obtener, mediante su manipulación, combinaciones nuevas y originales, un poco como si su música quisiera liberarse de cualquier obligación histórica y cultural. Esta emancipación puede lograrse esencialmente a través de dos tipos de procesos:

- en primer lugar, por el uso de instrumentos de diferentes culturas, a menudo mezclados para obtener sonoridades sorprendentes;

- en segundo lugar, mediante el uso de técnicas de citación en sus obras, en formas múltiples: pastiches, préstamos estilísticos o fragmentos directamente insertados.

Tomaremos aquí como ejemplo una pieza muy conocida de Crumb, que es emblemática de su escritura: *Dream Images (Love-Death Music)*, el undécimo movimiento del primero de los cuatro volúmenes de *Makrokosmos*. Cada pieza de esta colección está asociada a un signo del zodiaco e incluye, al final de la partitura, las iniciales de una persona nacida bajo este signo, a quien está dedicada la pieza. *Dream Images* está escrita bajo el signo Géminis y termina con las iniciales del poeta español Federico García Lorca, un autor muy importante para Crumb, del que musicalizó varios poemas.¹

En tres ocasiones, a lo largo de la pieza *Dream Images*, el compositor introduce una cita de *Fantasia Impromptu en Do sostenido menor* de Chopin, que aparece, así, como “una música que recordamos vagamente”. La primera vez, la cita parece venir desde lejos, como si emergiera del propio texto de Crumb, que se desvanece para cederle su lugar. La segunda vez, aparece en un clima de plenitud, como la eclosión de una burbuja del tiempo pasado que vuelve al presente. La tercera vez, se vislumbra como mucho más integrada en la continuidad del discurso musical. La dimensión aurática de un fragmento musical conocido y connotado, muy fuerte en esta conjunción sonora, se declina así según tres variaciones que amplifican sus efectos.

Dentro este dispositivo finamente articulado, la escritura gráfica de *Dream Images* es en sí misma particular y cumple un papel. La partitura puede ser leída como un poema sugestivo debido a su caligra-

¹ Para escuchar la pieza con su partitura, véase Crumb (1972-1973).

fía, que requiere tiempo para ser asimilada, con un pentagrama dedicado a la música de Chopin insertado entre los dos pentagramas del texto pianístico de Crumb. La presentación no es sólo una superficie gráfica, sino que forma parte de aquello que es el núcleo de su escritura musical: es una manifestación concreta del carácter “inexpresable” de la música. La música “fastasmal” de la *Fantasia-Imromptu* de Chopin aparece literalmente por entre los pentagramas principales y es “acariciada” por ellos. El trabajo de matices, pedales e indicaciones de tempo o de carácter también contribuyen en gran medida al efecto de magia que surge de la relación entre dos espacios musicales cuidadosamente preparados por el compositor. Si tuviéramos que calificar el tratamiento del aura en el momento de su decadencia que lleva a cabo Crumb, podríamos decir que el compositor, sin duda, reconoce y asume plenamente la brecha entre los materiales que reúne, pero que sigue convencido de que el objeto del pasado, tan pronto le damos una oportunidad para reaparecer, llega a nosotros con su potencial de presencia, de deseo y de ensoñación. La red de relaciones a través de las cuales la escritura integra la cita —especialmente mediante un trabajo refinado sobre las resonancias— es pensado como un diálogo apropiado para el desarrollo de este estado receptivo. Si tenemos en cuenta esta manera sutil de jugar con el shock y el montaje, así como la relación en cierto modo “deseante”, amorosa, hacia el fragmento extraído y citado, podríamos comparar esta posición con la de los artistas surrealistas, precisamente aquellos surrealistas que apreciaba y defendía Walter Benjamin (Benjamin GS II/1: 295-310).

