



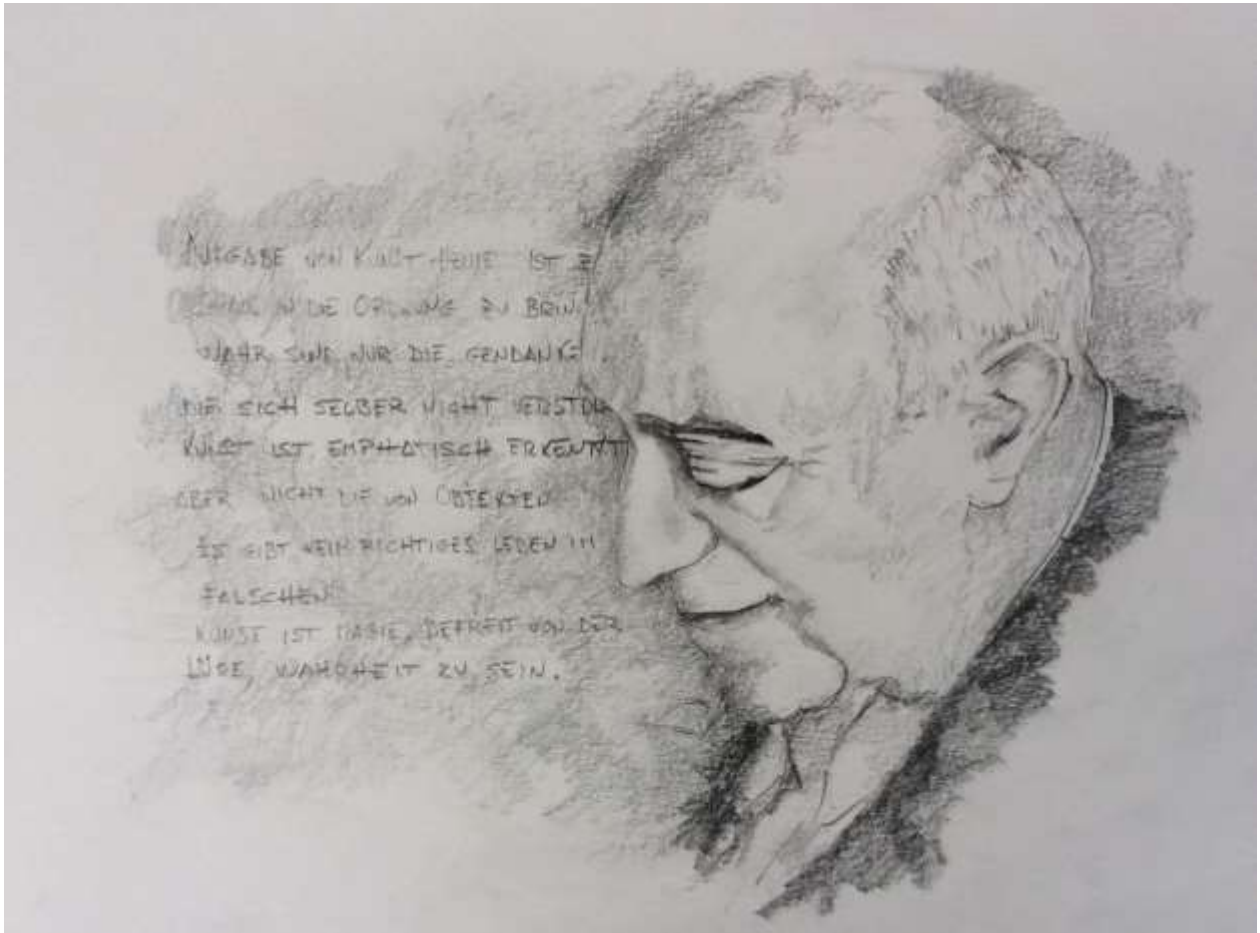
Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultad de Filosofía i Lletres
Departament de Filosofia
Doctorado en Filosofía



**“PENSAR CON LOS OÍDOS”:
CONOCIMIENTO Y MÚSICA EN LA
FILOSOFÍA DE TH. W. ADORNO**

MARINA HERVÁS MUÑOZ

Tesis para alcanzar el título de doctor en Filosofía
2017

Directores de tesis:
Gerard Vilar Roca
Jèssica Jaques Pi

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultad de Filosofía i Lletres
Departament de Filosofia
Doctorado en Filosofía

**“PENSAR CON LOS OÍDOS”:
CONOCIMIENTO Y MÚSICA EN LA
FILOSOFÍA DE TH. W. ADORNO**

MARINA HERVÁS MUÑOZ

Tesis para alcanzar el título de doctor en Filosofía
2017

Directores de tesis:

Gerard Vilar Roca

Jèssica Jaques Pi

Doctoranda:
Marina Hervás Muñoz

Ilustración de la portada: © Ángel Muñoz Crespo

Índice

| | |
|--|-----|
| Agradecimientos..... | 7 |
| Aclaraciones sobre el uso y citación de la bibliografía principal y secundaria..... | 11 |
| INTRODUCCIÓN..... | 13 |
| ¿Filosofía de la música o filosofía y música? | 14 |
| Centralidad de la música en el corpus teórico de Adorno y relación con la teoría del conocimiento..... | 15 |
| Objetivos..... | 21 |
| Complejidad metodológica. Escritura ¿entre? música y filosofía | 24 |
| La compleja recepción de Adorno..... | 29 |
| Estructura de la tesis..... | 31 |
| PRIMERA PARTE. La teoría del conocimiento en Th. W. Adorno: «el giro hacia “la escoria del mundo de los fenómenos”»..... | 34 |
| I CAPÍTULO. Contra la malvada madrastra de Blancanieves. Diálogo con la tradición | 35 |
| Introducción | 35 |
| Idealismo..... | 39 |
| Lógica | 46 |
| Ontología..... | 54 |
| II CAPÍTULO. Elementos del proyecto filosófico adorniano..... | 61 |
| Surgimiento a partir de la revisión de la lógica | 61 |
| a. “La dialéctica no es un punto de vista” | 65 |
| b. Restauración de la metafísica | 66 |
| c. Historia natural | 73 |
| Dislocar la adecuación: Verdad y contenido de verdad | 77 |
| SEGUNDA PARTE. Las constelaciones musicales del pensamiento de Adorno. | |
| Convergencias y divergencias..... | 105 |
| Introducción | 106 |
| Schonberg: convergencia..... | 110 |
| Divergencia..... | 119 |
| Polémica con Heinz-Klaus Metzger: querer entender | 125 |
| III CAPÍTULO. La derrota preestablecida: interpretar, analizar, criticar | 131 |
| Análisis y crítica..... | 131 |
| Interpretación como re-producción..... | 139 |
| Interpretación como labor filosófica. Sentido y sinnlosigkeit..... | 147 |
| Expresión/construcción..... | 154 |
| Entre dos conceptos de técnica: Handwerk y métier..... | 174 |

| | |
|--|-----|
| El sujeto en la música: la libertad..... | 177 |
| Excurso: La recepción: experiencia, escucha y educación..... | 184 |
| IV CAPÍTULO. Forma, tiempo y lenguaje..... | 204 |
| Exoneración: qué hacer con la forma..... | 204 |
| El problema de la totalidad | 205 |
| In-formelle | 215 |
| Tiempo: reacción y progreso, lo nuevo y las modalidades temporales | 229 |
| Lenguaje, espacialización, carácter de imagen y comunicación | 280 |
| Comunicación música-filosofía. Musik als begrifflose Sprache..... | 287 |
| La fijación: lo sonoro y la imagen | 300 |
| La imagen como escritura: Signo e imagen..... | 305 |
| La escritura como imagen: la prohibición de las imágenes | 316 |
| Espacialización de lo temporal: hacia el color y el sonido..... | 318 |
| TERCERA PARTE: A modo de conclusión..... | 340 |
| V CAPÍTULO. Contornos: representación, negación determinada y materialismo desde lo sonoro | 341 |
| El desplazamiento de la representación..... | 341 |
| Enmudecimiento..... | 351 |
| Materialismo - ¿sin imágenes?. Seis reflexiones | 361 |

[...]

Nada en mí, ni en la noche, ni en la música, se diría especial, y sin embargo existe algo muy hondo en esas cosas que parecen sencillas: una extraña grandeza que no acaba de ser exaltación, tragedia, paz, pero que es todo eso, y es también un sentir claramente que para que esto ocurra ha sido necesario apurar estos años, acumular recuerdos, haber ganado y haber perdido tantas cosas. Para que este piano suene así, para temblar así con esta música, ha sido necesario ir llenándola poco a poco de belleza y de daño, ir llenándola con nuestra propia vida, para que se parezca a nuestra propia vida, y suene así: tan insignificante y tan grande, tan triste, tan hermosa.

Vicente Gallego

Agradecimientos

Nunca cabe todo el mundo en los agradecimientos. Así que disculpen los “malheridos que esperan una señal”.

A mi madre y mi hermano. Ellos encarnan lo que al concepto de amor le gustaría abarcar en su núcleo. Ellos, aparte de apoyarme y creer incluso cuando yo misma no creía en este proyecto, me han enseñado eso que no aparecerá nunca en los libros. Ellos son la huella del amor no condicionado. Antonio siempre me ha puesto los pies en el suelo y me ha hecho recordar la persona que he sido y, sobre todo, la que puedo ser. Él es mi anclaje con lo importante y ese lugar que se crea en la infancia al que queremos regresar una y otra vez: el paraíso de los elefantes mentales y las canciones sin sentido a las tantas de la mañana. Mi madre fue la que se empeñó en que estudiara música (gracias a ella, tengo la fortuna de no haber vivido nunca sin música) y siempre apoyó mi decisión de luchar por la filosofía. Desde su elegante prudencia, es consejera, “becaria”, oyente y lectora paciente. Así que todo esto es por y para ella. A mi familia, que aun estando siempre lejos la siento muy cerca. En especial, a Luchy, por esas croquetas y arroz con leche que significan tanto (cariño, cuidado, atención), por ser un ejemplo para muchas mujeres. A Gelo, por tener siempre sus manos a nuestra disposición, para ayudar, para apoyar, para sostener y, además, para dibujar la ilustración de la portada, que le agradezco tanto. A mi tío-abuelo Ernesto, que ha configurado muchas de mis creencias y de mi forma de ser. Consigue hacernos ser un poco mejores a los que estamos a su alrededor. A mis abuelos Ángel y Elena y a mi tía abuela Marina, que sé que estarían orgullosos de este trabajo y me enseñaron, en la distancia temporal -que la música nos enseña que es plástica- a mejorar.

A todos mis amigos, a los que siempre agradezco demasiado poco su presencia, su aliento; y su paciencia con los vaivenes emocionales que tiene un proceso doctoral (que es una estupenda metáfora de muchas cosas de la vida). Gracias por esas llamadas y mensajes de ánimo y por el ejercicio de comprensión tan importante, por ofrecerme a cocinarme lentejas, por comprarme chocolate o rescatarme cuando los libros habían invadido mi habitación. A mi nueva familia de Barcelona, que han hecho de esta ciudad, a veces hostil para los sureños, un rincón muy parecido a un hogar. Vaig aprendre molt de vosaltres, de veritat. Merci per tot. A mi “horrible people”, por compartir tanto [burp], por las risas [burp], por los tests [burp], por el *ñam ñam* y nuestras conversaciones sobre temas fundamentales. ¡Incluso por el ataque de Crispeta!. A Elio, por nuestras interminables horas de música y confidencias. A Carles, por tener siempre la palabra de ánimo (y el Kinder sorpresa) listos. A Noè (¡he puesto la tilde!), por Cuba, la guitarra y vos. A Irene, por ayudarme a no rendirme y ser compañera de bailoteo. A mis compas de camino, a los que habitamos ese despacho para cuatro o cinco. Los trabajos solitarios, compartidos, siempre saben mejor. A Laura, por las confidencias y dejarme un hueco en tu trinchera. A Andrea, por tu calor y por estar siempre. A Clara, por los días de despacho, de listas y cháchara, de Ateneo (clandestino), por los chistes malos entre reflexiones sobre la vida y sus dilemas. A mis amigos de Berlín. Wisi, gracias por tu apoyo logístico y espiritual. Nunca lo olvidaré. Hardenberg siempre será nuestra esquina del mundo. Joel, gracias por los desayunos tempraneros, la tortilla francesa, Viena y Mahler, nuestras risas inagotables y, sobre todo, gracias por la música. Javi, gracias por alentarme con tu pasión por la filosofía y nuestras charlas cambiando el mundo. María Jesús, gracias por tu luz y por achicar el agua del pozo. Llegaste en el momento adecuado. A los compas del Leserkreis que, aunque ustedes no lo sepan, ha influido poderosamente en este trabajo. Gül, mi cariña, I would never forget the days we spent together: you became my sister. A José Luis, por ser mi interlocutor incansable de descubrimientos sonoros y mi lector más cariñoso. A Ender, que ha perdonado tantas ausencias, tantos días de estrés, tantas dudas. Que me ha acompañado y mimado en este proceso y que quiso adentrarse en él. Çok tersekkürler für alles.

A mis maestros musicales, que me hicieron intuir algunos de los problemas teóricos que inspiraron esta tesis. A Julia y a Sergio, porque ellos me han visto y ayudado a crecer y han hecho de la música un parte imprescindible de lo que soy. A Milena, por descubrirme el análisis y hacerme ver mi camino; a José María, por su pasión, por hablarnos de lo oculto tras las notas: fue el primero que me habló del *Wahrheitsgehalt* sin saberlo. A Rosario, porque me dijo “tú puedes” cuando pensé que nadie más

me lo diría. A Nino, que me llamó un día estando yo en la playa y le dio un giro a mi vida entre el cangrejo rojo y el bermejo blanco.

A mis compañeros de las orquestas (y a sus directores, en especial a Diego y a Jesús) en las que he participado, por la oportunidad de unirme a compartir nuestra pasión y no dejarme olvidar la dimensión práctica de la música. A mis compañeros de musicología, que entre vinos riojanos, zapatillas, bucles, mantequilla y montones de apuntes, hicieron de aquellos días de los más bellos de mi vida.

A Alberto, que nos habló de la filosofía con tanto amor que ahora lo tengo hasta en los huesos. A mis profesores de la Universidad de La Laguna, en especial a Carlos Marzán, porque sin él no podría haber escrito ninguna de las palabras que están aquí, pues él me dijo, por primera vez, que había un filósofo que se llamaba Theodor W. Adorno que seguro me iba a interesar mucho. Por creer en mí. Por la ropa vieja, los días sabineros recordando a tu padre y a mi abuelo, por hacerme encontrar en la teoría crítica verdades vitales.

Al Adorno Archiv de Berlín y sus trabajadores, en especial a Michael Schwartz y Ursula Marx. Nuestras conversaciones en la Kaffeepause reorientaron mi tesis y, sobre todo, me alentaron a no rendirme. Al Institut für Sozialforschung y a la Universität Goethe de Frankfurt, en especial a Christoph Menke, Christoph Gódde y a Dirk Braunstein, por abrirme las puertas y facilitar mi trabajo. Los días en Frankfurt, gracias a tanta gente, en especial Luis, Daniel, Luis Fernando, Pedro, Juancho, Nicole, Marco y Milena, fueron mágicos (y la palabra magia la uso con conciencia plena). Gracias por el café Voltaire, los viajes relámpago, las risas, la maldición de mi bicicleta que me enseñó tantas cosas.

A Gerard Vilar y a Jèssica, que confiaron en mí a ciegas desde el primer día hasta el último, que me han dejado crecer y me han facilitado este proceso complejo que es escribir una tesis. Por darme la mano en mi proceso formativo (y también formador), por su entusiasmo. Gracias por vuestra generosidad, material y espiritual. A Gerard, especialmente, le agradezco saberme poner los pies en la tierra y hablarme en prusiano para motivarme. A Jèssica, su sonrisa siempre presente tan necesaria en días grises.

Al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte por concederme la beca FPU y tres estancias de investigación, así como todas las becas que afortunadamente he recibido en mis años de estudiante, y por considerarme para el premio Arquímedes. Todo esto ha sido definitivo para mi investigación y mi vida. A la financiación del proyecto FI2012 por materializar contactos y experiencias.

Y para los del no, Wilawa Szymborska:

“Debo mucho/a aquellos que no amo. /El alivio con que acepto/que son queridos por algún otro.[...]/Paz para mí hacia ellos,/y libertad de ellos hacia mí,/y eso es algo que el amor no puede dar/ni procura arrebatar./Es gracias a ellos/que vivo en tres dimensiones,/en un espacio no lírico y no retórico,/con un horizonte real porque es movable./Ellos mismos no saben/cuánto traen con las manos vacías./“No les debo nada”,/me gusta decir/a esta pregunta abierta”.

Resumen

El objetivo de esta tesis es dilucidar qué significa y si es posible “pensar con los oídos” en y apartir de la filosofía de Adorno. Para ello, se articulan tres ejes: el primero de ellos [“Primera parte”] consiste en un análisis de la constitución de la teoría del conocimiento en el proyecto adorniano a través de su crítica a la tradición filosófica. Tal análisis culmina en la articulación del significado del contenido de verdad como lugar donde convergen la filosofía y el arte y de la verdad como crítica a la adecuación. Ya se apuntan ahí las líneas fundamentales de la importancia de la música para su teoría del conocimiento. Éste es el tema principal del segundo eje [“Segunda parte”], donde se delinea la relación específica entre conocimiento y música a través de algunas de sus constelaciones principales. También se presenta una de las tesis de este trabajo, a saber, que el intento de hacer converger la filosofía y la música que había guiado a Adorno hasta la década de 1950, comienza a verse frustrado al entrar en contacto con compositores del entorno de los Cursos Internacionales de Darmstadt. De este modo, se irán mostrando, primero desde un prisma exterior (cómo se accede, entiende, analiza o experimenta la música) y más adelante interior (qué elementos constituyen específicamente el fenómeno sonoro) los cambios en tal convergencia entre filosofía y música que derivan, en realidad, en una divergencia. Ésta es fundamental para entender el tercer eje [“Tercera parte”], donde se analiza el potencial de tal divergencia y se concentra en la especificidad de ese “pensar con las orejas”. Éste consiste en pensar qué elementos tiene la música (y más generalmente lo sonoro) que puedan rearticular al conocimiento filosófico, constituido en base a un marco de tensión entre presencia y representación y lógicas visuales. Se trata de explorar, por tanto, las posibilidades de la verdad no proposicional en sentido enfático, marcadas por la retirada del protagonismo de lo visual como marco desde el que se han articulado las formas de conocer en la tradición filosófica occidental. Para ello, nos concentramos en la crítica a la racionalidad en Adorno y en su propuesta en *Dialéctica negativa* del “materialismo sin imágenes”.

Abstract

The main aim of this thesis is to elicit what ‘to think with one’s ears’ means and whether it is possible in Adorno’s philosophical thought and beyond. To this purpose, this research is articulated into three focal points: The first of them [‘Part 1’] is an analysis of the constitution of the theory of knowledge in the Adornian project through the critique of philosophical tradition. This analysis leads to the articulation of the meaning of the content of truth as a place where philosophy and art converge, and his model of truth as a critique of *adequatio intellectus et rei*. It is here where the importance of music in Adorno’s theory of knowledge is first outlined, and it becomes the main topic of the second focal point [‘Part 2’], where the particular relationship between knowledge and music is delineated through some of its principal constellations. It also introduces one of the claims of this research, namely, that the attempt to converge philosophy and music, which had been Adorno’s main focus until the 1950s is thwarted as he establishes contact with Darmstadt School composers. The changes in this convergence between philosophy and music, which will eventually become a divergence, are shown first from an outward perspective (how music is approached, understood, analyzed and experienced) and then from an inward perspective (which elements constitute the aural phenomenon in particular). This divergence is essential in order to understand the third focal point [‘Part 3’], where its potential is analyzed. This part is focused on the specificity of ‘thinking with one’s ears’. This involves elucidating which elements music, and the aural in general, possess so that they can rearticulate philosophical knowledge. Philosophical knowledge is traditionally constituted in the tension between presence and representation and visual logics. Therefore, the aim is to explore the possibilities of non-propositional truth in an emphatical sense. This implies the withdrawal of the primacy of the visual, which is the framework that articulates the means of knowledge in traditional Western Philosophy. To this end we place focus on Adorno’s critique of rationality and his ‘Materialism Imageless’ proposal in *Negative Dialectics*.

Aclaraciones sobre el uso y citación de la bibliografía principal y secundaria

Sobre los libros de Adorno en alemán correspondientes a la obra completa

Los volúmenes se citarán siguiendo la forma convencional entre los estudios adornianos, que es la abreviación de *Gesammelte Schriften* como GS seguida del número del volumen correspondiente. La edición de la obra completa utilizada es la publicada digitalmente por Directmedia (Berlín) en 2004, que se basa en la edición de Suhrkamp (Frankfurt a. M.) de 1986.

Los *Frankfurter Adorno Blätter* se citarán como FAB seguidos del número de volumen en números romanos (ej. FAB IV). La edición se corresponde a la realizada por el Archivo Theodor W. Adorno en Munich por la editorial text+kritik en 1992.