4. GYÖRGY KURTÁG

El problema del aura se plantea de forma diferente en el caso del húngaro György Kurtág, que enseñó música de cámara toda su vida y da muestras de una relación privilegiada con el repertorio musical del

pasado y su interpretación; este repertorio, experimentado sin un verdadero corte, vivido en el presente a través de la interpretación tal como la enseña el compositor, parece estar igualmente presente en sus composiciones. Con Kurtág, la interpretación tiene una influencia muy fuerte en la composición: los gestos musicales son verdaderamente materiales y asumen la apariencia de caracteres u otras formas —puede tratarse de gestos básicos como el del caminar o la caída, de gestos intensamente expresivos o incluso de gestos musicales técnicos. A su vez, permiten una segunda elaboración: son reelaborados con refinamiento por el compositor, que los transforma y les da una frescura renovada, un carácter nunca oído.

Esta dimensión es aun más amplia: en Kurtág hay un imaginario musical que atraviesa tanto su historia personal como la historia de la música, pero además la Historia en general. Su mundo musical está plagado de referencias, lleno de homenajes, citas, objetos encontrados o robados y distorsionados, pero también de evocaciones sutiles, casi en filigrana, que el intérprete debe conocer y reconocer al tocar esta música. Sin embargo, a pesar de los préstamos, las citas y las influencias que propone a los músicos que la interpretan y a los oídos que la reciben, la escritura de Kurtág no se rige por un mero neoclasicismo o por su versión postmodernista. La razón es que la música de Kurtág se caracteriza por una dicción particular; hay en la obra de Kurtág una cualidad dinámica en la elección, el tratamiento y la articulación de los elementos que bien podría corresponder a la categoría de “tono” mencionada varias veces por Adorno, especialmente en relación con Gustav Mahler y Alban Berg. Es esta cualidad del tono la que actúa sobre los elementos de una manera singular en el compositor húngaro para mantenerlos en tensión.

En la obra de Kurtág, el tono y el aura parecen estar vinculados: es como si los fragmentos del aura en disolución, que también son los

fragmentos de la historia musical, conservaran en su música una luminosidad lo suficientemente viva como para nutrir la textura y activar aun más las cualidades del material. Para ser más precisos, quizá convendría decir que tono, aura y gesto están íntimamente conectados en Kurtág. Parecería ser que, en su música, el gesto es lo que vuelve a dar vida a un material del pasado (una escala, un ritmo, un intervalo, un motivo); pero, al producir además un timbre nuevo y una expresión renovada, el gesto es también aquel que crea o reconstituye la distancia con el material reutilizado. Este material, entonces, es de nuevo compuesto y percibimos, en el intersticio entre el modelo activo y su devenir singular, el trabajo de escritura. Es, en cierto modo, como una mirada que se dirigirá de manera simultánea hacia adelante y hacia atrás. Sin embargo, no se trata de una música reservada para una élite musical: el receptor, sin poseer necesariamente todas las referencias involucradas, recibe a través del intérprete la profundidad compleja, el espesor de la textura, la puesta en tensión temporal sobre los planos vertical y horizontal. En cierto sentido, quizás sea aquello que podríamos llamar la responsabilidad del intérprete, sobre quien recae esta delicada transmisión. También podría decirse, quizás, que una de las condiciones para convertirse en músico —como productor o receptor— es expandir tanto como sea posible el campo de sensibilidad hacia esta profundidad, hacia este territorio de intensidades.

Podrían ofrecerse multitud de ejemplos diferentes para ilustrar estos rasgos de la escritura de Kurtág: piezas que rinden claramente homenaje a otro compositor (como el *Trío para piano, clarinete y viola* en homenaje a Robert Schumann), piezas en las que la cita es muy claramente identificable (algunos números de *Jatekoks*), o incluso piezas que trabajan sobre la categoría misma de aura como envoltura móvil y espacializada (el último movimiento de *Quasi una fantasia*). En este

caso, observaremos un ejemplo, por así decirlo, “micrológico”, estudiando una de las pequeñas piezas del segundo cuarteto para cuerdas de Kurtág, *Microludios*, una colección de doce aforismos organizados cada uno en torno a una nota de la escala cromática.²

En la sexta pieza de los *Microludios* (Kurtág 1978: 4'17”), sobre la nota fa, es el acorde perfecto de Fa mayor el que está en el centro de una escritura organizada en dos niveles: en el primer nivel, el acorde es repetido por los dos violines según un procedimiento de disposiciones y duplicaciones que renuevan discretamente su sonoridad en cada compás. Para este acorde existe un camino, una evolución, que va desde el acorde perfecto mayor hacia acordes cada vez más tensos, que incorporan disonancias, para regresar finalmente al acorde perfecto de Fa mayor. Alrededor de este acorde evolutivo, los otros dos instrumentos —la viola y el violoncello— construyen un segundo nivel, haciendo intervenir de manera variada distintas notas que entran en tensión con el acorde de Fa. Hay aquí, por lo tanto, una doble evolución: una es construida por el movimiento interno del acorde, la otra refiere a la constelación de intervenciones —como una serie de intervalos— que brotan de manera fulgurante, superponiéndose al acorde. No se trata aquí de reproducir las tensiones que habían pertenecido a la tonalidad, sino más bien de una meditación sonora sobre un objeto conocido, meditación hecha dinámica gracias a la calidad del sonido —timbre y armonía—, así como sobre la luminosidad asociada a estos intervalos y sus disposiciones. En la misma colección se encuentran otros ejemplos: podríamos así referirnos a la primera pieza, que juega con la sonoridad de un Do fundamental con su quinta Sol, al igual que con las tensiones de la escala. La quinta pieza, por su parte, presenta el montaje entre una melodía modal que evoca la música popular y una sonoridad extraña que la interrumpe

² Para escuchar los doce *Microludios* con su partitura, véase Kurtág (1978).

de forma regular, creando un contraste que nos distancia de un material tradicional cuyo efecto sensual y melancólico, sin embargo, seguimos sintiendo.

En este tipo de piezas, resulta claro que Kurtág, mediante de una serie de procesos que parecen simples en sus principios, pero que son muy complejos en su refinamiento, propone al intérprete y al receptor un comportamiento de resistencia sensitiva, de reactivación auditiva, para luchar contra la neutralización de un material agotado por la usura y la reificación. El compositor encuentra y renueva cada vez los medios para recalificar el material musical, sabiendo que éste no puede volver a ser lo que una vez fue. Aquí es donde se encuentra la relación específica con la categoría del aura: ella es perceptible a través del material reconocido, pero, al mismo tiempo, su aparición posee una dimensión crítica por el tratamiento de este material, a través del tejido estrechamente entrelazado entre lo viejo y lo nuevo, entre lo conocido y lo nunca oído, que da una luz y una vitalidad específicas a esta música.

5. HELMUT LACHENMANN

Para el compositor alemán Helmut Lachenmann, quien desarrolló un modo de composición por él denominado “música concreta instrumental”, el sonido no puede ser considerado como un simple resultado abstracto, sino que es lo que contiene y hace sentir el modo de producción “concreto” que lo genera a partir del gesto del músico y la energía que lleva asociada. Para inventar una música tal, Lachenmann utiliza una gran riqueza de modos de ejecución, de manipulaciones gestuales a veces desconcertantes aplicadas al instrumento, explorando la totalidad de las posibilidades en un abanico sonoro que a menudo se ha descrito como “ruidista”, aunque esta palabra no corresponda a las intenciones del compositor.

La música de Lachenmann se basa así en una nueva topología del instrumento que es también un enfoque sistemático sobre las sonoridades posibles. El compositor lleva a cabo una especie de clasificación de este universo sonoro y gestual que combina múltiples criterios; a partir de esto, desarrolla, dentro de estas categorías gestuales, series que agrupan los tipos de sonidos y que son útiles tanto para crear variaciones como para generar una red coherente de relaciones dinámicas entre los instrumentos dentro de una obra. La postura compositiva de Lachenmann no consiste en liberar un mundo aleatorio de ruido, sino en continuar, por una línea de fuga inesperada, la tradición de Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Schönberg o Anton Webern, manteniendo una relación “crítica” con los objetos sonoros desde una perspectiva dinámica. En cierto sentido, aunque se omita mencionarlo, Lachenmann continúa dialécticamente una tradición que fundaba la coherencia y el dinamismo musicales a partir del material mismo: no en las múltiples connotaciones y la imaginaria desarrolladas a lo largo de la historia de la música (particularmente en relación con la dimensión literaria), sino de forma inmanente. En el fondo, ésta ya era la preocupación de Schönberg cuando inventó el sistema dodecafónico.