Los textos póstumos, los *Nachgelassene Schriften*, se citan como marca la convención, esto es, como NaS seguido del número de sección [*Abteilung*] y volumen (por ejemplo, NaS IV, 17).

Se citará la abreviatura correspondiente seguida del número de página en el cuerpo del texto.

Sobre los libros de Adorno en español

No contamos aún con una edición homogénea de las traducciones de los libros de Adorno. Los siguientes libros de la edición de Adorno en español que utilizo son los correspondientes a la edición en español en Madrid por parte de Akal.

EFT – Escritos filosóficos tempranos

KG- Kierkegaard

DI – Dialéctica de la ilustración

MM – Mínima moralia

MTC – Metacrítica teoría del conocimiento

DN – Dialéctica negativa

TE - Teoría estética

ES I/II – Escritos sociológicos I/II

CCS I/II, - Crítica de la cultura y sociedad

NL – Notas sobre literatura

FNM – Filosofía de la nueva música

MMU – Monografías musicales

DSM – Disonancias- Introducción a la sociología de la música (2009)

CCFC – Composición para el cine. El fiel correpetidor

EM I-III – Escritos musicales I-III

EM IV - Escritos musicales IV

EM V - Escritos musicales V

EM VI - Escritos musicales VI

MIS I/II – Miscelánea I/II

BFM – Beethoven. Filosofía de la música (se citarán solo los fragmentos)

De otras editoriales he usado los siguientes textos:

TER I/II – *Terminología filosófica* I/II

ID – *Introducción a la dialéctica*

LS – *Lecciones de Sociología* (junto a Horkheimer)

FS – *Filosofía y sociología*

Se citarán bajo las abreviaturas indicadas a continuación, seguidas del número de página, en el cuerpo del texto. Algunas traducciones se han modificado ligeramente. En ese caso, he añadido un asterisco [*] a la cita. Si hago referencia a notas al pie, se indicará como (GS X, Número de página+n+número de nota al pie).

Sobre los documentos póstumos o no publicados de archivo

En mis estancias de investigación en el Institut für Sozialforschung de Frankfurt y en el Adorno Archiv de la Akademie der Künste de Berlín he podido consultar algunos de los documentos correspondientes al legado póstumo de Adorno. Se trata, sobre todo, de sus lecciones, de correspondencia privada y de anotaciones para escritos o conferencias. Asimismo, también he transcrito algunos pasajes de sus encuentros con compositores y teóricos, que se conservan como grabaciones de la radio o de estudiantes y/u oyentes. Se citarán siguiendo la nomenclatura utilizada por el propio archivo, de tal modo que las clases corresponden siempre a la signatura “Vo” seguida del número de legajo, las cartas se han clasificado como “Br” seguida, igualmente, del número de página. Las grabaciones de audio son “TA”, los diálogos transcritos son “Ge” y las conferencias se han clasificado como “Vt”. Todas las traducciones de esta documentación son mías. Se citarán como notas al pie.

Sobre la bibliografía secundaria y la traducción

En las notas al pie se citará toda la bibliografía consultada y referida. Para simplificar la citación, sólo se indicará la información estrictamente necesaria. En la bibliografía se amplía también en su caso, la autoría de la traducción (a menos que haya sido realizada por mí). He optado por no traducir las citas en inglés, ni las citas que meramente complementan lo explicado en el cuerpo del texto, así como tampoco los poemas. Solo he incluido el original en alemán en aquellos casos en los que la traducción presentase dificultades terminológicas.

INTRODUCCIÓN

Para probar el aparato, René eligió un disco, la Novena de Beethoven y colocó la púa en su movimiento preferido.

Y la música invadió la casa, y se echó a volar por la ventana abierta, hacia la noche, hacia la tierra de nadie y siguió viva en el aire cuando el disco dejó de girar.

René comentó algo, o algo preguntó, pero Bautista, el electricista, no contestó nada. Bautista tenía la cara estrujada entre las manos.

Un largo rato pasó, hasta que el electricista consiguió decir:

-Perdone Don René, pero yo nunca había escuchado eso. Yo no sabía que esa... Esa electricidad existía en el mundo.

Eduardo Galeano, “El electricista”, en *Bocas del tiempo*

«[D]ie Erfahrung von kunstl erichen Dingen [ist] die Lebensluft, in der ich einfach atme»
Th. W. Adorno, Vo 6506 del 6 de julio de 1961

¿Filosofía de la música o filosofía y música?

La cuestión que abre esta tesis es fundamental para comprender su alcance. La reflexión en torno a la música puede tomarse de tres maneras: por un lado, como era habitual en la Antigüedad, «music wasn't being studied for its own sake. Instead, it was seen as a reflection of a cosmic order or as an instrument of moral education»¹. Es decir, la música era una herramienta teórica que servía como metáfora o justificación de aproximaciones teóricas como la “armonía de las esferas”. En segundo lugar, aparece como mero objeto de estudio, es decir puede ocupar otros objetos cualesquiera, de tal forma que podemos hablar de filosofía de casi todo. La música no era el de un objeto interesante por sí mismo, suficiente para provocar la reflexión teórica, sino que sólo se le prestaba atención en la medida en que algunas de sus características coincidían con las preocupaciones generales de la filosofía, como el problema de la belleza. Por último, como pretendo iluminar en esta tesis, la música como *motor* de pensamiento, y no sólo pensamiento musical. Es decir, en donde la música no se coloca en relación vertical con la filosofía, sino horizontal. Ya sea como objeto o como sujeto, la música ha ocupado relativamente poco espacio en la reflexión filosófica en la historia del pensamiento como materia separada -merecedora por sí misma de atención-, aunque ha estado presente desde sus inicios. Th. W. Adorno es, junto a otros (pocos) filósofos, uno de los pensadores fundamentales en esta tercera forma de comprender la filosofía y la música. Reubicó la música y pensó, desde ella, algunas de las cuestiones filosóficas de las que sólo se había ocupado propiamente la filosofía. Adorno, por tanto, es un precursor de una forma de pensar la filosofía desde un lugar distinto a la filosofía misma. Su acercamiento a la música adolece del mismo desplazamiento. Rechazó ver la música como algo analizable como un “bien cultural”, una especie de conservación teórica del objeto musical por mor de un concepto de tradición artística. También se enfrentó a reducir la música a algo sólo analizable a nivel ‘intramusical’. Se tomó, en definitiva, muy en serio la postura de algunos teóricos que veían en la música la expresión de heridas sociales, políticas y culturales² pero sin, por ello, dejar de considerar muy seriamente también eso “intramusical”. Es decir, si el tema de la filosofía es, fundamentalmente, a su juicio, la relación

¹ Cook, N., «Traditional methods of analysis», en *A guide to musical analysis*. Londres: J. M. Dent and Sons, 1987, p. 7.

² «Y así, en un debate [el de la disputa de los bufones], en el que apenas se mencionaba ninguna otra cosa que no fuera la música, los participantes no estaban hablando realmente de arias y acompañamientos, de corcheas y negras, sino de cambio social y de la arrogancia del poder», en Blom, Philipp, *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Barcelona: Anagrama, 2007, p. 174.

entre sujeto y objeto, Adorno no trató de entender la música como objeto que un sujeto conoce o siente o experimenta de cualquier forma ni, como en Schopenhauer, la música como sujeto, sino qué nueva relación aparece entre el sujeto y el objeto cuando se piensa desde la música, cuando tal relación se cifra desde lo musical.

Centralidad de la música en el corpus teórico de Adorno y relación con la teoría del conocimiento

El problema de la relación entre la teoría del conocimiento y las artes es tan antigua como la propia filosofía. No obstante, parece que en los últimos años, con el auge de la *artistic research*, que trata de explorar la posibilidad de conocer *en* las artes y no *sobre* las artes o *desde* las artes; la reflexión sobre qué tipo de conocimiento surge *en* las artes reabre cuestiones que habían pasado sólo de puntillas por la reflexión estética. En el caso de Adorno, parece que encontramos dos opciones. Por un lado, la que me he permitido llamar “contextualista” y, por otro, la “acontextualista”.

La contextualista parte de lecturas como las que ha potenciado el periodista Alex Ross. En su *best-seller El ruido eterno*³, en las que parece que Adorno solamente se sumó al grupo de intelectuales (entre los que se encontraban, entre otros, Karl Kraus, Adolf Loos, o Goerg Trakl) y artistas que despreciaban el mundo tardoburgués y *kitsch* de la Viena finisecular. Por tanto, sus textos corresponden al impulso de una época. En este marco, la vinculación entre arte y teoría del conocimiento, por ejemplo, sería parte de la lógica contextual, algo que se aprecia en otros autores, como la influencia de los textos de Weiniger en Alban Berg, especialmente cuando el compositor subrayó en uno de sus textos que «todo lo exclusivamente estético no tiene ningún valor cultural»⁴. De este modo, la aportación adorniana -no menor- consiste en cifrar su época, en dar un marco a ciertas cuestiones epocales.

La otra lectura, la “acontextualista”, es junto a la contextualista la que voy a intentar defender en esta tesis doctoral. Creo que, en especial al último Adorno, hay que arrancarlo de la tradición de la que procedía. En mis años de investigación sobre Adorno veo que, por un lado, se le ha dado demasiada poca importancia a las líneas que Adorno abrió en sus últimos años de vida (aquellas que parten de su reconocimiento de que ya no es capaz de

³ Ross, A., *El ruido eterno*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

⁴ *Ibidem*, p. 61.

escuchar la música que surge a partir de los años 50). Y, por otro, que se ha obviado su pensamiento en cierta medida en los estudios sobre arte sonoro (quizá la “nueva música” hoy⁵) y en muchos de música contemporánea, donde la referencia a Adorno es ciertamente frecuente pero altamente inexacta. Adorno defendió, en términos generales, la reflexión sobre el arte moderno, el de cada momento. Para él, el “arte moderno” [moderne Kunst] no es un “medio de deleite” [Genußmittel],

«sino que debe ser algo que nos afecte esencialmente, que exprese y forme algo que está dentro de nosotros mismos, que dé forma a las contradicciones que se encuentran en nosotros y en el mundo, algo de lo que podemos experimentar su verdad»⁶.

En la medida en que esta “experiencia de la verdad” o, en términos generales, su atención al “contenido de verdad” de las obras, sitúan a Adorno a la base para la fundamentación de tal *artistic research*, pues fue de los primeros teóricos que se tomó muy en serio cómo confluyen el conocimiento y el arte. Son numerosas ocasiones en las que Adorno asume y tematiza esta convergencia. Para él, la división entre arte y ciencia responde más a la tendencia a la división del trabajo que a una divergencia en sus temas:

«en toda manifestación artística y en todo conocimiento de la ciencia da lo que se está hablando es de todo el hombre y de toda la humanidad, pero esta intención no puede realizarse sino mediante una división del trabajo olvidada de sí misma y brutalmente exarcebada hasta el sacrificio de la individualidad» (NL, 114/GS 11, 117).

El proyecto «Pensar con los oídos. Música y conocimiento en la filosofía de Th. W. Adorno» se concentra, por tanto, en la mutua influencia en estos términos que presentan la filosofía de la música y la teoría epistemológica en el pensamiento del filósofo alemán. Desde mi punto de vista, tenemos una deuda pendiente con Theodor W. Adorno en el mundo de habla hispana. Su actualidad es evidente ante los numerosos trabajos de investigación que están abiertos sobre su obra y su recepción, pero eso no salda la deuda. Sigue prevaleciendo

⁵ Bernal, A., ¿Es el arte sonoro la nueva música?, en *Sul Ponticello*, n. 20, octubre de 2015. Recurso digital: <http://www.sulponticello.com/%C2%BFes-el-arte-sonoro-la-nuevamusica/#.VhvW9svtmkp> [consultado el 12/10/2015]

⁶ «[S]ondern, dass es etwas sein muss, was uns wesentlich angeht, was etwas ausspricht und formt, was in uns selber ist; was die Widersprüche gestaltet, die in uns selber und in der welt liegen, etwas aus dem wir die Wahrheit über uns selber erfahren können». Este texto pertenece a una conferencia improvisada, titulada «Zu Einführung in die neue Musik», publicada originalmente en VV. AA., *Vorträge, gehalten anlässlich der Hessischen Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung, 6, Bad Homburg v.d.H. [e.a.] 1955*, pp. 54-80 (en esta cita, p. 58), pero que verá la luz en el volumen que en el momento de la redacción de esta tesis se encuentra en preparación: Theodor W. Adorno, *Improvisierte Vorträge*, editado por Michael Schwarz, Berlin 2017. Agradezco al editor, Michael Schwarz, la sugerencia y el haberme facilitado este material inédito.

la interpretación de Adorno en clave filosófica, y no en clave *filosófico-musical*. Adorno, desde su nacimiento, vivía rodeado de música y de sus clases de piano⁷. Tanto él mismo como sus allegados han dado testimonio de la complicada decisión que supuso para él decantarse por la filosofía o por la música como futuro laboral⁸. Tan difícil fue que nunca renunció a una o a la otra: las unió y dio fruto así a una de las filosofías de la música más importantes de toda la tradición filosófica. Thomas Mann, por ejemplo, señaló que: «este singular pensador se ha negado durante toda su vida a decidirse profesionalmente por la Filosofía o por la Música. Sabía demasiado bien que, en verdad, desde estos dos ámbitos divergentes buscaba lo mismo. El pensamiento musical y la tendencia teórico social y filosófico-histórica convergen en él [...]»⁹. Este trabajo se centra, entonces, en el estudio de ese «buscar lo mismo». En muchas ocasiones, su trabajo sobre música se ha reducido al ámbito de la teoría estética, donde la música tenía un lugar protagonista, como puede leerse, por ejemplo, en *Mínima moralía*, cuando señala que «quizá el concepto estricto y puro del arte sólo quepa extraerlo de la música» (MM, 231/ GS 4, 252). Sin embargo, no se trata aquí de constatar tal protagonismo de la música. Creo, al igual que R. Tiedemann, que la «más periférica crítica de un concierto comunica subterráneamente»¹⁰ con toda su obra. No se trata de una mera *coherencia* de conceptos ni tampoco de un trabajo sistemático en sentido tradicional. Cuando aquí se aborda la música y la relación con la teoría del conocimiento, no se trata sólo de un ejercicio intelectual puntilloso con respecto al pensar filosófico de Adorno, sino lo que consideramos la forma más coherente de comprender su proyecto. Él mismo se expresaba de la siguiente

⁷ Aunque, por lo general, huiéramos de interpretaciones psicologistas o biográficas, este dato nos resulta muy importante para remarcar la doble y profunda formación de Adorno en ambas materias. A diferencia de otros filósofos, lo suyo no es melomanía, lo que marca una diferencia cualitativa. Además, coincidimos con su alumno Hans-Jürgen Krahl, cuando indicó en diciembre de 1969, en recuerdo a su profesor recientemente fallecido, que «biographische Erfahrung und die Konstitution von Theorie, individuelle Lebensgeschichte und theoretische Bildungsgeschichte sind bei Adorno unmittelbar eins gewesen» [En Adorno su experiencia biográfica y la constitución de su teoría, su historia de vida individual y su historia de formación teórica han sido inmediatamente una] (citado por Claussen, D., «Konflikt mit Teddie», en FAB VI, 141).

⁸ En una carta del 31 de enero de 1968, dirigida a Berthold (desconocemos su apellido), de Amorbach, Adorno escribe «Wie sehr meine eigene Arbeit mit der Musik verbunden ist, wirst du ja wohl wissen; obwohl ich im engeren beruflichen Sinn als Philosoph und Soziologe definiert bin, habe ich nie aufgehört, ebenso sehr als Musiker mich zu fühlen» [«Ya debes saber lo ligado que está mi trabajo a la música. Aunque en un sentido estrictamente profesional se me ha definido como filósofo y sociólogo, nunca he dejado de sentirme igualmente músico»]. (Cfr. TWAA Br. 20/6).

⁹ Adorno, Th. W. y Mann, Th., *Correspondencia 1943-1955*, México/Madrid: FCE, 2006, p. 97.

¹⁰ Tiedemann, R., «Apostilla editorial», MMu, 505/GS 13, 517.

manera una carta a Rudolph Kolisch: «creo [...] en la estricta cognoscibilidad de la música – porque la música en sí misma es conocimiento, y a su forma muy estricta»¹¹.

Por un lado, por la consciencia del filósofo de Frankfurt de la imbricación entre todos los momentos de su pensamiento -ya veremos en qué sentido se da tal imbricación-. Y, por otro lado, porque en general, en la escuela de Frankfurt, se abogó por borrar la separación de las disciplinas filosóficas, algo que Adorno adopta y reconoce explícitamente (TF I, p. 58)¹². Así, cuando hablamos de música hablamos de filosofía o, dicho con Adorno, «en cuanto uno se ocupa en general de música, entra en el medio del pensamiento» (EM I-III, 177/GS 16, 171). Es algo que expresa, por ejemplo, en frases como éstas: «quien comprendiera totalmente por qué Haydn doble en *piano* los violines con una flauta podría columbrar por qué hace miles de años la humanidad renunció a comer trigo crudo y horneó pan o por qué alisó y pulió sus utensilios» ó «Quien en Beethoven no perciba la emancipación burguesa y el esfuerzo de síntesis del Estado individuado; en Mendelssohn la reprivatización renunciante del sujeto burgués común y anteriormente vencedor, en Wagner la violencia del imperialismo y el sentimiento catastrófico de una clase social que no ve nada más ante sí que la fatalidad final de la expansión: quién no se percata de todo eso ignora no solamente como especialista empedernida la realidad de la que está entretejida la música y a la cual ésta reacciona, sino también a su propia implicación; hace oídos sordos a su sentido y la reduce a ese juego de formas retumbantes y en movimiento, como si la secuestrase una estética que tuviese miedo de su propio contenido de verdad»¹³ (DSM, 130-131/GS 14, 130). Esto no es sólo importante

¹¹ «Ich glaube [...] an die strenge erkennbarkeit der Musik -weil Musik selber Erkenntnis ist, und auf ihre Weise sehr strenge». Carta de Adorno a R. Kolisch del 16 de noviembre de 1943. Sigantura Br 790/32.

¹² La presencia de la música como preocupación teórica dentro de la Escuela de Frankfurt y otros filósofos afines es muy destacada. El caso más evidente es el de E. Bloch que incluyó a la música en algunos de sus textos más importantes, como *El principio esperanza*. Menos conocido en lengua castellana es el de Ulrich Sonnemann, que trabajó intensamente en el lugar de la escucha en la sociedad contemporánea (como está siendo demostrado por el profesor Martín Mettin en su tesis doctoral). En los últimos años también encontramos un interés por recuperar “lo sonoro” en la obra de Walter Benjamin que, aunque nunca fue un tema explícito en su pensamiento, sí ofrece grandes rendimientos para entender la música hoy en el sentido ampliado que espero ofrecer en este trabajo. Véase Klein, T. R. (ed), *Klang und Musik bei Walter Benjamin*, en Paderborn, Wilhelm Fink, 2013. También Günther Adners se concentró en su juventud en la música, aunque desde una perspectiva heideggeriana (algo que provocó que Adorno, que estaba en su tribunal de tesis, le suspendiera). Un ejemplo de ello es su texto, Anders, G., «Zur Phänomenologie des Zuhörens». en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, año 9, 1927, pp. 610-19 y el trabajo de Reinhardt, E., *Der andere Anders: Günther Anders als Musikphilosoph*, Berna: Peter Lang, 2008.

¹³ Este trasfondo político social de la música no es compartido de forma unánime por todos los teóricos. Es una grieta que tiene cierta entidad especialmente en el siglo XIX, gracias a las aportaciones formalistas de Hanslick, en las que defiende que el contenido de la música es ella misma (es decir, fue un defensor de la autonomía de la música en términos enfáticos); que polemizaban con cualquier otra postura que plantease la posibilidad de que o bien la música incidiera en la realidad o al revés. Este debate se mantiene abierto hasta el

a la hora de confrontarse con los textos en los que aborda directamente la música (algo que, por otro lado, es un asunto protagonista en su producción), sino también en todos los demás. Por eso, la única forma de arreglar las cuentas es defender y desarrollar una interpretación de Adorno que se erija en el marco de la íntima imbricación de la filosofía y la música. Y hay algo más: Adorno quiere restaurar el lugar de la música como trinchera, despojársela al ámbito burgués como un mero bien cultural. Eso se cuestiona en el prólogo de *Filosofía de la nueva música*, donde también trata de tematizar porqué un superviviente del Holocausto decide escribir, nada más regresar, un libro sobre música: «¿Cómo ha de estar constituido un mundo en el que ya las cuestiones del contrapunto atestiguan conflictos irreconciliables?» (FNM, 11/GS 7, 11). Su respuesta es contundente, y de ella arranca el impulso fundamental de esta investigación: «La nueva música ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener que ver con ella [...]. Ella es el verdadero mensaje en la botella» (FNM, 119/ GS 7, 126). Quiero ver si se puede leer el mensaje en la botella, quiero entender lo que atestiguan (si es que lo consiguen) esas cuestiones del contrapunto, quiero ver cómo la nueva música no es fiel al concepto burgués de música como un mero producto de deleite.

El problema inicial y vertebrador de esta tesis doctoral es una frase sencilla de Adorno esa que señala que «la estética debe construir el contenido de verdad de las obras, sino quiere quedarse rezagada tras su propio concepto»¹⁴. Si la estética se las tiene que ver con el concepto de “verdad”, Adorno está asumiendo la confluencia entre la estética y la teoría del conocimiento. Aclarar a qué se refiere con ‘verdad’ y cómo cifra ese ‘contenido’, así como la reformulación de la estética desde la teoría del conocimiento -y al revés- será uno de los hitos de esta tesis doctoral.

Uno de los núcleos de su crítica al modelo de pensamiento identitario y al concepto es la “utopía del conocimiento” que consiste en «abrir con conceptos lo privado de conceptos, sin equipararlo a ellos» (DN, 21/GS 6, 21). Para él, la música -al igual que la filosofía- podría llegar a ser un elemento de resistencia frente a lo idéntico, frente a aquello que subyugan los conceptos. En el caso de la música, precisamente, porque ella misma no es

día de hoy y es significativo en algunos autores, como G. Ligeti, que defienden que «la música, por sí misma, no es represiva, no es ni democrática ni antidemocrática; ella se encuentra fuera de esos criterios. Se pueden criticar libremente determinadas injusticias en relación a la sociedad musical. ¡Pero dejen fuera de este juego a la música! ¡No confundan la estructura musical con circunstancias sociales y económicas de otro estrato!». Ligeti, G., «Form in der Neuen Musik», *Gesammelte Schriften*. Basilea: Paul Sacher, 2007, p. 200.

¹⁴ Vo 11177 del 30 de noviembre de 1967.

conceptual. La resistencia frente a lo idéntico, el rechazo a la cosificación, vincula además, en términos generales, su teoría del conocimiento y su reflexión sobre el arte a la crítica social. El arte es, para él, *fait social* y su opuesto al mismo tiempo. La música, como el arte, es un producto de la realidad, pero también algo distinto a ella: «al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas y de acreditarse como “socialmente útil”, el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia» (TE, 298/GS 7, 334). En la filosofía de la música adorniana, por tanto, se abre a la cuestión acerca del carácter del ser-para-sí de la música frente a sus relaciones con la sociedad (esto es, su ser-para-otro), es decir, su heteronomía y el papel de la subjetividad en la mediación de ese contenido de verdad de las obras. Adorno encuentra, por tanto, un “contenido de verdad” [*Wahrheitsgehalt*] en el arte. Esto es, un contenido objetivo que la filosofía tiene que sacar a la luz: «[La filosofía] interpreta [el arte] para decir lo que él no puede decir, ya que el arte sólo lo puede decir si no lo dice» (TE, 102 /GS 7, 113). Es precisamente en este “contenido de verdad” donde, para Adorno, la música adquiere interés crítico¹⁵. Para Adorno, la música *habla* de lo que *no puede decirse de otro modo*. La cuestión de este trabajo es, por tanto, cómo *habla* la música y qué es ese *no poder decirse de otro modo*. Habría que pensar, entonces, qué supone Adorno en cuanto conocimiento y si esa promesa de cifrar el arte como conocimiento no quedó en agua de borrajas, al demostrarse en el propio objeto artístico la imposibilidad de entenderse epistemológicamente, a menos que se estudie sobre él desde fuera.

“Pensar con los oídos” [*Mit den Ohren denken*] (CCS I, 9¹⁶/ GS 10-1, 11) es una expresión típicamente citada pero poco explorada en su significado más amplio. La cuestión que se abre inmediatamente es ¿qué significa pensar con los oídos? ¿se puede traspasar la mera metáfora y articular, como es mi intención rastrear en esta tesis, una reconfiguración de la racionalidad gracias a lo que sólo lo sonoro y el pensamiento sobre ello propicia? Es decir, no se trata tanto de pensar *con* los oídos (donde los oídos serán un mero medio), sino *desde* los oídos (donde los oídos son el punto de partida que se dirigen al núcleo de lo que significa “pensar”). Esto es especialmente importante en el marco en el que se ha fundamentado el modelo racional de nuestra tradición, a saber, en lo visual.

¹⁵ Cfr. Entrevista de Adorno con motivos de la publicación de la FNM, TA 052.

¹⁶ En español se ha traducido como “pensar con las orejas”. Sin embargo, “oreja” es el órgano que permite la audición mientras que el oído es el sentido de la audición, Me parece más pertinente en este contexto hablar de oído porque, ciertamente, se puede tener orejas y no poder oír, pero difícilmente al revés.

Objetivos

El primer objetivo de esta investigación se concentra, entonces, en tratar de explicitar esa forma de comprender la música como conocimiento. En general, destacará la comprensión del arte y de la música como una “actitud ante la realidad”¹⁷, es decir, como el arte reconfigura las formas de relacionarse con lo real no sólo en términos de la estructura arte-realidad sino también cómo, si el arte converge o comparte algunos aspectos del conocimiento, tal estructura puede modificar o cuestionar la base del conocimiento de otro tipo o por otros medios.

Por otro lado, el segundo propósito de este trabajo es poner sobre la mesa la importancia de la música en el pensamiento de Adorno no sólo desde la lectura de la filosofía del arte. Según mi criterio, la obra de Adorno *no es* sin su filosofía de la música. No se trata tanto de hablar de la primacía de la música en su estética o de la transversalidad del fenómeno musical en sus textos, sino de tratar de mostrar cómo Adorno pensaba *desde* la música, aunque no hablase directamente de música. Y también al revés: Adorno tampoco entiende la música sin filosofía. Con R. Klein: «En el proyecto de Adorno no es la investigación musico-histórica y músicoanalítica un área fuera de la filosofía, sino un componente del filosofar mismo»¹⁸. Hay cuatro motivos que explican porqué aún la música en Adorno no ha sido debidamente atendida: en primer lugar, porque en muchas ocasiones se consideran sus estudios musicales simplemente dentro del conjunto de su teoría estética y no en el todo de su producción, lo cual impide, al mismo tiempo, ahondar en la relación que propongo entre música y conocimiento. En segundo lugar, porque suele pasar que el/la investigador/a posee conocimientos de filosofía, pero no de música, lo cual supone una barrera para algunos de los análisis, que son de corte armónico, formal, semántico o estructural de la música. O al revés: posee conocimientos de música pero no de filosofía. Esto ha generado muchos malentendidos dentro de la producción adorniana, que en muchos casos se ha tachado de partidista, oscura, limitada, etc. En tercer lugar (que es lo más común, porque se obvia o se minimiza la importancia de su pensamiento musical con el resto de su filosofía. Y, *last but not least*, porque la crítica del carácter normativo y partidista de la estética musical de Adorno, enturbia u oblitera el rescate de aquello que sigue siendo válido de sus aportaciones. Muchos

¹⁷ «[La música] ya no es expresión y copia de algo interior, sino una actitud ante la realidad, a la que reconoce por cuanto ya no la reconcilia ante la realidad» (FNM, 116/GS 12, 121-122).

¹⁸ «In Adorno Entwurf ist musikhistorische und musikanalytische Forschung kein Bereich außerhalb der Philosophie, sondern Bestandteil des Philosophierens selbst», en Klein, R., «Adornos Zukunft», en *Musik zur Einführung*, Hamburgo: Junius, 2014, p. 96.

autores consideran a Adorno un defensor ciego de Schönberg, sin pensar en lo que representaba Schönberg para su pensamiento, por ejemplo, en los años 50, cuando en las sesiones de Kranischtein, dentro de los cursos de verano de Darmstadt hablaba de él como un “compositor dialéctico” en un sentido muy concreto que sólo lo adquiere en relación a todo lo demás que iba trabajando, que se cifra en una crítica a la tradición de principios de los años 20, a su propio optimismo con algunas de las aportaciones de la vanguardia y, finalmente, al proyecto de *vers une musique informelle*, como ya veremos. Por todo ello, parecería que aún su filosofía de la música, y especialmente en relación a su epistemología, se encuentra insuficientemente trabajada. En línea de investigación que se plantea encontramos pocos trabajos como antecedente. Los escritos de A. Wellmer, A. Notario, D. Armendáriz, de L. Sziborsky, o Myung-Woo Nho, N. Urbanek y Richard Klein¹⁹ apuntan a esta línea de alguna manera. Otros autores, como M. Hufner²⁰, ha abierto otras líneas de trabajo que son complementarias, como la convergencia y divergencia entre Adorno como compositor y Adorno como teórico.

Por último, se pretende en este trabajo eliminar el peso que han tenido algunas interpretaciones que, a mi juicio, se desvelan como desviadas. Acusan a Adorno de su partidismo, de su tendencia a la rama alemán-vienes y el desprecio visceral (es decir, lo no justificado técnicamente) a otras corrientes importantes del siglo XX²¹. No se trata de salvar a Adorno incluso de sí mismo, pero sí tratar de justificar cómo alcanzó ciertos juicios a través del análisis músico-filosófico y el sentido dentro del corpus completo de su pensamiento. Tomó partido, sí, igual que lo han hecho muchos otros estetas. Nadie dirá que la estética de Hegel es cualitativamente peor al decantarse claramente por el arte clásico. El pensamiento subsiste, y es ahí adónde queremos llegar. En relación a esto, llegaríamos al siguiente objetivo, que trata de responder a la pregunta de si es posible alcanzar una teoría de la filosofía de la música, o una filosofía de la música en sentido enfático a partir de lo desarrollado por Adorno. Es decir, si es posible trascender el ejemplo concreto, ese “partidismo”, y analizar

¹⁹ Wellmer, A., *Musik und Sprache*. Múnich: Hanser, 2009; Notario, A., *La visualización de lo sonoro: Sonido, concepto y metáfora en la frontera entre filosofía y literatura desde el prisma de Th.W. Adorno*, (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2002; Armendáriz, D., *Un modelo para la filosofía desde la música. La interpretación adorniana de la música de Schönberg*. Navarra: Eunsa, 2003; Sziborsky, L., *Adornos Musikphilosophie*. Múnich: Wilhelm Fink, 1979; Nho, M.-W., *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*. Marburgo: Tectum, 2001; y Klein, R., *Musikphilosophie zur Einführung*. Hamburgo: Junius, 2014.

²⁰ Hufner, M., *Adorno und die Zwölfttechnik*, Regensburg: ConBrio, 1996. (Cfr. especialmente pp. 26-50 y 69-109).

²¹ Jay, M., *Adorno*. Massachusetts: Harvard University Press, 1984, pp. 141-142 y Armendáriz, D., *Un modelo para la filosofía desde la música*. Op. cit., p. 99,

como él lo hizo de manera sistemática. Es decir, extraer los rendimientos de su pensamiento para lo que *suena hoy*, para la configuración sonora de nuestro tiempo y revivir la posibilidad de la música como una herramienta de conocimiento y, al revés, enriquecer al conocimiento si se vincula con lo que la música es capaz de decir del mundo. Igual que Adorno se preguntaba al inicio de su *Teoría estética* por el *derecho a la vida* del arte, en un tiempo de primacía de la industria cultural y el desconcierto de la teoría ante el desarrollo de las artes, del mismo modo cabe recuperar esa pregunta hoy: si la música académica, por llamarla de alguna manera, sigue teniendo *derecho* a la vida y, si la respuesta es afirmativa, cómo debe ser esa vida y a quién se dirige. Adorno pensó, desde su propia praxis, qué significaba componer y también las posibilidades de ser un compositor de “nueva música”. Hoy, donde casi toda obra es *conceptual*, parece fundamental qué significa esta inclusión de la teoría *en* las artes, y no *desde* o *sobre* las artes. Por eso, la revisión de uno de los pensadores más vivos y lúcidos del siglo XX; que, además, estuvo profundamente implicado en la vida artística de su tiempo, parece que puede arrojar algunas luces de este problema. Habría que ver cómo es posible hacer una reapropiación del pensamiento adorniano sin salvarle de lo insalvable, pero sí rescatándole del injusto olvido en el que la moda académica lo arroja en numerosas ocasiones.

Para ello, esta tesis defiende que Adorno, a colación de una dura crítica recibida en 1957 por Hans-Klaus Metzger se replanteó algunas de las teorías que había desarrollado hasta entonces. No veremos en Adorno un giro radical, pero sí la honradez teórica de un pensador que se dio cuenta de que sus planteamientos ya no estaban a la altura de la complejidad de la cosa. Esto refutaría, directamente, las posiciones que defienden un Adorno partidista o cegado por justificar un cierto modelo. Lo que sí resulta claro es que Adorno trató, hasta esa fecha, de hacer converger su filosofía con ciertos modelos musicales abanderados por Schönberg. Pero, desde 1957, encontramos una divergencia de posicionamientos. Lo interesante, desde mi punto de vista, es que a veces Adorno resulta más radical para la música del presente y las consecuencias que ésta genera para la estructura del pensamiento en los textos no explícitamente musicales. Las cuestiones que abre en su última etapa, entonces, resultan claves para esa revitalización del pensamiento adorniano. Lo leeremos, además, desde y en los márgenes, recuperando algunos textos considerados menores o secundarios pues abren cuestiones de gran interés para pensar a partir de ellas.

Complejidad metodológica. Escritura ¿entre? música y filosofía

Al encarar un trabajo sobre Adorno, hay dos problemas metodológicos fundamentales. Por un lado, su relación con la historia de la música y, por otro, su escritura.

I) Adorno no hace una filosofía de la historia de la música. Es decir, Adorno no abarca *toda* la música, ni desarrolló un modelo por épocas, estilos (concepto que criticó en numerosas ocasiones) y otras categorías habituales en la musicología. Por eso, la crítica habitual señala que la filosofía de Adorno no es válida porque no habla de este u aquel compositor o asume ciertos saltos en la historia de la música que son difícilmente justificables. Es, en cualquier caso, bastante difícil hacer filosofía de la música *en general*. Según M. Paddison, Adorno hace filosofía de la ‘música autónoma’ y de la relación de ésta con su tradición. La ‘música autónoma’, según él, sería aquella que «has freed itself historically from direct social function and from dependence on words», es decir, «(1) it reproduces in mediated [...] form the dominant tendencies of society, within it owns terms of reference [...]; and (2) autonomous music is itself part of, in Marxian terms, the dominant mode of production of capitalist society»²². Como veremos, el concepto de autonomía no se reduce a estos dos apartados ni estos apartados pueden cerrarse aproblemáticamente ahí.

II) Todo el que se haya enfrentado alguna vez a la lectura de los textos de Adorno se habrá dado cuenta enseguida de que no es, precisamente, una escritura diáfana. Tratar de sistematizar a un pensador que, deliberadamente, buscaba una escritura antisistemática (pero no asistemática), pasa siempre por una cierta mutilación, una constricción de la complejidad de su pensamiento. Sin embargo, tal y como defiende Max Paddison: «Adorno’s writing demand a systematic –that is active, detailed and critical- reading, and anything less is to betray them equally effectively through fetishizing their complexity as poetic obscurity»²³. De esto era consciente él mismo, cuando en algunas reflexiones sobre su propia forma de escritura remarcaba su tendencia hacia la oscuridad no como un ejercicio de pedantería, sino para no banalizar el problema filosófico al que se enfrentaba en cada caso. Sus amigos y lectores se lo hicieron notar varias veces. En una simpática carta de Krakauer y Adorno a L. Löwenthal por su matrimonio, Krakauer explica que «If Teddie [Adorno] one day makes a

²² Paddison, Max, «The Language-Character of Music. Some Motifs in Adorno», en Klein, R., y Mahnkopf, C-S., *Mit dem Ohren denken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, pp. 74-75.

²³ *Ibidem*, p. 72.

real declaration of love [...] will undoubtedly take a such difficult form that the young lady in question will have to have read the whole of Kierkegaard ... to understand 'Teddie at all'²⁴.

La relación *textual* entre la filosofía de Adorno y la teórica musical ha sido apuntada por varios autores²⁵. Es relativamente sencillo encontrar algunas referencias a esta simetría entre el texto y la música. El ejemplo más evidente lo encontramos en «El ensayo como forma», en el que Adorno señala que el ensayo tiene la capacidad de hacer aparecer en la unidad el fragmento, y también viceversa. De este modo, para él, «el ensayo raya con la lógica musical» (NL, 32/GS 11, 31). Cabría preguntarse en qué lógica musical está pensando Adorno, y en qué sentido existe tal filiación.

Uno de los ejemplos más aclamados es la consideración del proyecto adorniano como «filosofía atonal», primero utilizada por Georg Picht²⁶ y luego por Martin Jay²⁷. Sigo la crítica que Notario hace a las posturas que defienden una “filosofía atonal” en Adorno, porque «[n]ingún discurso filosófico puede ser atonal, ni siquiera metafóricamente. La inevitable persistencia de una articulación lógica, así como el imperativo gramatical de la existencia de elementos en la construcción de cada frase [...] hacen inevitable la transferencia del adjetivo musical ‘atonal’ a la filosofía»²⁸. Por contra, Notario sugiere que Adorno «alcanza... a construir un discurso filosófico que se articula como la música mahleriana [...] sigue existiendo la cadencia, sigue existiendo el contraste; y, en definitiva, sigue existiendo la disonancia que permite la vuelta ... al tono original»²⁹. Por su parte, Buck Morss, según lo trabajado en *El origen de la dialéctica negativa*, defiende que hay una vinculación entre el proyecto

²⁴ Cit. En Löwenthal, L., «Recollections of Theodor W. Adorno», en *Critical Theory and Frankfurt Theorists. Lectures-Correspondence-Conversations*. New Brunswick-Oxford: Transaction, 1989, pp. 66-67.

²⁵ También tenemos algunos textos sobre la relación entre Adorno como compositor y su escritura, como en Schnebel, D., «Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk», en Schweppenhäuser, H. (ed), *Theodor Adorno zum Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971, p. 129-145. Allí, él señala «Jedoch findet bei Adorno eine Art Komposition in Sprache statt, und Musik wird bei ihm in hohem Maß bered[e]t» (p. 129).

²⁶ G. Picht dirá, literalmente que «[d]ie Negative Dialektik ist eine atonale Philosophie». Para él, «Die Form dieses Werkes hat Adorno, ohne es ausdrücklich zu sagen, in seinem Pierre Bpulez gewidmeten Aufsatz „Form in der neuen Musik“ erläutert». Es decir, Picht encuentra una filiación *formal* entre *Dialéctica Negativa* y el texto sobre la forma. Por tanto, la filiación sigue siendo de escritura. Cfr. Picht, G., «Atonale Philosophie», en *Ibidem*, p. 127.

²⁷ Jay, M., *Adorno*: Op. cit., pp. 56-81.

²⁸ Notario, A., *La visualización de lo sonoro*. Op. cit., p. 28.

²⁹ *Ibidem*.

filosófico de Adorno y su investigación sobre el dodecafonismo³⁰, incluso a nivel de escritura. De este modo, considera que Adorno construye el texto «Die Idee der Naturgeschichte» (1931) siguiendo las formas de exposición de una serie dodecafónica (original, retrógrada, inversión e inversión retrógrada)³¹. No obstante, señala que «sería erróneo concluir que en la filosofía de Adorno teoría y arte eran la misma cosa»³², y se fija en dos sentencias de Adorno para sustentarlo en las que éste deja bien claro que el problema de la convergencia de arte y filosofía podría ser la estetización de la filosofía (Cfr. K, 22/GS 2, 24: y GS 6, 26/GS 6, 26). Esta filiación entre escritura y dodecafonismo en Adorno, siguiendo a A. Notario, es «esperpéntica» y reduce el ámbito de la técnica dodecafónica a sus reglas más elementales y el proyecto de exposición dialéctica. P. Frau Burón asume la importancia histórica de esta interpretación, en la medida en que supone un punto de partida en la vinculación filosofía-música en Adorno. Sin embargo, él considera fundamental tomar en consideración el programa desarrollado en los años 60, plasmado en el texto «Vers une musique informelle». De hecho, él aboga por retirar aquello de «filosofía dodecafónica», que proponía Buck-Morss; así como el concepto de «filosofía atonal», a favor de una «filosofía informal», que rendiría cuentas a esta corrección programática. También A. Wellmer tiene algo que decir. Para él, en Adorno, la dialéctica se construye con "el sí y el no": «apenas hay una contravoz», dice Wellmer, «a la que no se atribuya una razón por lo menos parcial, a la que no se atribuya un momento de verdad»³³. Por eso afirma que «el filosofar antisistemático de Adorno aspira secretamente a sistema, aunque aporeticamente. Esta conexión paradójica de dos impulsos básicos -del antisistemático y del sistemático- es la responsable de lo dialécticamente lujurante de sus textos filosóficos centrales, una de esas propiedades por la que la filosofía de Adorno nos recuerda la música que él tanto amaba de su maestro de composición Alban Berg»³⁴, aunque también podría decirse, siguiendo esta argumentación, que el pensamiento de Adorno es un fugado, donde aparece el 'sujeto', el 'contra sujeto' y todo lo que ambos contienen son motivos que pueden devenir tema a lo largo de la construcción.

³⁰ La reconstrucción de este paralelismo entre dodecafonismo y filosofía en Adorno se encuentra en Frau Burón, P., *Theodor W. Adorno y la modernidad musical. Una música informal, modelo para la filosofía*, (memoria de investigación). Palma de Mallorca, 2007.