Desde tal punto de vista, el pensamiento de Lachenmann es extremadamente radical. Para él, la composición es un acto de resistencia que debe escapar de los hábitos y convenciones: componer es, desde un principio, construir un instrumento,³ lo que significa no aceptar las sonoridades sedimentadas de la música sinfónica burguesa y el universo musical prefabricado que de ésta se desprende. Considerando este contexto intelectual, resulta fácil comprender que, de los tres compositores mencionados en nuestro texto, Lachenmann es el que forma el juicio más severo sobre la dimensión aurática de la música.

³ “Componer quiere decir: construir un instrumento” (Lachenmann 2009: 134).

En un artículo titulado “Cuatro aspectos del material musical y la escucha”, Lachenmann definió las dimensiones que considera esenciales para la composición: para comenzar, cita la tonalidad como dimensión histórica; luego, la realidad física como materialidad del sonido; después, la estructura como conjunto de principios de organización de una obra y, finalmente, el aura como conjunto de elementos atados a los materiales a través de la experiencia de la percepción.

Lachenmann escribe que “cada material está marcado de manera decisiva por el papel que desempeña en la existencia del hombre; se carga así de asociaciones que definen su ‘aura’, es decir, la forma particular en que nos es familiar” (Lachenmann 2009: 267). Lachenmann —y esto es interesante para comprender su posición— parece considerar únicamente este aspecto connotativo de la dimensión aurática y no, como lo hacía Adorno, el aspecto técnico que tiende a unificar las partes con el todo en la constitución del tejido musical. El compositor hace esta separación porque ha trasladado ese aspecto técnico de la textura dinámica a otras dimensiones de la composición, especialmente en su uso de series de sonoridades y gestos. Sin embargo, Lachenmann reconoce que es imposible eliminar completamente la dimensión del aura porque nadie puede permanecer sordo a la sensación de familiaridad que ella genera. Se trata de experiencias de la realidad vinculadas a lo musical o traídas por estas: actividades cotidianas, esfera religiosa o cultural, paisajes, universo técnico, histórico o incluso onírico.

Precisamente por estas razones, Lachenmann entiende el aura como una red de connotaciones delicadas, incluso peligrosas, de las que el compositor debe desconfiar. Según él, los objetos culturales transmiten y establecen una escucha predeterminada por la sociedad, un conjunto de hábitos que hay que combatir si queremos renovar la percepción de la música y ser capaces de volvernos sensibles a un

flujo musical renovado, “concreto” y material en el sentido de que este último se liberaría de los elementos idealistas adheridos a los sonidos, dimensión profundamente ideológica que se infiltra subrepticamente para el compositor. En cierto sentido, el aura es para él un fenómeno aun más vasto que la tonalidad, es la huella que el material ha dejado en la experiencia, una huella inconsciente que persiste y renace con cada nueva escucha. Por lo tanto, sería mejor, tal como nos invita a hacer Lachenmann, distanciarse de ella para garantizar un comportamiento crítico.

La pieza *Accanto* es un buen ejemplo de la manera en que Lachenmann concibe un trabajo de confrontación con la dimensión aurática. Se trata de una obra para clarinete, orquesta y cinta magnética compuesta en 1984. La obra está escrita siguiendo la técnica de la música concreta instrumental, con una impresionante explotación de la paleta de timbres producidos por el clarinete, pero rechazando los “bellos sonidos” tradicionales del instrumento. La cinta magnética consiste en una grabación, reproducida dos veces, del *Concierto para clarinete* de Wolfgang A. Mozart (el “bello sonido”, precisamente). La cinta en general no es audible, excepto en algunos momentos indicados en la partitura, en los cuales el técnico debe subir el volumen. En la mayoría de los casos, son fragmentos tan breves que el oyente no tiene tiempo de reconocer el concierto de Mozart. En toda la pieza, sólo hay dos momentos un poco más largos que permiten escuchar verdaderamente el fragmento mozartiano, pero la música interpretada en vivo aparece entonces para imponer una distancia, incluso una oposición, con la grabación, a través de sus sonidos contradictorios, casi chocantes, en comparación con la grabación de la música aurática de Mozart.⁴

⁴ Para escuchar *Accanto*, véase Lachenmann (1984).

Para Lachenmann, el *Concerto* de Mozart representa la “quintaesencia de la belleza, de la humanidad, de la pureza, pero también y, al mismo tiempo, el ejemplo de un medio de evasión de uno mismo, a través de un uso fetichizado” (citado en Kaltenecker 2001: 117). Para él, de hecho, es por estas cualidades que el concierto se ha convertido en una mercancía sujeta a una serie de relaciones burdas que han dañado la obra. Por el uso particular que hace de la pieza de Mozart, *Accanto* mantiene una distancia con ella; no intenta integrar su calidez, sino que examina las cualidades de esta música a través del contraste y el shock. En cierto sentido, la materialidad de la pieza interpretada en vivo examina la espiritualidad mutilada del *Concerto*.

Quizás, pese a que esta cuestión jamás haya sido claramente mencionada en sus escritos, sea en la obra de Arnold Schönberg donde la confrontación con la cuestión del aura ha sido más intensa, en todas las etapas de su producción. Lo que parece fascinante en su música, y que ha sido poco estudiado, es cómo Schönberg ha buscado sin cesar luchar contra la dimensión de la imagen ligada al carácter aurático; él, que manejaba esta potencialidad con la destreza del creador de *Pierrot lunaire*, fue capaz de inventar, en los años que siguieron a esta obra maestra aurática, un sistema que ya no quería deber nada a lo extramusical para generar su propia coherencia inmanente. Sin embargo, Schönberg, que tanto había contribuido a deshacer la coherencia apriorística de la tonalidad, también quería preservar lo que permitía seguir escribiendo obras redondas por la elección del material, al igual que por el cuidado de la articulación. Cada etapa de la escritura, en la obra de Schönberg, es como un replanteamiento del problema del aura, como un intento de escapar de una “mala aura”, del poder de la imagen y, al mismo tiempo, un intento de reconstruir aquello que podría llegar a ser un lenguaje musical unido que no renunciara a la expresión. En cierto modo, el combate de un compositor con, contra y en favor del aura.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986), *Gesammelte Schriften* [GS], tomos 7 y 12, edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ (2003), *Filosofía de la nueva música*, trad. de A. Brotons Muñoz (Madrid: Akal).
- ____ (2004), *Teoría estética*, trad. de J. Navarro Pérez (Madrid: Akal).
- BENJAMIN, Walter (1972-1999), *Gesammelte Schriften* [GS], tomos I y II, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem (Fráncfort del Meno: Suhrkamp).
- ____ (2007), *Obras*, libro II, vol. 1, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Abada).
- ____ (2008), *Obras*, libro I, vol. 2, edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada).
- CRUMB, George (1972-1973), *Dream Images (Love-Death Music)*, no. 11 de *Makrokosmos*, vol. I. [Disponible en <https://youtu.be/Ky051F7xhuU> (consultado el 26 de agosto de 2023)].
- KALTENECKER, Martin (2001), *Avec Helmuth Lachenmann* (París: Van Diemen).
- ____ (ed.) (2009), *Helmut Lachenmann, Écrits et entretiens* (Ginebra: Contrechamps).
- KURTÁG, György (1978), *Microludios*. [Disponible en <https://bit.ly/4fVRrkJ> (consultado el 26 de agosto de 2023)].

LACHENMANN, Helmut (1991), “Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l’écoute”, trad. de Jean-Louis Leleu, *Inharmoniques*, 8/9: 261-270.

____ (1984), *Accanto*. [Disponible en <https://youtu.be/KjYqe0u5piI> (consultado el 28 de agosto de 2023)].

____ (2009), “De la composition”, en Kaltenecker (2009: 129-141).