³¹ Cfr. Buck-Morss, S., *Origen de la dialéctica negativa, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 316.

³² *Ibidem*, p. 318.

³³ Wellmer, A., *Finales de partida. La modernidad irreconciliable*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 261

³⁴ *Ibidem*.

La propuesta que definiendo aquí trata de trascender esta filiación entre escritura filosófica y música. Es decir, aunque no deje de ser interesante, si Adorno conseguía o no escribir filosofía musicalmente no me resulta tan relevante, especialmente porque él era consciente, tras una crítica de Horkheimer, de que «la filosofía no debe ser una sinfonía» (BFM, af. 32); como ver si es posible caracterizar el pensamiento de Adorno como filosófico-musical. Es decir, la intuición que voy a rastrear es que Adorno -escribiera así o no- *pensaba* musicalmente (es decir, sólo pensando *desde* la música pudo Adorno alcanzar algunas de sus tesis fundamentales en la filosofía); y al revés, esto es, sólo a la luz de su filosofía se puede entender qué pensaba en materia musical. Parece que Adorno fue consciente desde el inicio de su carrera como teórico de esta imbricación de ambos momentos en su obra, lo cual sustenta el interés que este trabajo tiene en vivificar la doble lectura en Adorno. En la carta del 9 de abril de 1929 a E. Krenek³⁵, Adorno indica que «mido el arte legítimo en un sentido preciso por su carácter de conocimiento». En la carta del 4 de marzo de 1934 de Adorno a Benjamín, Adorno explícita, por ejemplo, la relación entre su *singspiel Der Schatz des Indianer-Joe* y su libro sobre Kierkegaard³⁶, algo que hace también en su correspondencia con Berg aunque esta vez en referencia al concepto de «Innerlichkeit» (interioridad) y el *Wozzeck*³⁷. En términos parecidos se refiere en la carta del 5 de abril de 1934 a sus textos sobre reproducción musical («Nachtmusik» y «Neue Tempi», ambos en GS 17, entre otros). Dice a Benjamin «quizás a usted le parezca una temática un poco marginal. Pero, en primer lugar, creo recordar que en una ocasión pudimos llegar a la convicción de que los temas distantes no tienen por qué ser secundarios y, además, el tema está mucho más estrechamente relacionado con mis propios intereses de lo que por el título podría parecer (se trata de un trabajo plenamente filosófico, no práctico-artístico)»³⁸

M. Paddison, por su parte, no se concentra en tanto en la relación música-filosofía en lo textual, sino en el tipo de lector que debe enfrentarse a la filosofía de Adorno. Para él, se trata de traspasar de alguna forma la categoría –que comentaremos- de “oyente estructural” al lector, de tal forma que «[f]or the reader of Adorno’s texts the obligation is also “to miss

³⁵ Adorno, Th. W. y Krenek, E., *Briefwechsel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974. Me refiero a la carta número 1, que abarca de la página 11 a la 18: «Sie haben ganz recht, ich messe jeder legitimen Kunst in einem bündigen Sinn den Charakter von Erkenntnis zu».

³⁶ Adorno, Th. W. y Krenek, E., *Briefwechsel*. Op. Cit., p. 42.

³⁷ Adorno, Th. W., y Berg, A., *Briefwechsel*. Op. cit., pp. 74-75.

³⁸ Adorno, Th. W. y Benjamin, W., *Correspondencia*, Madrid: Trotta, 1998, pp. 53-54.

nothing”, to focus on the detail and simultaneously to relate the fragment to the larger movement of his thought»³⁹.

La postura que vamos a tratar de defender es la que une la estética con la teoría del conocimiento. Como indiqué más arriba, no en la medida en que las artes son objeto del filosofar como lo puede ser prácticamente cualquier otra cosa, sino que son motor de él; y también al revés -que creo que es específicamente la originalidad del proyecto adorniano-, es decir, en la que las artes dan cabida a lo que se desarrolla en el seno de la teoría del conocimiento. Sin embargo, su propuesta trata de no caer de nuevo en una “Folgerungsästhetik”⁴⁰, es decir, como un mero derivado de la filosofía, algo que él encontró en otros proyectos, como indica en una de sus clases de estética: «pocas veces se podrá observar como algo casual que las teorías estéticas más significativas se encuentran dentro de las teorías filosóficas más grandes, como la kantiana, la hegeliana, en el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*, quizá también en Kierkegaard y en Nietzsche».⁴¹ No se pretende, como denuncia G. Richter⁴², de una estetización de la filosofía, es decir, de hacer que la filosofía se parezca a un objeto estético, con una escritura poetizada o algo parecido. Tampoco se pretende que el arte tenga como exigencia tener un contenido filosófico. La reflexión se concentra en pensar qué tiene la filosofía que aprender de las prácticas artísticas y al revés. Es decir, cómo se configuran y confluyen cada una de las formas de acceder y manipular el mundo que se concentran en ellas.

Quizá el lector de esta tesis espere, precisamente por la exigencia de acudir a Adorno desde la música y la filosofía, un trabajo más minucioso en el trabajo de análisis musical. Esta tesis, sin embargo, no es de musicología, es decir, no aspira a desentrañar la labor de Adorno como teórico de la música ni alumbrar su tarea -del todo heterodoxa, como veremos- como analista. Lo que se pretende es ver la importancia de la música como motor filosófico, como

³⁹ Paddison, M., «The Language-Character of Music. Some Motifs in Adorno», en Klein, R., y Mahnkopf, C-S., *Mit dem Obren denken*. Op. Cit. p. 73.

⁴⁰ La define de la siguiente manera: «die Folgerungsästhetik, also die Ableitung von ästhetischen Entwürfen aus dem philosophischen Oberbegriff»(Vo 6360, en la clase del 9 de mayo de 1961).

⁴¹ «[M]an wird es kaum als zufällig ansehen können, dass die bedeutendsten ästhetischen Theorien aben doch sich finden im Zusammenhang der großen philosophischen Theorien, der Kantischen, der Hegelschen, im dritten Buch der Welt als Wille und Vorstellung, etwa auch bei Keierkegaard und bei Nietzsche [...]». Vo 6539 del 9 de mayo de 1961.

⁴² Richter, G., «Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno», en Richter, G. (ed), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*. Nueva York: Fordham University Press, 2010.

el lugar desde el que pensar algunos asuntos que la propia filosofía no tiene sino como tema y también al revés. Por eso, a veces va a tener un papel más relevante lo específico de lo sonoro frente al resultado de la ordenación determinada de éste, es decir, lo musical o, por ejemplo, las consecuencias de el carácter no conceptual de la música para la crítica al concepto adorniana.

La compleja recepción de Adorno

Richard Klein⁴³ ha apuntado algunos de los problemas en la recepción de la teoría de la música de Adorno. Para él, se han dado cuatro reducciones fundamentales. Por un lado, la “historicista” [historisierende Reduktion], que básicamente ya no considera a Adorno como un pensador actual, sino que sólo puede limitarse a un periodo y condiciones concretas⁴⁴. La siguiente reducción es estetizadora [ästhetisierende Reduktion], que se concentra en la caracterización de Adorno como un escritor más o menos artístico, sin tomar en consideración la necesaria unión entre esta presentación “fisionómica” (usando su propio vocabulario) y la argumentación conceptual. En tercer lugar, Klein considera la reducción positivista de los problemas. Klein considera que la dialéctica se ha malentendido en ocasiones como un “instrumento para describir actos positivos”. Para él, es importante remarcar que su dialéctica no se concentra en lo que «simplemente está “ahí”, sino como conflicto, antagonismo, ideología o aparición del poder». Por eso, los problemas musicales no se pueden reducir a mera “historia de la música” o “musicología”, sino que tienen que atravesarse por el proyecto de su dialéctica. Esta reducción es, precisamente, el punto clave de este trabajo. Por último, Klein critica la reducción sociológica de la teoría de la música, es la que se tomen sólo como elementos de análisis teorías socioeconómicas y se reduzcan las estructuras musicales a ese lenguaje.

Esta tesis se hace cargo de algo que el propio Adorno era consciente. Hablando de él en tercera persona, señala que «no pocos de sus lectores se apropian de los resultados sin reconstruir el proceso en su mayor parte autocrítico: la consecuencia es fácilmente el dogmatismo» (EM IV, 226/GS 17, 211). Es decir, Adorno trató, durante toda su vida, de ser

⁴³ Klein, R., «Statt einer Einleitung: Schwierigkeiten mit der Musikphilosophie», en Klein, R. y Mahnkopf, C.-S. (eds.), *Mit dem Ohren denken*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, pp- 11-20.

⁴⁴ Además, Klein señala el aspecto de la moda. Según indica, en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 25 de marzo de 1997 se podía leer que “Adorno ya no está “in”, hoy se lee a Deleuze” o “Treinta años después de la muerte de Adorno debe no sólo la literatura alemana, sino sobre todo la crítica despedirse definitivamente de él”.

fiel al *movimiento del objeto* -algo que explicaré en detalle en el segundo capítulo- y el movimiento que, a su vez, provoca en el pensamiento. Esto implica una revisión constante de sus logros y errores, algo que trataré de marcar. Algunos de ustedes se sorprenderán, entonces, de que la tesis no se organice cronológicamente, lo cual resultaría, según lo anteriormente afirmado, lo más productivo. Considero que lo más nuevo no implica, necesariamente, un punto de desarrollo más logrado que algo antiguo. Por eso, al menos hasta el tercer capítulo, no tendré en cuenta -o no le daré un peso excesivo- a lo cronológico, sino al mismo tiempo al proceso y a los resultados, sean de cuando sean. A partir de la mitad del tercero, no obstante, sí que lo cronológico tiene una importancia fundamental. Sin embargo, esto cronológico no tiene tanto que ver con la obra de Adorno sino con las condiciones materiales en las que escribió. Después de 1945 se considera, según la división musicológica más aceptada, que se puede hablar de un cambio -que no ruptura- con respecto a las vanguardias previas. Adorno, hasta 1951 -al menos- se dedicó con intensidad a estas vanguardias y, en especial, a las figuras de Schönberg y Berg. Sin embargo, al entrar en contacto con los músicos de Darmstadt y, en concreto, con la técnica serial, le hizo -simplemente- escuchar música que, hasta entonces, nunca había escuchado y que ponía algunas de sus teorías en tela de juicio, como tratara de mostrar. Por tanto, desde los años cincuenta y, especialmente, la última década del filósofo de Frankfurt ocupará un lugar especial en esta tesis y será la única excepción a esa oposición frente a lo cronológico que he esbozado. Desde su punto de vista, las propuestas de la Segunda Escuela de Viena (cuyo principal logro es el desarrollo del dodecafonismo) tienen su primer eco en la música de Beethoven -dentro del marco de la Viena finisecular-, que por primera vez niega con su música aquello que prescriptivamente *tendría* que ser el ser humano a favor de la expresión de aquello que *crudamente ya es* el ser humano. Para él, en el camino que va de Beethoven a Webern se cifra el modelo de quiebra que experimenta la música occidental a principios del siglo XX. Este se concreta en la sustitución del protagonismo de «lo bello» como elemento prescriptivo de la praxis artística por su capacidad de expresión de «lo verdadero» en el seno de la Segunda Escuela de Viena. La primacía de «lo verdadero» ha generado un abrupto abismo entre las teorías operantes de la tradición filosófica y el nuevo objeto al que se tratan de referir, así como una distancia aún por resolver entre la figura del espectador y el arte; y el impacto de este distanciamiento en el emergente modelo de industria cultural que veía la luz a principios del siglo XX. Esta ruptura en el ámbito de la música coincide, para Adorno, con la reconversión de muchas de las categorías metafísicas y epistemológicas que operaban en la tradición filosófica occidental (especialmente desde el periodo de la Ilustración) que

converge en la Gran Guerra y en la tragedia del Holocausto. No obstante, parece que en los últimos años de su vida, que van desde 1948 hasta 1969, año de su muerte, Adorno empezó a relativizar algunas posturas que había adoptado con respecto a la vanguardia y trata —en la medida de lo posible: la muerte le llegó, como casi siempre, demasiado pronto— de comprender qué está pasando en la música tras la II Guerra Mundial, donde los cursos internacionales de música de Darmstadt le hacen escuchar composiciones que trascienden, aparentemente, lo que la Segunda Escuela de Viena había abierto. Así, la periodización que va a guiar este trabajo es el siguiente: i) defensa de la atonalidad y gran influencia de Schönberg (hasta el exilio en 1938); ii) escepticismo con respecto a lo anterior (hasta *Philosophie der neuen Musik*-1948) y iii) desde 1948 hasta el final de sus días (1969), con especial importancia de los años de 1957 hasta 1966, fechas en las que escribe los textos que serán protagonistas en el último capítulo y abren nuevos derroteros a los que Adorno nunca antes se había dedicado con profundidad. Esta división parece suficiente, ya que no busco hacer una reconstrucción exhaustiva de la construcción de la filosofía de la música de Adorno, sino la vinculación de ésta con el problema del conocimiento⁴⁵.

Estructura de la tesis

La tesis está dividida en tres partes. La primera de ellas, que a su vez se subdivide en dos capítulos, se encarga específicamente de la teoría del conocimiento. El primer capítulo se encarga de trazar las líneas fundamentales de su revisión de la tradición filosófica. Esto no es debido a un interés filológico, sino porque Adorno construyó su propio modelo de pensamiento como discusión con otros pensadores, ya sean de la tradición o de su contemporaneidad. En la medida en que el objetivo de la tesis es alumbrar la relación entre música y teoría del conocimiento no se trata de una reconstrucción exhaustiva, sino de apuntar los conceptos fundamentales y, sobre todo, las intensidades principales que constituyen su diálogo con otros filósofos. El segundo capítulo tiene como propósito articular los elementos básicos de su propio modelo de la teoría del conocimiento y, en especial, plantear la dificultad del concepto de verdad y de “contenido de verdad” de la obra

⁴⁵ Antonio Notario propuso en su tesis doctoral (*La visualización de lo sonoro*. Op. cit.) una periodización más exhaustiva y completa, pero justificarla dentro del marco de esta investigación se escapa de los límites de este trabajo. No obstante, me parece interesante traerla a colación. Para él, Adorno pasa por cuatro etapas: i) “etapa de formación y profundización (1903-1927)”, ii) “años de peregrinación (1927-1937)”, iii) “pérdida de la circunstancia” (1938-1949)” y iv) “etapa de sedimentación (1950-1969)”. En este trabajo se dividirá la obra de Adorno en dos: hasta 1954 y desde 1954 hasta su fallecimiento en 1969.

de arte, en la medida en que, para Adorno, es en este concepto donde confluye la filosofía con el arte.

La segunda parte, también dividida en dos capítulos, se ocupa de la relación entre lo desarrollado en el primer capítulo y su aparición y desarrollo en la teoría musical adorniana. El tercer capítulo se encarga de cómo Adorno propone “sacar lo interior a lo exterior” o, en otros términos, i) cómo el teórico accede a la música (“análisis y crítica”); ii) qué significa “interpretación” en música, en la medida en que es la forma específica en que el músico se relaciona con ella, en la medida en que *hace* la música en cada caso pero, también, otra forma en la que el teórico se enfrenta a ella. Por eso se distingue entre “interpretación como reproducción” e “interpretación como labor filosófica”; iii) cómo el compositor construye la música (“contrucción/expresión” e “intención”) y, a nivel social, lo que es el compositor en el mundo, es decir, el problema de su libertad; y, por último, iv) donde se reflexiona sobre la recepción en torno a los conceptos de “experiencia”, “escucha” y “educación”. El cuarto capítulo explora el viraje de lo exterior a lo interior, es decir, se encarga de dilucidar lo que sea lo específicamente musical. El primer problema que se pone en el punto de mira es el de la forma (“in-formelle”), teniendo como punto central el texto (y proyecto) «*Vers une musique informelle*» (GS 16). En relación a la forma, aparece directamente el problema que lo abarca, a saber, el “problema de la totalidad”. A continuación, me encargo del tiempo en tres ejes: “reacción y progreso”, donde articulo una crítica a FNM; “lo nuevo”, donde analizo el problema de la novedad -con especial atención a su lectura desde Baudelaire y otros escritores-; y, en tercer lugar, las “modalidades temporales de la música”, que básicamente son el tiempo vacío, el tiempo extensivo y el tiempo intensivo. Por último, se abre un gran bloque en torno a lo que, a mi parecer, es el gran giro de la filosofía adorniana a partir de la crítica de H-K. Metzger: de la preocupación de la música como lenguaje a la relación con el espacio y la imagen. Antes de meterme en ese problema específico, planteo algunas de las críticas fundamentales de Adorno a la posibilidad del arte de ser comunicativo. Por eso, el primer lugar, analizo “la imagen como escritura” o, en otros términos, la tensión entre signo e imagen. En segundo lugar, trabajo “la escritura como imagen”, centrándome en la prohibición de las imágenes. Para terminar el capítulo, me ocuparé de la espacialización en términos generales, y lo que ésta supone para las categorías (que Adorno trabaja fundamentalmente en el ámbito sociológico) de estática y dinámica y la modificación del concepto de tiempo por influencia del elemento espacial. La tesis concluye con una reflexión hacia dos intensidades: por un lado, la pregunta sobre si es posible la modificación de la racionalidad por mor de lo que lo sonoro, específicamente, aporta. Para ello, me concentro

en la pregunta por el estatuto de la representación y la relación entre la representación y lo sonoro, que es material pero no extenso. Por último, planteo el rendimiento de la reflexión - más allá de sí misma- del *Materialismus bilderlos* que propone Adorno en DN y cuáles serían las consecuencias para pensar hoy lo sonoro desde esa perspectiva.

PRIMERA PARTE

La teoría del conocimiento en Th. W. Adorno: «el giro hacia “la escoria del mundo de los fenómenos”»

Glosas a Heráclito

1

Nadie se baña dos veces en el mismo río.
Excepto los muy pobres.

2

Los más dialécticos, los multimillonarios:
nunca se bañan dos veces en el mismo
traje de baño.

3

(Traducción al chino)

Nadie se mete dos veces en el mismo río.
(Excepto los marxistas-leninistas.)

4

(Interpretación del pesimista)

Nada es lo mismo, nada
permanece.
Menos
la Historia y la morcilla de mi tierra:
se hacen las dos con sangre, se repiten.

Ángel González

I CAPÍTULO

Contra la malvada madrastra de Blancanieves. Diálogo con la tradición

Introducción

Alban Berg se equivocó en algo: Adorno nunca se decidió por Kant o por Beethoven⁴⁶. Y, como nunca se decidió, consideró ver hasta qué punto hablaban de lo mismo. Nuestro interés es trazar las líneas fundamentales de esta indecisión. En general, entonces, apuntaremos que Adorno encontró en el arte una herramienta para explicitar las insuficiencias de la teoría del conocimiento defendida por la filosofía y daba herramientas para transgredirla. En su filosofía, el arte no es un elemento separado, sino que se inmiscuye hasta el fondo en las cuestiones filosóficas no sólo porque el arte adquiere en su proyecto un papel protagonista y, encuentra, en algunas de sus experiencias, la clave para muchas cuestiones filosóficas (como él mismo reconoce en NaS, IV, 13, 179), sino también porque siempre se mostró crítico con la división del trabajo:

«a quien reprochara [al autor] que seduce filosófica, sociológica, estéticamente, sin mantener separadas y en lo posible tratar por separado las categorías según su origen, habría de responderle que [tal] reclamación proyectaría sobre los objetos la necesidad de orden de la ciencia clasificatoria [...] Podría hacerse ...visible el nexo de sus propios ensayos, por ejemplo el de los filosóficos con los de teoría musical» (DN, 497-498/GS 6., 524).

Esta *aventura* teórica no se puede hacer sin pasar primero por una cuestión fundamental, que es dos al mismo tiempo: ¿Qué teoría del conocimiento y que filosofía de la música propone Adorno? La teoría del conocimiento no sólo fue un problema para él que se mantuvo a lo largo de toda su obra y que trató de configurar desde el principio de su proyecto filosófico, sino que era una temática compartida de forma protagonista en el seno de la Escuela de Frankfurt y, en especial, en algunos pensadores como Horkheimer o Benjamin, que le influenciaron especialmente. Quizá también este tema adquirió un lugar protagonista en su trabajo, aunque en negativo, gracias a su supervisor de doctorado, Hans Cornelius, que se había enfocado a revisar los problemas epistemológicos, sobre todo, en Kant y las corrientes neokantianas.

⁴⁶ Cfr. Adorno, Th. W. y Berg, A., *Briefwechsel*. Op. Cit., p. 66: «Es ist ja klar: Eines Tages werden Sie sich, da Sie doch Einer sind, der nur auf's Ganze geht [...] für Kant oder Beethoven entschieden müssen».

Adorno construyó su teoría del conocimiento en relación con la tradición en un sentido muy concreto: «lo que menos cabe... es la mera crítica de detalles. En lugar de detenerse en cuestiones particulares de la teoría del conocimiento, el procedimiento micrológico debe explicar rigurosamente por qué esas cuestiones conducen más allá de sí mismas y, finalmente más allá de toda su propia esfera» (MTC, 10/GS 5, 10). Es decir, su confrontación con la tradición se articula como una suerte de diálogo con las propias categorías, tratando de encontrar dentro de ellas sus aporías y que sean éstas las que se abran a nuevos horizontes. Una de las líneas principales del proyecto adorniano consiste en la crítica a la detención de las categorías. Desde su punto de vista, la filosofía ha tratado de fijar conceptualmente sus problemas, algo que se contradice con la multiplicidad de lo existente. En lugar de constatar la divergencia entre tal multiplicidad y la tendencia a lo permanente de los conceptos, la filosofía ha achacado a lo existente su incapacidad de ser como eso que prometen los conceptos logrados filosóficamente: estables, invariables, inmutables (como el concepto de ser, el de verdad o el de bien). Adorno propone una inversión de la inmutabilidad por exigencia de lo múltiple de lo existente. La filosofía no debe refinar el concepto hasta que éste defina de una vez para siempre lo existente, sino que precisamente se tiene que hacer cargo de la apertura y variación que lo real dispone. Eso implica, por tanto, que el concepto tiene que asumir una derrota previa, su insuficiencia. Adorno, por eso, articula su pensamiento en torno a cuatro formas de pensar (que son parte del mismo gesto): i) en constelaciones, que toma de Benjamin, ii) en modelos, iii) parataxis y iv) en campos de fuerzas. En realidad, las cuatro son parte de esta “puesta en movimiento” de las categorías filosóficas. Como explica Ch. Escuela:

«La constelación, la parataxis y el campo de fuerzas permiten a Adorno, en definitiva, denunciar las construcciones filosóficas que persiguen la claridad sistemática y unitaria y que, al pretender esquematizar lo esencial, terminan por eliminarlo. [...] Los modelos, frente al procedimiento ejemplificador, tratan de alcanzar lo específico sin sublimarlo en un concepto superior, sino a través de un juego de acercamiento-distanciamiento a una realidad que se aleja de toda ley».⁴⁷

El pensamiento en constelaciones implica la desubicación de los conceptos de tal modo que haya un diálogo entre ellos, que la cosa se ilumine desde diferentes latitudes al tiempo. La constelación permite, entonces desplazar la linealidad entre concepto y cosa, tanto por la primacía tradicional del concepto, al que la cosa tenía que adaptarse como por la asunción de la multiplicidad de la cosa, que trastoca al propio concepto: «el medio más fructífero de

⁴⁷ Escuela, Ch., *La construcción del materialismo en el pensamiento de Theodor W. Adorno*. Op. cit. p. 311.

comunicar un pensamiento original desde el punto de vista del lenguaje consiste en empalmar con la terminología recibida por la tradición, pero incorporando a ella constelaciones» (TF I, 35). Es decir, Adorno no quiere “inventar” un nuevo lenguaje o “refinar” el ya existente (como era la intención del círculo de Viena), sino desarticularlo desde dentro, forzar los conceptos a ir más allá de sí mismos. En eso consiste la “parataxis” (Cfr. NL, 429-472/GS 11, 447-449): los conceptos no llevan a una síntesis subjetiva⁴⁸. Adorno busca una “síntesis no coercitiva de lo múltiple”⁴⁹, tal y como hace el arte, es decir, una forma de unificar lo múltiple sin que la unidad sea el punto final y sin que la multiplicidad desaparezca en lo unitario. Lo que la parataxis propone es un giro del concepto de interpretación hacia la captación, mediante el lenguaje ampliado, del movimiento de la cosa⁵⁰. Él pensó la filosofía como un campo de fuerzas [*Kraftfeld*], es decir, donde los conceptos no aparecen aproblemáticamente y de forma aislada, sino que entran en conflicto constantemente unos con otros. Por eso, Adorno reconfigura la base de la exigencia al pensamiento: ya no se requiere un conocimiento completo, sino en la luz que aparece tras el pensar, que ilumina los objetos sin atraparlos y sin limitarlos a sus tesis⁵¹. Para ello, introduce el concepto de *modelo* [*Modellbegriff*], pero en el sentido en que venimos insistiendo: como totalidad que está llena de particularidad y particularidad que es, al mismo tiempo, huella de lo total.

«todo lo que yo hago filosóficamente [...] no es, pongamos, la tentativa de tratar un campo en su totalidad, sino la de diseñar modelos a partir de los cuales caiga un tipo de luz sobre el campo completo que, de este modo en cierta forma se modifique o se determine también toda esa esfera» (ID, 302/NaS IV, 2, 240).

Si no se cumple esto, el concepto de modelo sería «pre-dialéctico» y una mera transcripción de los modelos de la lógica tradicional. En pocas palabras, el método de Adorno consiste en “abandonarse” al objeto, algo que implica, por un lado, tomarse en serio lo que el objeto es

⁴⁸ En este sentido, Adorno se enfrenta diametralmente a Kant, que considera la delimitación de la síntesis a priori como uno de los objetivos fundamentales de su investigación (Cfr. *KrV* A14). Además, como veremos, para Kant la síntesis es una síntesis que se entiende “como una adquisición” (*KrV* B14).

⁴⁹ Cfr. Wellmer, A., y Gómez, V., *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de Valencia, 1994.

⁵⁰ El concepto de parataxis aparece en Adorno vinculado a su lectura de Hölderlin. Según S. Wilke, «Adorno geht es bei seiner Lektüre von Holderlins später Lyrik dabei weniger um eine Interpretation der Gedichte, als um die Deutung ihres Wahrheitsgehaltes und damit um die Freilegung des inhärenten Bewegungsgesetzes, das Holderlins Sprache innewohnt und das den spezifischen Kunstcharakter dieser Lyrik als dynamisch gewordenes Gebilde ausmacht». En Wilke, S., «Kritische und ideologische Momente der Parataxis: Eine Lektüre von Adorno, Heidegger und Hölderlin», *MLN*, Vol. 102, No. 3, German Issue, abril 1987, p. 627.

⁵¹ Cfr. Sobre la metáfora de la luz en el conocimiento la ID, 297/NaS IV, 2, 235 o MM, 91/GS 4, 98 («Con la luz que enfoca hacia su objeto particular empiezan a brillar otros más»).

y no tanto su más o menos conseguida adaptación a lo conceptual y, por otro, ver en qué medida este abandono reconfigura el conocimiento tradicional.

Es de este modo como procede cuando se ocupa de la historia de la filosofía, algo que es evidente cuando decide organizar uno de sus cursos fundamentales en torno a términos⁵², que evidencian la relación de lo que otrora se considerarían escuelas opuestas. Por eso, la teoría del conocimiento en Adorno surge tras un proceso de inversión y revisión de las dos corrientes fundamentales, a su parecer, de la filosofía. Él divide la historia, de forma muy simplificada pero siendo consciente de esta simplificación, de la filosofía en filosofías racionalistas y filosofías irracionalistas. Es decir, para él, prácticamente todas las tentativas en el conocimiento tratan o bien de alcanzar una *razón pura*, de delimitar el alcance de la razón y estructurar su proceder; o bien de alcanzar el *plus* de la experiencia, aquello que parece que siempre se le escapa a la mera comprensión racional. Una de las figuras programáticas para Adorno es Kant y, en especial, la *Crítica de la razón pura*. Para él, el proyecto de la *Crítica de la razón pura* busca, por un lado, una teoría del conocimiento que sea indubitable y se aproxime al ideal matemático-científico; y, por otro lado, la posibilidad del conocimiento de los conceptos absolutos (NAS IV, 4, 15 y ss). Es decir, ya en Kant encuentra ese doble impulso racional e irracional, algo que también considerará como una tendencia hacia la lógica y una tendencia hacia la metafísica⁵³ de la teoría del conocimiento.

Se podría decir, entonces, que Kant enseñó a pensar a Adorno, que ya leía la *KrV* cuando tenía 14 años con la guía de Krakauer. De hecho, fue de su mano como Adorno comprendió que «las contradicciones en Kant no deberían verse como problemas, sino como síntomas de amplios problemas sociales e históricos»⁵⁴. Imitando la crítica de Hegel al límite en Kant, es decir, sacando de la propia filosofía kantiana sus puntos débiles, supo girarlos de tal modo a su favor que terminaron constituyendo su propio modelo filosófico (NAS IV, 4, p. 352). De este modo, reconoce que la filosofía no debe renunciar a la razón, sino criticarla desde

⁵² Término en Adorno ha de entenderse no de manera cerrada y dada de una vez para siempre, sino como conceptos en movimiento. Esto parece que contradice la misma idea de término, que proviene del latín *terminus*, y que hace referencia al punto final de algo. En este caso, parece que Adorno asume la crítica al límite de Hegel y la incorpora a ese punto final que representa el término. Precisamente el final representa su trasgresión.

⁵³ De hecho, para Adorno, es, en cierto modo, en Kant donde surgen las preguntas modernas de la metafísica: «man könnte sagen, dass die *Kritik der reinen Vernunft* eigentlich die Bedeutung hat, dass eine Reihe dieser metaphysischen großen, tragenden Begriffe überhaupt aus dem Horizont des vernünftigen Entscheidbaren herausgekommen sind», en NaS, IV, 14.

⁵⁴ Jarvis, S., *Adorno: a critical introduction*. Nueva York: Routledge, 1998, p. 5.

ella misma (DN, 89/GS, 91), algo que parece que es justamente lo que pretendía Kant: criticar cómo conoce la razón desde sí misma. Es decir, Adorno se plantea volver a la propuesta kantiana en un sentido enfático. En Kant encuentra los elementos clave de constitución de la crítica al modelo ilustrado y, al mismo tiempo, el impulso por restaurarlo en un sentido crítico. La importancia que adquiere Kant en el desarrollo del proyecto de reconstitución de la dialéctica de Adorno es señalada por él mismo, por ejemplo, en sus *Lecciones sobre el Origen de la dialéctica*: «La dialéctica [...] es la filosofía kantiana llevada a su autocomprensión, a su autoconciencia» (LOD, 53/NaS IV, 2, 27). El giro que aporta la lectura adorniana a la filosofía kantiana es la incorporación del núcleo temporal y la primacía del objeto, algo que aprende de Hegel. Sin embargo, Adorno considera que Hegel se queda corto en su propio proyecto, ya que sigue quedándose en el ámbito de una razón omniabarcante al tratar de ajustar lo racional a lo real, algo que ve en la insistencia en la separación entre naturaleza e historia y en la doctrina del absoluto. Hegel retrocede ante su propia propuesta dialéctica al no captar el momento de mediación entre lo real y lo racional como negatividad, sino como identidad. En la contraposición entre particular y totalidad, por mor de esta identidad, en Hegel termina absorbiendo lo total a lo particular. Es decir, Hegel aboga por un conocimiento *positivo*, un momento final en el conocer. A Adorno le interesa ver las posibilidades de pensar *en la brecha* de lo negativo, asumiendo las contradicciones de lo real.

Como hemos dicho, Adorno revisa críticamente la historia de la filosofía para constituir la suya propia desde las aporías de la misma. Fundamental pero no exclusivamente se concentra en tres grandes bloques o líneas de pensamiento, que serán los que articulan este capítulo: el idealismo, la lógica y la ontología.

Idealismo

Para Adorno, en contraposición a la historia de la filosofía reglada, cualquier proyecto filosófico que dé primacía al pensar sobre la cosa y busque lo unitario es de tendencia idealista. En otras palabras, el idealismo del siglo XIX es, para Adorno, una corriente que puso nombre a algo que estaba pasando, en realidad, desde el inicio de la filosofía, donde se comenzó a asumir «que lo inmutable es verdad, y lo movido, lo efímero, es apariencia» (DN, 331/GS 6, 354). La primacía del pensar, de las ideas, obedece a la búsqueda de un momento fundante, de una seguridad, de unos cimientos desde el que construir una filosofía sin brechas, una *prima philosophia* que sea suficiente por sí misma como fundamento. El punto

culminante de la corriente idealista es Descartes, el cual centra todo su proyecto en encontrar ese suelo indubitable desde el que construir el resto de cuestiones filosóficas. Él dará impulso a la ilustración, lo que derivará en una radicalización de la fundación en Kant y su proyecto trascendental. Para Adorno, esta imposición del pensar sobre lo pensado lleva a un pensamiento tutelado, es decir, a uno que “lleva incorporado las instrucciones” (Cfr. CCS II, 708/GS 10-2, 792), como pasa explícitamente en el *Discurso del método* de Descartes o en la doctrina del espíritu de Hegel.

Uno de los lugares donde Adorno sitúa su crítica más feroz al idealismo se encuentra en su teoría del tiempo subyacente. La búsqueda de un momento fundante se refiere a lo inmutable, a lo invariable, es decir, a lo que no tiene tiempo⁵⁵. Por eso, para Adorno, «el principio de la dialéctica» -que es el arma con la que busca encontrar las aporías del idealismo- sería «poner en cuestión la continuidad y discontinuidad» y «conectar entre sí los momentos de la continuidad y la discontinuidad» (LOD, 266/NaS IV, 2, 266), algo hace específicamente en su reflexión sobre la historia, como veremos más adelante. De momento, la crítica a la temporalidad que esgrime tiene que ver con la creencia de que hay algo que se mantiene (lo continuo) y que lo discontinuo es un “error” en la continuidad pero que se explica al ser absorbido por ella (que sería el modelo hegeliano, en el que la temporalidad del espíritu termina siendo circular y tautológica, un continuo *sensu stricto*).

Para él, el idealismo se caracteriza sobre todo por ser un pensamiento que busca la totalidad, es decir, atrapar toda la multiplicidad de lo real en el pensamiento. Desde sus textos

⁵⁵ Adorno explicita este momento acudiendo a una cita de Hegel que reza «se trata entonces de conocer en la apariencia de lo temporal y pasajero la sustancia que es inmanente y lo eterno que es presente. Porque lo racional, que es sinónimo de la Idea, entrando en su realidad juntamente con el existir exterior, se manifiesta en una infinita riqueza de formas, fenómenos y modos, y rodea su núcleo de una apariencia múltiple, en la cual la conciencia se detiene primeramente y que el concepto traspasa para encontrar el pulso interno y sentirlo palpitar aún en las formas externas. Pero las relaciones infinitamente variadas que se establecen en esa exterioridad con el aparecer de la esencia en ella, este infinito material y su regulación, no constituyen objeto de la filosofía» en Hegel, G. W. F., *Filosofía del derecho*. Buenos Aires, Claridad, 1968, p. 34 (para ver el contexto de la cita véase DN, 303-304/GS 6, 323). En esta crítica a lo invariable, Adorno está adscribiéndose a la línea fundamental del materialismo en la medida en que, si el pensamiento quiere conocer lo existente, debe asumir su dinamicidad intrínseca. En palabras de Bunge, tal adscripción de dinamicidad a la materialidad es una de las características fundamentales del materialismo: «Desde la Antigüedad todos los materialistas han sostenido que el cambio es esencial a la materia. Aun cuando los materialistas antiguos creían que los átomos mismos son inalterables, los suponían en perpetuo movimiento. Y aun cuando los materialistas de los siglos xviii y xix solían considerar la fuerza como extrínseca a la materia y causa de los cambios de estado de esta, sostenían que ningún trozo de materia puede permanecer por siempre libre de la acción de fuerzas. En resumen, el materialismo siempre ha sido dinamicista, aunque solo ocasionalmente dialéctico. La tesis de la pasividad de la materia es típicamente idealista» (Bunge, M., *Materialismo y ciencia*. Barcelona-Caracas-México: Ariel, 1981, pp. 11-12).

de juventud, Adorno se dio cuenta de que la filosofía había tratado de «atrapar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento» (EFT, 297/GS 1, 325). Para Adorno, trazar las coordenadas del idealismo y encontrar sus heridas, pensar desde dentro la forma de su articulación y la implicación de su proyecto, es la manera en la que se evidencia su insuficiencia. Sin embargo, Adorno es consciente de la fuerza del idealismo, que por mor de la totalidad, por mor del sistema, deviene “vientre” que devora todo lo diferente a él. Esa fuerza del idealismo no debe pasarse por alto. Para Adorno, «el poder del pensamiento idealista, incluso sobre nosotros, es inmenso; porque todas las categorías que usamos de modo ‘ingenuo’ son en verdad idealistas»⁵⁶. Esto lo confirma en sus lecciones sobre teoría del conocimiento del semestre de invierno de 1957, cuando dice que él considera «dass eigentlich alle Erkenntnistheorie ihrem Ansatz nach wesentlich idealistisch sein muss»⁵⁷. Por eso, el proyecto adorniano busca evidenciar el trasfondo idealista de esas categorías y alcanzar un modelo que, desde esa evidencia, libere al pensar del principio de dominio, que lo libere de ser “vientre” y, por tanto, que libere la multiplicidad de la cosa. Adorno no propone una *alternativa*, un proyecto que se sepa *libre* de sus antepasados, sino precisamente uno que se haga cargo de la historia que lo precede y dé cuenta de la imposibilidad de desprenderse de su pasado. No hay forma de establecer un orden radicalmente otro, radicalmente nuevo. En este aspecto, Adorno se distancia claramente del marxismo ortodoxo –y así fundamentará su crítica a Lukács y al Benjamin tentado por el comunismo ruso-. Para él, no cabe la posibilidad de crear un orden nuevo. La totalidad en el conocimiento se vincula con un momento social: «cuando más son degradados los individuos en la realidad a ser funciones de la totalidad social [...] Tanto más ensalza y consuela el espíritu al ser humano como principio, con el atributo de lo creativo, del dominio absoluto» (CCS II, 662/GS 10-2, 744). Es decir, la constitución del pensamiento como totalidad y la de la totalidad social capitalista van de la mano, y la reducción del individuo a mera parte de esa totalidad social hace que cada vez más se legitime la totalidad como aspiración final e inicial del pensamiento y al revés, como una suerte de círculo vicioso. Precisamente, la puesta en relación dialéctica de la totalidad y de la particularidad, en la que “la fuerza del todo” aparece en lo particular y el todo se demuestra como algo diferente a una mera suma de las partes, niega en rotundo la posibilidad de encontrar un principio o un final. Para Adorno, «todo está [...] igual de cerca del centro, y un pensar dialéctico consecuente puede comenzar por el fenómeno al parecer

⁵⁶ Carta a Krenek del 26 de mayo de 1935, en Krenek, E., y Adorno, Th.W., *Briefwechsel*. Op. cit., p. 87.

⁵⁷ Vo 2449, del 3 de diciembre de 1957.

más efímero y más apócrifo» (LOD, 267/NaS IV, 2, 212). Es por esto también que, para Adorno, es posible en el análisis musical encontrar los rasgos de su proyecto dialéctico. La introducción de la discontinuidad, por tanto, rompe la posibilidad del sistema. Para Adorno, la filosofía ha tratado de pensar “paso a paso”, siguiendo el modelo de la filosofía natural y, después, de las ciencias: Este método “paso a paso” limita al pensar y obliga al objeto a adaptarse a ese camino que el investigador quiere seguir. El ejemplo fundamental es el *Discours de la methode*, de Descartes. En este sentido, para Adorno, lo que aporta el conocimiento es algo que ya tenía, en realidad, de antemano. La duda sólo se confirma en uno mismo, pero no en la relación con lo exterior. La petición de Descartes es que el conocimiento sea “claro y distinto”, pero no que éste se haga cargo con lo que no es el yo que conoce. Para él, además, en Descartes, aparece de manera subyacente la idea de sistema que acompaña a toda la ilustración y continua en la ciencia positivista: el intento de tener un sistema completo. Para Adorno, esto se corresponde a la cuarta regla de Descartes, que reza: “hacer en todas partes enumeraciones tan completas y revistas tan generales que estuviese seguro de no omitir nada”. Esto, en términos de Adorno, se traduce en que, entre el objeto y el conocimiento

«pende además un tercero, en cierta manera un orden, en principio acuñador arbitrariamente por el sujeto [...] [el] principio de la completitud, que es inmediatamente idéntico al principio de una sistemática abarcadora [...] solo puede ser aplicado consecuentemente cuando se decide de antemano, a través de un acto arbitrario del conocimiento, que hay que conocer hasta aquí y no más allá» (LOD, p. 294/NaS IV, 2, 233).

Es decir, para Adorno, la petición de completitud es dogmática, ya que se pone a la base del conocimiento. Al mismo tiempo, representa el concepto de totalidad, como elemento omniabarcante que debe regir al conocimiento. Ambos momentos subyacen en la medida en que sólo con esta petición de totalidad, de sistema, de completitud, en la medida en que pretende atrapar en sí toda la objetividad, termina derivando en subjetividad. Por eso volvemos a alcanzar el primer punto que señalábamos: el sujeto «todo lo incorpora en sí por la simple razón de que todo lo produce a partir de sí» (LOD, p. 295/NaS IV, 2, 234).

La relación entre totalidad y particularidad es, en realidad, expresión de un problema más abstracto en lenguaje filosófico: el de la relación entre sujeto y objeto. El idealismo surge, para Adorno, como el intento de apropiación del sujeto del objeto, de dominarlo, de asirlo. Según expone en DN, el origen del proyecto idealista se encuentra en el distanciamiento del sujeto con su propia naturaleza, lo que la permite dominarla. El dominio pide más dominio,

por tanto el primer distanciamiento entre sujeto y naturaleza u objeto, lo otro, lo distinto a sí mismo, se va estableciendo como *el modo específico del conocer*. Por eso Adorno considera fundamental volver al problema de la relación entre sujeto y objeto, a cómo se funda y estructura esta relación y al mismo tiempo partir de esa tensión para proponer nuevas formas de relación entre sujeto y objeto que no sean opresoras de uno de los dos polos. Quizá el texto más claro sobre el problema de la relación entre sujeto y objeto sea uno que se llama precisamente así, «Zu Subjekt und Objekt» que Adorno escribió en 1969 pero que sólo se publicaron de forma póstuma en CCS II.

En este texto Adorno da cuenta de la complejidad de esta relación y de la propia acotación terminológica de ambos polos. Sin embargo, Adorno deja muy claro que “sujeto” y “objeto” son «categorías de la reflexión surgidas [...] para algo no unificable, no algo positivo, no estados de cosas primarios, sino absolutamente negativos» (DN, 167/GS 6, 175). Es decir, los polos “sujeto” y “objeto” son categorías positivas que expresan la no identidad, tanto entre ellas como en sí mismas. Rechaza alcanzar un concepto final de “sujeto” y de “objeto”, e indica que la dificultad de su definición estriba en que ambos tienen un momento particular y uno general, y no se da un momento sin el otro. Por ejemplo, cuando decimos “un individuo”, nos referimos a la persona que señalamos y, al mismo tiempo, entendemos “individuo” porque conocemos un concepto general de individuo que nos permite nombrarlo como tal, y no como, por ejemplo, “mesa”. Desde su punto de vista, dar cuenta de este punto de partida, es decir, de cómo tradicionalmente en la filosofía se ha venido trabajando desde la separación entre sujeto y objeto, permite estructurar la crítica a los problemas que tal separación produce. Pero, al mismo tiempo, señala que la separación entre sujeto y objeto «no debe ser hipostasiada, convertida en una invariante» (CCS II, p. 660/GS 10-2, 742). Con esto, Adorno no pretende encontrar un momento ideal de unión entre sujeto y objeto, sino pensar su relación como mediación. Para trabajar esta mediación, acude a dos términos medievales, la “*intentio obliqua*” y la “*intentio recta*”. Para Adorno, la filosofía ha venido fundamentándose en la “*intentio obliqua*”, que remite a cómo el sujeto conoce al objeto. Por su parte, la “*intentio recta*” es «la intención, el rayo directo hacia la cosa»⁵⁸, que ha sido la forma de proceder, por ejemplo, de los realistas ingenuos, que creen que se puede acceder directamente a la cosa. Adorno propone “la *intentio obliqua* de la *intentio obliqua*”, y no “la *intentio recta* resucitada” (CCS II, 664/GS 10-2, 746). Esta doble *intentio obliqua*

⁵⁸ Cfr. Vo 2464.

se refiere a la mediación del sujeto por el objeto y viceversa que trataremos de explicar en lo que sigue.

Él no pretende, entonces, tratar de restaurar un sujeto *potente* o de reactivar lo empírico desde lo trascendental, sino que da cuenta de que el sujeto es, primer, objeto. Es decir, Adorno propone una primacía del objeto:

«el sujeto, el *súmmum* de la mediación, es el “cómo”, nunca el “qué”, contrastado con el objeto que toda noción clara de sujeto postula. El sujeto se puede eliminar de la objetividad potencialmente, pero no actualmente; no sucede lo mismo con la subjetividad respecto del objeto. Del sujeto no se puede escamotear lo existente» (CCS II, 664/GS 10-2, 746)⁵⁹.

La primacía del objeto aparece en la medida en que incluso en los intentos de alcanzar un sistema que sea omniabarcante siempre lo real desborda los intentos racionales de atraparlo: «en las ciencias modernas de la naturaleza [,] la razón mira por encima del muro que ella misma levanta, capta un poquito de lo que no concuerda con sus categorías esmeriladas». Esto, para él, “quebranta al subjetivismo” (CCS II, 665/ GS 10-2, 748) y abre la posibilidad de una experiencia cualitativamente diferente. Su tesis, tal y como lo señaló explícitamente en 1957, es que el conocimiento, si se piensan sus problemas hasta el final, aparece como un elemento dependiente del objeto, y no del sujeto constitutivo⁶⁰.

Por su parte, el objeto también está mediado por el sujeto, pero en un sentido diferente. ¿Cómo mantener la primacía del objeto sin caer en una fundamentación *a là* idealista? Adorno encuentra dos momentos fundamentales. El primero, en la constatación de que el sujeto es, antes que nada, objeto, es decir, es “cosa”, es cuerpo. El origen y constitución del sujeto es histórica, por lo que este origen y esta constitución son *objetivos*. Por otro lado, quiere cuidar al objeto de la mera adhesión de elementos por parte del sujeto

⁵⁹ Adorno es claro cuando señala que: «wir können [...] ganz naiv die Welt in ein Chaos einteilen auf der einen Seite, un in eine Ordnung, die wir ihr aufgeprägt haben, sondern wir müssen schon sagen, dass das Primäre, woran unsere Ordnungsfunktion sich betätigt, zwar von uns ein Kontituiertes ist [...] was immer auch Bewußtsein, was immer auch Subjekt ist, zugleich aber aich bereits ein Objektives, also etwas, was uns mit einer bestimmten Struktur gegenüber tritt, die wir nicht einfach brechen können, die wir nicht einfach mit der Gewalt unserer Kategorisierungen nach Beliebn in unsere Ordnungsschemata übersetzen können». Vo 2450 del 3 de diciembre de 1957.

⁶⁰ «[...] die Erkenntnistheorie, wenn man sie wirklich bis zum Ende denkt, wenn man ihre Probleme radikal verfolgt, in einem bestimmten Sinn gar nicht als ein eutonomes wissenschaftliches Gebilde möglich ist, oder [...] dass die Bedingungen, durch die die Erkenntnistheorie glaubt, [...] immer zugleich auch den Gegeständen selberanhängtn, die sie von sich aus erst bestimmten zu können meint. Das ist sozusagen die These dessen, was ich Ihnen entfalten möchte». Vo 2441-2442 del 3 de diciembre de 1957.

(como, por ejemplo, las categorías kantianas), como quería Fichte, por ejemplo, pero también de la reducción del objeto a un abstracto que la subjetividad *capta*. En este sentido, no cabe hablar de un objeto *puro*, pues sería una mera aplicación de lo que se desea que sea la subjetividad al objeto. Para Adorno, el sujeto *saca* del objeto lo que el objeto le exige, también las determinaciones o cualidades subjetivas. Aquí, está pensando implícitamente en Kant. Para él, las determinaciones subjetivas que se adhieren al objeto son objetivas en la medida en que se asume el primer momento de que el sujeto es, antes que sujeto, objeto. Es decir, si pensamos, como instancia, en la categoría de causalidad, para Adorno serían una cualidad que la teoría tradicional ha atribuido al sujeto pero que éste encuentra en el objeto porque él mismo lo es, porque conoce de una forma concreta, determinada por la objetividad. Al mismo tiempo, este sujeto al que le viene dada una forma de pensar, adhiere al objeto la categoría de causalidad que se vuelve parte de lo que el objeto es en su mediación con el sujeto, al que necesita para poder ser conocido. En palabras de Adorno, «en las determinaciones que aparentemente el sujeto adhiere al objeto se impone la objetividad del sujeto [...] las cualidades que la crítica tradicional del conocimiento le quita al objeto y atribuye al sujeto se deben en la experiencia subjetiva a la primacía del objeto» (CCS II, 664-665/GS 10-2, 747). Entonces, la propuesta adorniana pasa por la asunción de que lo existente *también* está *ya* estructurado, es decir, que no es una masa amorfa material pero, al mismo tiempo, tal estructuración no se reduce a las categorías subjetivas que se le imponen a la materialidad.

La creencia de que el sujeto tiene que ordenar y articular la realidad, que es amorfa sin tal ordenación es, para Adorno, ideológica ya que pone la diferenciación entre sujeto y objeto como principio regulador de lo existente y del conocer y, por otro lado, porque tiene como trasfondo la primacía del sujeto, que no queda del todo justificada. Por tanto, si esta comprensión de la relación sujeto-objeto es ideológica, también lo será la teoría del conocimiento que entienda a éste como la “autorreflexión del conocimiento en el sujeto cognoscente”⁶¹. La postura adorniana se podría resumir, entonces, en dos puntos. Por un lado, «que la subjetividad es una figura del objeto», en la medida en que «cuando piensa lo objetivo, el sujeto está atrapado [...] [y proclama] su prisión como libertad» (CCS II, 666/GS 10-2, 749). Con esto, Adorno no se refiere a que el sujeto “desaparezca en el objeto”: lo que le interesa marcar es el problema de la constitución de lo que significa “sujeto”, que no “existe propiamente” sin el objeto ni pasar por alto, al mismo tiempo, la diferencia entre ambos

⁶¹ Cfr. Vo 2512.

momentos. Adorno señala que en la duplicación del sujeto en empírico y trascendental, el empírico parecería que aún no existe, como entidad viva. En tanto «maquinaria social», el sujeto empírico aún no ha alcanzado el carácter de sujeto. El trascendental, por el contrario, que aspiraba a ser una abstracción del empírico es, para Adorno, más real que éste. Según Adorno, el sujeto trascendental da verdadera cuenta del sujeto en la sociedad industrializada, en la medida en que está presente en “el yo de todas mis representaciones”, su modelo de constitución es el trueque, la intercambiabilidad⁶². Es decir, da cuenta del sujeto que no ha llegado a ser un sujeto de la “experiencia espontánea”, sino de la experiencia tutelada. Según toma explícitamente de Sohn-Rethel, el trabajo del espíritu, ese que consiste en la subsunción de lo objetivo bajo su categoría, parte del trabajo físico social, aquel que trataba de dominar el objeto frente a sí. El sujeto empírico, que se relaciona con el sujeto trascendental en la medida en que la particularidad necesita de lo general y viceversa, plantea ese “no existir propiamente”. Por otro lado, la asunción de que «la posición clave del sujeto en el conocimiento es experiencia, no forma» (CCS II, 668/GS 10-2, 751), en la medida en que el sujeto ya no debería imponer estructuras preformadas, es decir, *dar forma* al objeto que conoce, sino tener “libertad para el objeto”⁶³.

Lógica

En la crítica a la lógica, encontraremos dos momentos. Por un lado, a la lógica como fundamento último del conocimiento, como momento incondicionado y, por otro lado, la revisión del principio de no contradicción y de identidad como elementos fundamentales de su proyecto de la DN. En este apartado, se tratará el primer punto. El segundo será tema en el capítulo siguiente.

Más allá de sus trabajos «Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie» y «Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre» (GS 1), que ya apuntan en cierta manera hacia algunos puntos clave de lo que después será su teoría del conocimiento, como la primacía del objeto y la crítica a la

⁶² Sobre este tema, habría que revisar la importancia de A. Sohn-Rethel en el pensamiento de Adorno, tal y como hace Ch. Escuela en «Liquidación materialista del apriorismo kantiano: las tesis materialistas de Sohn-Rethel», en Escuela, Ch., *La construcción del materialismo en el pensamiento de Theodor W. Adorno*. Op. cit.

⁶³ Esta frase la atribuye Adorno a Hegel en numerosas ocasiones. Ni yo ni los editores de su obra han sabido encontrar a qué texto de Hegel se refiere cuando habla de esta libertad.

racionalidad moderna -respectivamente-, no será hasta MTC y K donde sitúe más específicamente estas preocupaciones teóricas. Según señala R. Tiedemann en la “Apostilla editorial” de la MTC, «todavía en 1968 [Adorno] consideraba [MTC] como el libro más importante junto con la *Dialéctica negativa*», que «junto con el artículo “Der Essay als Form”... [es donde] primero hay que buscar un programa de su filosofía» (MTC, 350/GS 5, 386). Para encontrar ese programa habría, quizá, también considerar, como haremos en los puntos siguientes, sus *Escritos filosóficos tempranos*, que nos descubren que el conjunto de problemas que preocuparon a Adorno durante toda su vida estaban bien marcados desde el comienzo de su trayectoria teórica.

Adorno encuentra en Husserl uno de los restauradores de la filosofía del fundamento, en el sentido de que el propio Husserl era consciente de que su filosofía surgía en un momento de crisis y su interés era alcanzar una suerte de “ciencia filosófica”, en tanto saber riguroso y primero⁶⁴. Adorno concentra su crítica a la filosofía del fundamento en Husserl revisando su concepción de la génesis y la validez. Para construir esta crítica, Adorno se basa en *Logische Untersuchungen e Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Para Husserl, no es tan relevante cómo se forma “la representación del mundo”, que Adorno llamará “la experiencia”, sino que él trata de ver de qué manera podemos considerar *esa* experiencia objetivamente válida. Y esta validez la busca Husserl en la lógica. Él trata de evitar caer en explicaciones relativistas o psicologistas (en cuanto a la reducción de la lógica a un sujeto particular) de la lógica. Por eso, Adorno emprenderá fundamentalmente dos tareas: por un lado, la cuestión sobre el relativismo en el conocimiento y, por otro lado, la crítica a la lógica como el momento a alcanzar por el conocimiento. Al final de este punto, encontraremos la respuesta que da Adorno al problema del relativismo. De momento, por tanto, nos ocuparemos solo de la crítica a la lógica como fundamento.

⁶⁴ Según señala R. Acebes Jiménez, la filosofía de Husserl surge como protesta contra las consecuencias del pensamiento hegeliano a principios de siglo XX, que son, por un lado, el historicismo (que acepta cualquier pensamiento en el marco de su época) y la reducción del mundo y el humano a lo meramente físico, es decir, al positivismo. Cfr. Acebes Jiménez, R., «Adorno y la fenomenología de Husserl», en *Anales del Seminario de Metafísica*, n. 30, Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid: 1996, pp. 135-136. Efectivamente, Husserl trataba de conseguir una «ciencia nueva y puramente teórica, que constituye el fundamento de todo arte del conocimiento científico y posee el carácter de una ciencia a priori y puramente demostrativa», Husserl, E., *Investigaciones lógicas I*, Madrid: Alianza, 2006, p. 38.

La fenomenología trata de «volver a las cosas mismas», indaga cómo se nos dan a nuestra conciencia. Husserl considera que hay dos formas básicas de relación entre sujeto y objeto: Por un lado, el modo natural de vínculo con objetos cotidianos de modo no tematizado, donde se da por supuesta la existencia del mundo, de la realidad. Por otro lado, la perspectiva del fenomenólogo, que cuestiona críticamente el mundo, asumiendo la intencionalidad de los estados de la conciencia. Para ello, propone una percepción sensible que ponga entre paréntesis todos los presupuestos e interpretaciones previos sobre los objetos; es decir, pretende utilizar la *epoché* griega, redefinida como *reducción fenomenológica*, como método y punto de partida. Mediante la *epoché*, las vivencias devienen objeto, en tanto son tematizadas por la conciencia subjetiva, es decir, la vivencia sería mero fenómeno que transita por el sujeto. El escenario de contemplación no sería, pues, el mundo, sino lo dado en la conciencia, que es el interés de estudio de la fenomenología. La actitud fenomenológica, entonces, sería radicalmente reflexiva. Lo dado es la donación a la conciencia. De este modo, se elimina la mediación entre sujeto y objeto, pues el objeto se idealiza, pierde su realidad en tanto es dado a la conciencia. Considera que todo acto de la conciencia es intencional, se dirige hacia algo: se tiene «conciencia de» o «conciencia para». Así, el sujeto tampoco puede concebirse de manera ajena al objeto que concibe. La conciencia no puede trabajar en el vacío. Se incorpora el pensar y lo pensado en una relación irrompible, indisoluble. Establece una diferencia radical en el ámbito de la lógica entre los procesos psicológicos del pensamiento y lo pensado, en tanto que desde el punto de vista de lo psicológico podría haber la contradicción, pero no es pensable la contradicción como objeto. La pretensión de la fenomenología consiste en llegar a la esencia, al *eidós*, a las estructuras formales inmutables que conforman lo que sea fundamentalmente el objeto. Husserl, en definitiva, asume un significado ideal de los conceptos, de los que partir para establecer una ontología formal que pueda aplicarse a ontologías regionales, como la *ciencia*. Parecería que hay una cercanía con la querencia de establecer un fundamento último del mundo.

Según Husserl, la lógica es el fundamento de nuestro pensar y, por tanto, no puede tener una naturaleza mutable. Como hemos señalado, para él, la realidad se da a dos niveles: empírico y lógico. Lo problemático es que la lógica, entonces, precede al sujeto, y que éste sólo accede al conocimiento mediante una depuración de la lógica. En términos adornianos, Husserl intenta alcanzar una falsa objetividad, ya que termina dirigiendo ese lugar de lo que está más allá del sujeto al sujeto. Si para Husserl la lógica es el elemento *primero*, las categorías que regirán su conocimiento serán, precisamente, aquellas que discutirá Adorno en su propio

proyecto, como trataremos de desplegar a lo largo de esta tesis: ser *sui generis*, la identidad, la pretensión de totalidad, la universalidad y la inmediatez⁶⁵.

Adorno se da cuenta de que Husserl tomó de Hegel la apertura a la cosa (en varias ocasiones citará en este sentido el “a las cosas” husserliano). No obstante, según Adorno, Husserl va a las cosas pero para alcanzar un pensamiento “último y fijo” en el sujeto. Es decir, Husserl entiende al objeto como un paso para refinar el proyecto ilustrado de darle primacía a lo subjetivo. Por eso, Adorno se propone mostrar cómo, en el núcleo de la filosofía de Husserl, se está fraguando una contradicción: repetir el modelo de un pensamiento que aboga porque el sujeto encuentre, en sí mismo, el mundo, es decir, que el sujeto termine siendo igual a sí mismo, tautológico. El sujeto que conoce Husserl, cuya acción cognoscitiva siempre es intencional, deriva en un sujeto lógico, que conoce de manera pura, es para Adorno también un “gesamtgesellschaftliches Subjekt”⁶⁶, es decir, que parte de un sustrato social y deviene, en la teoría, que quiere ser en el fondo, regulativa, como capaz de pensar de manera pura. Es, en cierto modo, el intento de unir el sujeto trascendental kantiano en el sujeto empírico, algo que en el lenguaje de Husserl es el “yo mismo”, que se identifica con la “persona psicofísica” y el “ego trascendental”. Para él, justo en la antípoda del proyecto adorniano, la persona psicofísica es una “autoobjetivación del ego trascendental”, lo que significa que el “ego trascendental” precede de manera constitutiva a la “persona psicofísica”, en la medida en que ésta, por decirlo de manera burda, *rellena* lo que permite formalmente el “ego trascendental”. La donación de ese marco, que es el ego trascendental a la autoobjetivación de la persona psicofísica hacen que, para Adorno, Husserl haga así la trampa de poder identificar uno con el otro, en la medida en que, al fin y al cabo, el ego trascendental *hace* a la persona psicofísica; pero diferenciándolos al mismo tiempo, ya que insiste que el ego trascendental sería forma, y sólo coincidirían uno y otro en la identidad de su *contenido*. Pero, para Adorno,

«Husserl podrá dar a los conceptos las vueltas que quiera; el idealista podrá llamar trascendentales a las condiciones, abstraídas, de posibilidad de la vida de la conciencia, pero éstas seguirán dependiendo de una vida determinada, de algún modo “fáctica”, de la conciencia. [...] Si se separa completamente al yo trascendental del *animus* o *intelectus*, el derecho mismo de llamarlo “yo” se torna problemático» (MTC, 212-213/GS 5 227-228).

⁶⁵ Cfr. Husserl, E., *Investigaciones lógicas* I. Op, cit., pp. 44-47.

⁶⁶ Cfr. Vo 2459, 5 de diciembre de 1957.

En realidad, lo que se plantea es un problema que, como Adorno mismo reconoce, es medieval: cómo lo formal puede dar cuenta del contenido⁶⁷. Para él la clave se encuentra, por tanto, en enfrentar el problema de la contradicción que se abre entre lo que es formalmente correcto según sus reglas, pero falso a la hora de confrontarse con su objeto. Para Adorno, el proyecto lógico de Husserl deriva en un modelo positivista, en la medida en que busca un conocimiento meramente formal. Trataremos de iluminar en lo que sigue cómo, para Adorno, el problema de la forma y el contenido se encuentra en Husserl tanto en la constitución de la lógica como elemento primero del conocimiento, como en la derivación a partir de ella del sujeto de conocimiento y de lo conocido.

Adorno considera que en Husserl la lógica se da como forma en la que, por decirlo de algún modo, se *inserta* el contenido. Husserl pasa por alto que toda forma del contenido de la experiencia condiciona al contenido, pero también al revés. La separación de ambos momentos es ideológica. La forma es uno de los puntos clave del *darse* el conocimiento. Para él, «cuando hay algo que decir, la indiferencia hacia la forma... indica siempre dogmatización del contenido» (NL, 108/GS 11, 110). Para Adorno, no sólo en el contenido, sino también en la propia estructura del pensar, se encuentra cifrada la estructura social: «los conceptos originarios... se hallan todos necesariamente mediados en sí mismos -o, según el lenguaje académico tradicional, "lentos de presupuestos"-» (MTC, 13/GS 5, 14). De ahí que señale que no concibe la separación -ni siquiera metodológica- entre método y cosa. Para él, esta división se encuentra desde el propio origen de la filosofía. Señala que «verdad, ser, unidad, las supremas palabras eleáticas, son puras determinaciones del pensamiento, y Parménides las reconoce como tales; pero [son] al mismo tiempo también algo que él y sus seguidores aún silencian: instrucciones sobre cómo pensar, un 'método'» (MTC, 19/GS 5, 20). Es decir, esas “palabras finales” o en “estructuras finales” al situarse como *telos* de la filosofía, exigen al pensamiento que haga violencia a aquello que pretende conocer, lo real, en pos de ese objetivo último.

En el intento de Husserl, como de otros lógicos, de acudir sólo a los elementos objetivables de la existencia, a su estructura lógica (o sea, a su forma), cae —en contra de su

⁶⁷ Adorno se concentró en el problema del paso de lo formal a lo real en el seminario de invierno de 1957-1958. En especial, lo encontramos en las sesiones a partir del Vo 2416 y ss., 26 de noviembre. En concreto, Adorno se refiere al problema de la existencia de Dios siguiendo el argumento ontológico tal y como lo expone Anselmo de Canterbury, que es un clásico ejemplo de la reducción de un problema de contenido a uno de exposición formal.

voluntad- en la radicalización de la subjetividad, en la medida en que es el sujeto, en última instancia, el que hace esa reducción, la que obliga al objeto a desprenderse de su historicidad, a su multiplicidad, a ser algo, en definitiva, que no es, que es sólo *para el sujeto*. Por eso, la lógica en sentido husserliano se convierte en *método*, es decir, en reducción antropométrica de la realidad. La lógica, según Adorno, no está ya contenida en el objeto ni se puede derivar de la experiencia, no es *inmanente*, sino que, en Husserl se le impone a ambos. Es una construcción del sujeto que habría que revisar teniendo en cuenta su desarrollo histórico, su devenir como forma de conocimiento purificada y modelo de la ciencia. Para Adorno, el problema se encuentra, entonces, no tanto en que Husserl trate de restaurar la lógica, sino su absolutización y la reducción de la cosa al método. Para Adorno,

«en las proposiciones lógicas sedimentan, según Durkheim⁶⁸, experiencias sociales como el orden de las relaciones de generación y propiedad, que afirman la primacía del individuo sobre el ser y la conciencia. Al mismo tiempo normativas y enajenadas del interés individual, se enfrentan siempre al sujeto psicológico como algo válido en sí..., y sin embargo también accidental, y esto es exactamente lo que, contra la voluntad de Husserl, le pasa a las “proposiciones en sí”» (MTC, 77/GS 5, 83)

Es decir, Adorno está tratando de evidenciar el sustrato colectivo e histórico de las estructuras lógicas. Para él, está sedimentada en ellas la propia constitución social de cada comunidad. Es decir, en términos del análisis de la historia natural, para Adorno la lógica ha devenido segunda naturaleza, para así poder constituir la como inevitable. Como muestra en su texto con Horkheimer, DI, y más tarde en DN la misma ratio que «había destruido el orden feudal y la forma espiritual de su reflexión [...] frente a las ruinas, sintió miedo al caos», el mismo miedo que frente a la naturaleza, sintieron los primeros filósofos (Cfr. DN, 31/GS 6, 31 y ss; y DI, 94-101/GS 3, 100-113). Es decir, el ánimo del conocimiento filosófico ha estado motivado por el *dominio*, el cual se ha caracterizado por la imposición a lo otro de lo antropométrico, de la reducción del objeto a lo que el sujeto es capaz de conocer. Desde la Ilustración, «pensar» significa «producir un orden científico unitario y derivar el conocimiento de los hechos de principios entendidos ya como axiomas establecidos arbitrariamente, ideas innatas o como abstracciones supremas» (DI, 94/GS 3, 100). Ella trata

⁶⁸ Adorno está presumiblemente siguiendo al Durkheim de Durkheim, E., Mauss, M., «Sobre algunas formas primitivas de Nómadas. Contribución al estudio de las representaciones colectivas», en Durkheim, E., *Clasificaciones primitivas y otros ensayos de antropología positiva*, Barcelona: Ariel, 1996. Según A. Wellmer, la crítica a la lógica parte de los escritos póstumos de Nietzsche, donde señala: «La lógica está vinculada a una condición *dar por sentado que haya casos idénticos*. De hecho, para que se piense y se concluya lógicamente, primero *es necesario fingir cumplida esa condición*. Esto significa que la voluntad de verdad lógica sólo puede llegar a cumplirse tras haber aceptado un *falseamiento* por principios de todo acontecer» (citado por Wellmer en Wellmer, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor, 1993, p. 145.

de pensar la unidad y gracias a ella, «el sujeto escapa del peligro de caer en lo amorfo, en lo inestable, en lo multívoco, al imponerse él mismo como forma a la experiencia (MTC, p. 81/GS 5, 87). Así abre Adorno el problema central en su filosofía, el pensamiento identitario. El sujeto trataría de ajustar a sí el objeto, *lo otro diferente*. Según Adorno, la lógica habría cumplido el papel en la historia de acompañar al sujeto de su separación con la naturaleza, con su *ser animal*. Es decir, el sujeto ha desarrollado, siguiendo la lectura cuasi antropológico-psicológica de Adorno, la forma de pensar lógica por *miedo* a lo otro y a lo que podría llegar a ser. En este sentido, hay un cierto paralelismo con el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*. Adorno no está sino reestructurando lo apolíneo y lo dionisiaco, pero introduciendo el carácter del dominio y del miedo. Para él, lo apolíneo (llámese “lógica” o “pensamiento identitario”) se ha impuesto sobre lo dionisiaco, *lo otro* de lo apolíneo (en términos de Adorno se podría llamar también lo “no-apolíneo” que no se reduce a una mera negación del ser apolíneo), por *miedo* a eso dionisiaco y por el *poder* de su dominación. Si la lógica está relacionada con el dominio de lo otro, entonces tiene un componente moral desde su origen.

Una de las críticas más detalladas a esta cuestión fue recientemente elaborada por O. Hulatt⁶⁹, que lee minuciosamente la relación que aparece entre teoría del conocimiento y la autopreservación en DI. Según su interpretación, en Adorno se da un salto cualitativo entre un aspecto pragmático, la autopreservación y la formación del conocimiento. En *DA*, encuentra tres momentos de constitución de la conciencia. Primero, la conciencia primitiva que, siguiendo casi literalmente la definición nietzscheana de lo dionisiaco, se caracteriza por la indiferencia con respecto a la naturaleza. El terror frente a lo indiferenciado, a lo unitario, provocaría la paulatina separación entre sujeto y objeto, el desarrollo del proceso de dominación de la materia por la conciencia. Así nos encontraríamos en la segunda etapa. La tercera sería aquella en la que se sitúa la Ilustración, donde tal separación entre sujeto y objeto se vuelve *tema* fundamental y se trata de perfilar el modelo de la “razón pura”, es decir, del mejor control de lo natural.

Entonces, para descubrir los principios lógicos, habría que ir un paso atrás con respecto al tercer estadio que nombra Hulatt, habría que acudir al “orden previo de la sociedad [que] se impone distorsionado contra el individuo” (MTC, 78/GS 5, 83). Asumir la corrección *objetiva* del pensamiento lógico es algo “derivado”, no objetivo ni estático en la

⁶⁹ Hulatt, O., *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*. Nueva York: Columbia University press, 2017.

historia. Por eso, para Adorno, el pensamiento tiene que hacerse un pulso a sí mismo, ya que la inclusión de lo otro no aparece cifrada de manera *natural* en la estructura de la lógica, que incluso en el principio de contradicción se decanta por lo uno o lo otro de sus dos proposiciones (algo que Adorno llama la estructura “o bien- o bien” (Cfr. TF/1, p. 162) o, con Kierkegaard, el “entweder-oder”). Adorno lo explicita cuando dice que «pensar el no-pensar no es una consecuencia natural del pensamiento, sino algo que suspende la pretensión de totalidad del pensamiento» (MTC, 31/GS 5, 33).

Esta suspensión de la pretensión de totalidad la encuentra Adorno en la propia estructura lógica. Adorno se da cuenta de que el problema fundamental de la lógica es su tendencia al análisis de las partes. Su concentración en las preposiciones, dejan en evidencia que no se refieren a una totalidad. No llegan ni siquiera a ella en la conclusión. Su totalidad es, como mucho, una mera suma de las partes. Cuando la lógica se da cuenta de esto, tiene como consecuencia, para Adorno, el pensamiento dialéctico, es decir, la fuerza del pensamiento desde la relación entre totalidad y particularidad, como veremos más adelante. En el “Prólogo epistemocrítico” de su *Trauerspiel*, Benjamin empieza con una cita de los *Naturwissenschaftliche Schriften* de Goethe, en la que señala que «puesto que ni en el saber ni en la reflexión puede alcanzarse un todo, ya que a aquél le falta lo interno y a ésta lo externo, necesariamente tenemos que pensar la ciencia como arte si es que esperamos de ella alguna clase de totalidad»⁷⁰. En este fragmento se tematiza lo que Adorno termina haciendo suyo: que lo particular siempre apunta más allá de sí mismo y que lo total sólo se hace por mediación de lo particular y que, además, hay algo que se escapa en la pretensión de saber científico, un *más* que se pierde en la petición de exactitud y rigurosidad. Goethe, asimismo, rechaza la tendencia – por así decir- nominalista de la ciencia. Su especialización impide detectar su objeto de estudio en un marco de mayor calado. De ahí que le exija pensarse como totalidad pero no como lo hacen otras disciplinas, sino el arte, que es una totalidad en el que cada vez se dibujan las relaciones entre lo interno y lo externo. Por eso, siguiendo a Goethe «el arte se expone siempre entero en cada obra de arte [y] la ciencia debería mostrarse siempre entera en cada uno de los objetos tratados»⁷¹. Ya sea en un acercamiento ingenuo a la totalidad, ya sea acudiendo a estos elementos históricos de lo científico, el acceso a la totalidad pasa siempre por su estetización, por la creencia de que la ciencia puede verse como

⁷⁰ Benjamin, W., *Gesammelte Schriften* I-1 Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1991, p. 207.

⁷¹ *Ibidem*.

algo cerrado, completo: éste era el sueño de los enciclopedistas franceses. La ficción de totalidad es el *modus operandi* de la ciencia, según Adorno, en la medida en que la ciencia no reflexiona sobre el momento mediado de esta totalidad. Y esta totalidad venía representada por la fuerza de la lógica, que demuestra su debilidad en su tendencia a lo fragmentario pero con aspiración a lo total. La diferencia entre Goethe y Adorno estribaría, entonces, en que esa totalidad no se “expone”, no se “muestra”, sino que está ya ahí, y sólo aparece en lo particular pero que es inatrapable, es parte de su material en cuando particular. En este sentido, Adorno construye también el lugar de la obra de arte dentro de este juego entre totalidad y particularidad. Para él, el arte no se puede determinar “de golpe”, sino a través de sus momentos, es decir, de manera mediada (TE, 446/GS 7, 499). De este modo, está rechazando la estética romántica del impacto. La propia jerga que habla del arte, tiene en su entraña el carácter ideológico de la totalidad y pasa por alto el doble juego entre lo total como algo más que suma de momentos y lo particular como algo que sólo es tal en referencia a un todo.

Desde esta revisión, como dijimos, vuelve Adorno a la lógica: eliminando su pretensión de estar *al principio* del conocimiento y su absolutización. Precisamente, revisar este «dar instrucciones», el método como forma del pensamiento filosófico, es lo que intenta Adorno en su construcción teórica, que llega a exponer en *Dialéctica negativa*. Es decir, el proyecto adorniano se concentra, como señala R. Tiedemann, en el impulso «de “hacer hablar” a la lógica finalmente y no seguir traduciendo el lenguaje a la lógica» (FAB II, 103). Así que Adorno toma, por inversión, en la crítica a Husserl herramientas para su propio modelo, la dialéctica. Para él, precisamente, será el cambio del foco de la consecución de un sujeto positivo a la objetividad negativa la clave de su proyecto, algo que pasa por la revisión de la relación forma-contenido y de la revisión de las herramientas lógicas, sobre todo, el principio de identidad y el de no-contradicción.

Ontología

El ataque contra la ontología, sobre todo, se centra en la figura de Heidegger, al que dedica explícitamente, buena parte de DN, aunque los problemas con los que polemiza aparecen en más lugares de manera implícita⁷². Para Adorno, la ontología es una heredera del

⁷² Véase Macdonald, I. y Ziarek, Kr. (eds), *Adorno and Heidegger. Philosophical questions*. Stanford: Stanford University Press, 2008.

idealismo, en la medida en que de lo que se trata es de que «los proyectos de la razón pudieran prediseñar su estructura a toda la profusión de lo ente» (DN, 68/GS 6, 69), es decir, se aspira a «tachar las mediaciones en lugar de reflexionarlas» (*Ibidem*). La relación entre ontología e idealismo contradice buena parte de la historia de la filosofía que, como Adorno sabía, situarían a la ontología como una corriente que surge, precisamente, como crítica al idealismo. No obstante, pese a las diferencias que hay entre el idealismo y la ontología en su fachada, intenta mostrar cómo se unen en muchos puntos de manera muy significativamente. La búsqueda de lo originario es, para Adorno, un juego retórico para ocultar el intento de alcanzar una *prima philosophia*, por mucho que Heidegger quiera situar eso originario en «la edad anterior al pecado original de la metafísica» (DN, 75/GS 6, 77). Según él, en la búsqueda de lo no derivado de la ontología se esconde una falsa creencia en estar llegando a algo originario, no “manchado” ni “trastocado” por lo real. «Las ontologías pretenden ser filosofías primeras, pero exentas de la necesidad y de la imposibilidad de deducirse a sí mismas y lo que existe a partir de un primer principio» (MTC, 38/GS 5, 40). Es decir, según su punto de vista, la ontología quiere la totalidad, pero haciéndonos creer que su interés se concentra en las cosas particulares. Dicho con Hegel, en el intento de conocer lo concreto, se quedan en lo abstracto. El “ser” es, para Adorno, un momento idealista, ya que, según él, es idealista toda filosofía que afirme “un principio monista de explicación del mundo que, ya en su mera forma, instaure el primado del espíritu que dicta este principio [...] lo que no queda absorbido por él, es impensable y escapa incluso al principio de sí mismo» (MTC, 173-174/GS 5, 186-187). Es decir, para Adorno, no es problemático el “ser” como principio sino, sobre todo, la reducción de lo existente, es decir, de lo diferente, en él.

El momento de la *pregunta por el ser*, central en *Sein und Zeit*, esconde, para Adorno, este momento. Para él, en filosofía, las preguntas y las respuestas no se estructuran bajo la lógica secuencial, no se espera necesariamente una respuesta, sino que la respuesta es a veces la pregunta y también viceversa. Esa es la forma, para él, de mantener la tensión entre lo pensado y el pensamiento (Cfr. DN, 69/GS 6, 71), así que la pregunta por el ser no puede postularse como *la* pregunta inicial, sino que en su propia estructura se esconde, sin que sea explícito en Heidegger, el momento de su respuesta. Para Adorno, en esta pregunta se esconde que el ente podría *no ser*, es decir, «se escapa lo óntico», sin tener en cuenta que el ser es, precisamente, sólo por *mediación* de lo óntico (Cfr. MTC, 40/GS 5, 42). Además, encuentra en la pregunta por lo originario un momento “maligno”, ya que se devalúa la posibilidad de lo nuevo. Según Adorno, en la pregunta por lo originario se esconde que «de

lo conocido no debe poder surgir nada desconocido, nada diferente» (MTC, 43/GS 5, 45). Esto, en su lenguaje, significa que la pregunta por lo originario se conforma con la identidad del origen consigo mismo.

El ser, para Adorno, puede entenderse de dos maneras: o como concepto, como aquello que incluye ya a todo lo que se nombra, una especie de unidad superior; o precisamente como aquello que se escapa del concepto, donde se situaría la filosofía heideggeriana (Cfr. NaS IV, 7, 66-67). Adorno se cuestiona si el interés de la ontología de trazar una “doctrina” del ser como algo no conceptual no se debe más bien a una insuficiencia [*Insuffizienz*] en la construcción de un modelo teórico sobre lo conceptual. Es decir, en la retirada del ser del concepto, para Adorno se esconde no tanto la “inatrapabilidad” del ser como una teoría del concepto que no abarca la complejidad de lo real y que se rinde ante lo que no es capaz de atrapar entre sus fronteras. Para Adorno, la negación de la conceptualidad del ser [*Sein*] implica que el ser es *algo distinto* a los entes [*Seienden*], en la medida en que, según la doctrina heideggeriana, el ser no es ni los entes ni su contenido. Esa otredad [*Andersheit*] es para Adorno precisamente la conceptualidad [*Begrifflichkeit*] (Cfr. NaS IV, 7, 71). Según la lectura de Adorno -en esto siguiendo a Schweppenhäuser-, lo que hace Heidegger es “sustancializar” al lenguaje de forma inmediata para librarse del necesario acceso conceptual a cualquier elemento de la realidad o la existencia. Adorno entiende esto como un truco: «ja, du benimmst dich ja hier ediglich sprachphilosophisch, aber es geht ja gar nicht um die Sprache, sondern es geht um das Sein» (NaS IV, 7, 76). Para él, precisamente desatender el problema del lenguaje porque lo central es el ser, aunque se asume que *necesariamente* hay que pasar por el lenguaje, es pasar por alto el núcleo del asunto: cómo se nombra, cómo se representa, cómo se abstrae lo real como ser.

Para Adorno, la ontología fue consciente de la primacía del objeto pero, en lugar de pensar la constitución de esa primacía, se hipostasió y se colocó allí una “ontología oculta”, que había que desenmascarar. Es decir, si en el idealismo aspiraba a un sujeto que pudiese desprenderse de lo condicionado, de ser *objeto*; es decir, el sujeto se volvió presa de sí mismo; en la ontología se propone “el sometimiento del sujeto al ser” (DN, 73/GS 6, 76). Esto lo dice literalmente Heidegger cuando señala que «El-ser-en-el-mundo no se reduce a la relación entre sujeto y objeto, es, por el contrario, lo que posibilita tal relación»⁷³.

⁷³ Heidegger, M., *Kant y el problema de la metafísica*. Mexico: FCE, 1981, p. 197.

“Ser” sería, entonces, un concepto al mismo tiempo fuera de lo conceptual y del binomio “sujeto-objeto”. De este modo, el “ser” desemboca en una suerte de tautología, en la medida en que se termina afirmando que “el ser es él mismo” o “el ser es como él es”. Heidegger asume la posibilidad de pensar la categoría del ser sin concepto. Aunque Adorno también es crítico con el concepto, entiende que es un momento del pensar ineludible. Para él, precisamente en este intento de pensar sin concepto se acerca Heidegger a Bergson y se distancia de Husserl, que gracias a su bagaje científico nunca renunció al momento formal, como ha quedado apuntado en el apartado anterior. Según Adorno, Heidegger «trata de filosofar... sin forma, puramente a partir de las cosas, y con ellos éstas se le escapan» (DN, 83/GS 6, 86). Por eso, para él, el objetivismo de Heidegger fracasa. Adorno encuentra este intento de superar la división entre sujeto y objeto ya en el concepto de “intuición categorial” de Husserl⁷⁴. Él pone, de esta manera, como primera naturaleza aquello que no ha dejado de ser segunda naturaleza, ya que trata de aunar ese momento de la intuición como algo inmediato con la mediación de las categorías, con una suerte de síntesis a medias, que termina reduciendo el mundo a las categorías y, especialmente, a la conciencia intencional, a la “conciencia de algo”. Para él, entonces, la relación noemas-noesis va sólo de la noesis a los noemas, por lo que desaparece la mediación de ambos momentos. El noema, según Adorno, no aparece como objeto, sino como parte de una “experiencia originaria”, es decir, es ya noesis: «su esfuerzo [de Husserl] por arrancar la esencia de la extensión fracasa porque no penetra la individuación misma, [...] no hace hablar al fenómeno permaneciendo ante él, [...] sino que capitula ante la intención herméticamente cerrada a su propia dinámica» (MTC, 112/GS 5, 121).

Adorno encuentra en la cópula el salto cualitativo fundamental que da la ontología⁷⁵. En la frase “A es B”, el “es” tiene dos momentos. Por un lado, “establece entre el sujeto gramatical y el predicado el nexo del juicio de existencia y sugiere con ello algo óntico” y, por otro »tomado puramente para sí, como cópula, [es] el hecho categorial universal de una

⁷⁴ Desarrollado sobre todo en las *Logische Untersuchungen*, entre los párrafos 44 y 52, que son los de la segunda sección de la sexta investigación.

⁷⁵ «Wenn ich also das wort Sein sage, wenn ich von Sein spreche oder wenn ich Sein denke, dann “ist” das ja nicht *Sein selber*, und der Gedanke, den ich dabei habe –das was ich dabei meine-, der ist auch nicht Sein unmittelbar, sondern er ist durch das Wort vermittelt. [...] Das Wort Sein ist nicht das Sein, sondern zwischen dem, was wir sagen, und dem, was wir meinen, steht ein Anderes... [...] [D]ie hegelsche Philosophie beruht überhaut darauf, dass augentlich jeder *einzelne* Begriff fasch ist, das heißt, dass zwischen keinem endlichen begriff und dem, was er bezeichnen soll, wirklich Identität herrscht, dass er es zwar bezeichnet, aber indem er vom Subjekt dem Heterogenen auferlegt ist, von dem, was die Sache an sich ist immer auch differiert». **NaS** IV 7, 60-62.

síntesis, sin él mismo representar nada óntico» (DN, 102/GS 6, 107). Ese “no representar nada óntico”, la síntesis, se traduce en Heidegger, según Adorno, en la “pureza ontológica”. Por su parte, el “juicio de existencia”, le permite hablar del “recuerdo de lo óntico”. Para Adorno, no obstante, el “es” no tiene un sentido óntico, sino que “intencional”. Es decir, sólo adquiere su sentido *abí* como cópula, algo que se lo da la relación entre el sujeto y el predicado, la construcción total del juicio. Adorno encuentra que en ese “recuerdo de lo óntico” del ser, se está eliminando la particularidad a favor del ser. Para Adorno, hay cosas – en lenguaje heideggeriano, entes- y conceptos. Pensar en un *tercio excluso* entre ellos, donde aparecería el “es” de la cópula en su doble determinación, es imposible. Él defiende que «todo intento de pensar solamente el “es”, siquiera en la más pálida universalidad [...] conduce aquí al ente y allí al concepto» (DN, 105/GS 6, 110). Además, Adorno critica que en el concepto de ser se encuentran dos momentos: por un lado, “el concepto *par excellence*” y, al mismo tiempo la “expresión de lo contrario”, el “anticoncepto”, ya que si se toma en serio no *podría* ser él mismo ya concepto (Cfr. NaS IV, 7, 63). Para Adorno, mientras que el impulso inicial de Heidegger tiene que ver con el propio de la filosofía, que según él no es otro que intentar «expresar lo inexpresable» (DN, 109/GS 6, 114), parece que el problema de la cópula y de lo que encierra el “es” tiene que ver con el desinflamiento de lo existente, en la medida en que lo que es ente es sólo una instancia de algo superior, del ser. En el lenguaje heideggeriano, y en general de la ontología, según la crítica adorniana, hay un momento de “mera inmediatez” entre palabra y ser. Sin embargo, la dialéctica pretende lo contrario: hacerse cargo de la mediación. Para Adorno, en la eliminación de la relación sujeto-objeto de la cópula se pierde el momento ideológico de la identificación en el “es” entre sujeto y predicado, en la que en el predicado se decide el destino del sujeto. Para Adorno, el “es” como instancia del ser es una reducción de lo particular en una entidad superior, es decir, una reducción de lo múltiple en lo igual o, en su jerga, de lo no idéntico en lo idéntico. Por eso, él encuentra un momento ideológico que considera heredero del principio de clasificación de la sociedad de consumo. Esto es algo que expresó Horkheimer en un texto llamado «Kopula und Subsumtion» (1939)⁷⁶, donde explica que en el “es” en realidad opera un principio clasificatorio, en las que se urge a delimitar “lo que uno es”, es decir, que quepa en alguna de las categorías preestablecidas de lo que “se puede ser”. El ser reduce al ente, al final, a sí mismo, ya que, para Heidegger, el ser hace que el ente sea. Esto,

⁷⁶ Cfr. Horkheimer, M., *Gesammelte Schriften* Vol. 12. Frankfurt a.M.: Fischer, 1985, pp.69-74.

para Adorno, significa que en última instancia, todo ente queda subsumido en un elemento positivo diferente a su multiplicidad: el ser.

Para Adorno, en Heidegger se esconde una metafísica no verdadera, que se constituye en la medida en que se asume la posibilidad de alcanzar un pensamiento no-mediado, lo incondicionado. Pero, en la medida en que, al mismo tiempo, se trata de pensar desde el ente, cuando Heidegger acude al “hombre normal”, «el concepto se confunde con su propia realidad» (DN, 78/GS 6, 80). De este modo, mientras que el idealismo estableció lo que se supone que era la filosofía académica, la “filosofía como especialidad” que, desde su punto de vista, tendencialmente “había dejado de tener algo que ver con los seres humanos”; la ontología introdujo en la academia “el *pathos no académico*”. Para Adorno, esta *concesión* de la filosofía que se acerca a lo mundano, pero aspira a un conocimiento superior, es decir, ese momento derrotista de acercarse al ente *porque no se puede acerca al ser* tiene un trasfondo moral que se pasa por alto en la consideración de estas filosofías. Es decir, no hay un verdadero interés en lo óntico, sino que se le atiende como ente que es huella del ser.

Entonces, como vemos, podríamos decir que en Heidegger, según Adorno, hay un doble movimiento: uno que trata de recuperar la existencia de lo ente y otro que aspira a algo por encima de toda división sujeto-objeto. Esto lo consigue asumiendo que el ser es al mismo tiempo “*tode ti*” (“este algo”, es decir, lo concreto) y “*ousía*”, esencia. “Al mismo tiempo”, aquí, refiere a que en Heidegger se sustituye el uno por el otro. Que el ser no esté ni en el concepto ni en la relación sujeto-objeto, permite a Heidegger hablar de “autenticidad”. Según Adorno, la autenticidad remite nuevamente a lo que indicábamos al principio: la búsqueda de una filosofía primera. Para él, Heidegger se introduce de nuevo en el discurso filosófico entre apariencia y esencia, donde la esencia es lo verdadero frente a lo que aparece. Es decir, lo esencia, que Adorno equipara, entonces, al ser, sería “«o puro, libre de toda mezcla empírica y por tanto absolutamente válido... lo inmediato, dado sin más, incontestable porque carece de componente conceptual» (DN, 114/ GS 6, 120). Que, además, la esencial esté oculta es la gran ventaja que toma Heidegger con respecto a posibles críticas: si el ser no es ni un concepto ni un hecho, «se agarre [la crítica] a lo que se agarre, será despachada como un malentendido» (DN, 81/GS 6, 83). Para Adorno, en el juego heideggeriano que intenta ser un “índice de profundidad”⁷⁷, al poner sobre la mesa el valor de lo ausente de contenido

⁷⁷ Adorno fue muy crítico con el concepto de profundidad en muchos de sus textos, pero en el que más se ocupa fue en su *Terminología filosófica*. Ahí señala que él sólo admite el concepto de profundidad como “lo que no se conforma con la fachada y no se contenta con la apariencia», y rechaza «en bloque el supuesto histórico

del ser, deriva en que el pensamiento «se pliegue sobre lo que se le destina» y que termina en que «[a]l final, ni siquiera del ser [Heidegger] se atreve apenas a predicar algo (DN, 82-83/GS 6, 85). Para Adorno es, precisamente, en este “enmudecimiento”, donde aparece lo verdadero del proyecto ontológico, en la medida en que es prueba de su oscuridad y de su esoterismo y, al mismo tiempo, de la imposibilidad del lenguaje de referirse a lo concreto de una forma satisfactoria, como ya enseñó Hegel en la introducción a la *Phenomenologie des Geistes*.

El último aspecto que consideraré en la crítica de Adorno a Heidegger a la historicidad, algo que lleva a cabo en relación al concepto de “historia natural”, como veremos en el segundo capítulo. Para Adorno, la reducción de la existencia al ser del ente hace que el tiempo se divida en dos: la historia “vulgar”, que sería el mero acontecer, frente al acontecer “auténtico”. Es decir, hay un doble juego de absolutización del tiempo, que obedecería a una traducción del concepto teológico de la eternidad; y la exposición de la caducidad, lo que hace que se pueda “ignorar o divinizar” la historia. En Heidegger, según él, la historia se reduce a un existencial, que debido a su relación con el ser tiene en su núcleo la tendencia hacia lo inmutable e invariante o, al menos, lo que trasciende, pero determina al ente. Es decir, no se considera a la historia en su dinámica y materialidad.

Como he tratado de mostrar, Adorno revisa algunas de las aristas fundamentales de modelos filosóficos que, a su juicio, caen en la constitución de una *prima philosophia*. Ella es como la malvada madrastra de Blancanieves, que cuando pregunta a su espejo dónde está la más bella del reino, no soporta que le responda “aquí”, pero “detrás de las montañas” hay alguien mucho más bella que tú”. Este “detrás de la montaña”, eso que al mismo tiempo no es mero “aquí”, como querría la facticidad, y es “mucho más”, es algo que no está contenido completamente en lo que se nombra y combate, en este caso, agotar “lo bello” en una unicidad de una vez para siempre: así se le arranca su pureza. Adorno lleva esta metáfora al ser y propone pensar lo que es como tal y no como instancia del ser o cualquier otro concepto abstracto dado de una vez para siempre que lo que es tenga que alcanzar para legitimar su existencia (cfr. NaS IV, 7, 104-105). “La escoria del mundo de los fenómenos”, su miseria y pequeñez, lo que tenga de fragmentada y dañada, es lo que va a motivar el propio proyecto filosófico de Adorno.

en que descansa [la profundidad], a saber, la sustancialidad, el ser de lo escondido y su positividad». Para él, «el criterio de la profundidad filosófica no es el resultado» sino que consiste en «el trabajo y el esfuerzo del concepto» -que apuntaremos más adelante-. (Cfr. TF I, 104-105).

II CAPÍTULO

Elementos del proyecto filosófico adorniano

“En la posición [del autor, de Adorno] misma está la necesidad de salir permanentemente de la fila, de meter arena en la maquinaria; y no hay ningún pensamiento que no esté expuesto al peligro de la maquinaria»
Prólogo a *Impromptus* (GS 17), enero de 1968.

Surgimiento a partir de la revisión de la lógica

Como se indicó más arriba, el proyecto adorniano parte, en su revisión de la lógica, de la reformulación del principio de identidad y de no contradicción. Lo que hace Adorno es traer tales categorías de la lógica, que pretenden ofrecer un conocimiento depurado de las formas puras del pensar, a la lógica material, es decir, aquella que confronta eso puro con la posibilidad de que eso planteado en términos formales se relacione (y de qué manera) con lo real. Esta reformulación es la base de la constitución de *Dialéctica negativa*. Su objetivo era reapropiarse del concepto de dialéctica, a través de la modificación de sus fundamentos. Que este trabajo se concentre en la música tiene que ver con el intento de comprender lo más rigurosamente posible el proyecto adorniano. En un texto inédito, datado alrededor de 1964, Adorno señala que:

«Su esencia doble, a saber, que la lógica dialéctica es inherente e interna a la tradicional, no se puede atrapar bajo sus propias reglas. Y tal inatrapabilidad se convierte en el argumento más sólido de la lógica tradicional contra la dialéctica. Tal dificultad exige buscar un modelo en el que se muestre drásticamente la compleja relación entre la lógica dialéctica y la tradicional. Un modelo para ello es [...] la música»⁷⁸.

El principio de identidad

El proyecto adorniano, como él mismo reconoce, se construye en base al “desmontaje” del principio de identidad, mediante la revisión de la relación sujeto-objeto o acudiendo al momento mediado del concepto de “lo dado” en el marco idealista, la

⁷⁸ «[d]ies Doppelwesen aber, dass die dialektische Logik der traditionellen innewohnt und außer ihr ist, ist unter deren eigenen Regeln nicht zu fassen, und solche Unfaßlichkeit wird der traditionellen Logik zum zuverlässigsten Argument gegen die Möglichkeit einer dialektische. Solche Schwierigkeit aber nötigt dazu, nach einem Model sich umzusehen, an die dialektische Logik drastischer sich demonstrieren läßt als in ihrem komplexen Verhältnis zur traditionellen. Ein solches Modell ist [...] die Musik». Vt 226/3.

inmanencia y la *adequatio*⁷⁹. Esto le ocupará toda su vida. De este modo, como decíamos, se hace cargo de su pasado y extrae lo que de verdadero tienen corrientes presuntamente opuestas a su propuesta filosófica. Señala que él no critica específicamente la verdad del contenido del ideamismo sino la tendencia a la identidad, a la unidad nuclear de su modelo teórico.

La crítica al pensamiento de la identidad se inicia, en Adorno, en contraposición a Husserl. En la revisión que hace de su propuesta sobre el principio de identidad, Adorno se da cuenta de que para Husserl, igual que para otros teóricos, «el principio de identidad no es... una relación entre cosas, sino una regla que indica cómo se debe pensar» (MTC, 83/GS 5, 89). Es decir, desde el punto de vista de Adorno, lo que oculta el pensamiento identitario es la posibilidad de lo contingente. Lo que pretende la identidad es conseguir atrapar lo múltiple en lo único. Esta fue la última artimaña de Hegel: tratar de reducir lo real a lo racional, o el ser a la conciencia, como en Kant. Esto también lo ve en Spinoza ya que, según su lectura, se constituye el correlato del orden de las ideas como idéntico al orden de la cosa (TF II, 36). Para Adorno, la identidad es una ilusión de la razón, por hablar con Kant: «el pensamiento se deja llevar por la idea de algo que estaría más allá de la contradicción» (DN, 142/GS 6, 149). Este algo más allá sería la identidad como la coincidencia de la cosa con el juicio.

Para Adorno, el principio de identidad, el principio supremo de la lógica, adolece de los mismos problemas que el resto de la construcción lógica, es decir, de su momento social, que hemos señalado más arriba. Así, el principio de identidad obedece a la lógica del intercambio [*Tausch*]. En este sentido, Adorno sigue a Marx, cuando en *El Capital* analiza la rebaja del valor de uso al valor de cambio, en la medida en que dos objetos devienen mercancía, lo que permite la abstracción de lo que son en tanto valor de uso para poder *identificarse* con cierto valor de cambio. El objeto se identifica con su concepto como mercancía y con su precio. Este momento, está en el origen de la constitución de nuestro modelo social y fue radicalizado en la espiritualización, en el pensamiento. Así surge la lógica y el principio de identidad. Tanto el principio de intercambio como el de identidad buscan, como momento ideal de su constitución, ser *inmediatos*, es decir, que efectivamente la cosa sea lo que vale (esto explica la economía financiera, donde ya no hace falta ni siquiera objeto) o

⁷⁹ Vo 2502, 12 de diciembre de 1957.

que, efectivamente, A sea igual a A y que se elimine el momento del “igual a”. Como esto no es posible, parece que siempre ambos principios son *ya* mediación, aunque se comportan como si no lo fueran⁸⁰. Para él, además, en la cópula, como se indicó en la crítica a Heidegger, se encuentra un momento ideológico. La cópula dice «así es, y no debe ser de otra manera». Por eso, Adorno cree que en la historia de la filosofía se ha extrapolado la exigencia de positividad de la forma al contenido. La forma necesita tener un momento de apariencia de cerrar aquello que presenta. El problema aparece cuando se asume este cierre de la forma de manera definitiva, y no como mera apariencia y que se incorpore esta forma de lo clausurado al contenido.

Precisamente, en la reflexión sobre la identidad se encuentra el momento normativo en Adorno. Para él, «en el reproche de que la cosa no es idéntica a su concepto vive también el anhelo de éste de que pueda llegar a serlo [...] “A” debe ser lo que no es todavía» (DN, 145/GS 6, 152). Es decir, Adorno reformula la petición del idealismo, esa aspiración del pensamiento de que “haya algo más allá de la contradicción”. La diferencia se encontraría en que el idealismo aspira a que ese más allá se cifre como positividad y, en Adorno, por el contrario, la posibilidad de pensarlo como negatividad. Como señala M. Theunissen⁸¹, en Adorno cabe hablar de dos tipos de negatividad al mismo tiempo: i) la diferencia entre “Sein” y “Nichtsein”, y ii) la diferencia entre “Sollen” y “Nichtsollen”. El momento de la normatividad aparece en la diferencia entre “Sollen” y “Nichtsollen” y el paso del “Sein” al “Sollen”. En la crítica adorniana a Kant, pone en tela de juicio la legitimidad de la separación entre “ser” y “deber ser”, en la medida en que, para él, esta división responde a la existente entre “esencia” y “apariencia”. En ningún caso, señala Adorno, el deber-ser debe convertirse en un “segundo ser-ahí” (DN, 359/GS 6, 384), sino que el propio “ser ahí” (primero, por seguir con su terminología) incluye la crítica de lo que (aún) no es. En este sentido, Adorno es claramente blochiano, ya que su comprensión del ser se cifra igual que el “(noch) nichtsein” de Bloch. Para Adorno, «mientras [los hombres] no cambien su postura respecto al ser-ahí, lo otro es también vano para ellos» (DN, 364/GS 6, 390). La vinculación con lo normativo es la forma en la que combate el conocimiento aséptico del positivismo que, al igual que el idealismo, será «la glorificación de lo que es» (TF II, 29). Por tanto, vemos que

⁸⁰ Este problema se analiza en Grenz, F., *Adornos Philosophie in Grundbegriffen, Auflösung einiger Deutungsprobleme*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, pp. 35 y ss.

⁸¹ Theunissen, M., «Negativität bei Adorno», en Friedeburg, L. v. y Habermas, J., *Adorno-Konferenz 1983*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983, p. 41

parte de la relectura de la identidad para encontrar en ella la grieta desde la que construir su proyecto. Para él, la distancia entre juicio y cosa, entre el “Sollen” y el “Sein” que imponían las formas idealistas de conocimiento, es precisamente lo que impulsa al conocimiento a seguir. No obstante, como ya he indicado, Adorno no se empeña en forzar al objeto para que se ajuste al marco del pensamiento, sino que se sitúa en la brecha de esa distancia, en lo que impide tal ajuste. Para él, las ideas son «signos negativos» que «viven en los intersticios entre lo que las cosas pretenden ser y lo que son» (DN, 146/GS 6, 153). Es importante remarcar que Adorno no se *sitúa* simplemente en la no identidad, sino que parte de las grietas de la identidad para construir su propio proyecto: «el mero intento de orientar el pensamiento filosófico hacia lo no-idéntico, en lugar de a la identidad, sería absurdo; reduciría a priori lo no-idéntico a su concepto y lo identificaría con éste» (DN, 150/GS 6, 157). En la crítica a la identidad, por otra parte, se encuentra también la crítica a la síntesis. De este modo toma distancia sobre el proyecto hegeliano de dialéctica. Siguiendo la crítica a la identidad, considera que la síntesis sería el momento mitológico de la dialéctica hegeliana, la toma de partido (como si eso pudiera hacerse en filosofía sin mutilar al objeto) por la unidad. Para él, ni siquiera un pensamiento crítico sobre la unidad bastaría. Al fin y al cabo, ya se asumirían ciertas síntesis para alcanzar tal unidad y la mera autorreflexión de la unidad no implicaría su revocación. Por eso, para Adorno, la forma de romper con la síntesis es ir más hacia atrás, a la identidad que, como estructura lógica, sería la promesa de la unidad de lo plural.

El principio de no contradicción

Adorno apunta que la dialéctica debe superar “la estrechez del experto en lógica” y tratar de ir más allá de la falsación de un enunciado porque “incurre en contradicciones” (ID, 282/NaS IV, 2, 222-223). Para él, lo interesante es profundizar en la posibilidad de la contradicción, en la medida en que ésta sería la manera en que el pensamiento realmente se enfrentase a la realidad, que es contradictoria, múltiple y no siempre susceptible de ser encerrada en teoremas o en conocimiento positivo en general; y no cayese de nuevo en hacer violencia a lo real para atraparlo en sus límites de la estructuración del conocimiento. Por tanto, el compromiso se establece con la cosa, con el objeto, y no con la estructura del pensamiento. Es decir, «la contradictoriedad es una categoría de la reflexión, la confrontación de concepto y cosa en el pensamiento» (DN, 141/GS 6, 148), y no surge de una estructura desarrollada desde fuera de la cosa que se le impone. La contradictoriedad surge, entonces, en el choque entre el objeto y la capacidad del pensamiento para pensarla, que siempre es

menos que la cosa. En tanto el objeto siempre es más que el pensamiento que la piensa y el juicio que lo nombra, la contradicción es objetiva.

Al mismo tiempo, la contradicción se dirige hacia algo que Adorno denomina la “cosa irreconciliada”, que «carece precisamente de esa identidad subrogada por el pensamiento, está llena de contradicciones y se cierra a cualquier intento de interpretarla unánimemente» (*Ibidem*). Lo que diferencia sustancialmente al proyecto dialéctico de Adorno y al de Hegel, del que bebe fundamentalmente, es que Adorno no parte de la contradicción como mera oposición a lo idéntico o para alcanzar un momento de identidad, de conocimiento positivo, sino que su proyecto precisamente sospecha de la posibilidad de la identidad y se mantiene en el pulso de lo contradictorio. Por eso, Adorno considera su dialéctica como “lógica de la desintegración”.

a. “La dialéctica no es un punto de vista”

Como apunté más arriba, la dialéctica trata de invertir la filosofía anterior. Por tanto, si veíamos que el idealismo, según Adorno, se enfoca al conocimiento de lo inmutable, la dialéctica opera en la crítica y en la constitución de un pensamiento que dé cuenta de lo dinámico. Esto puede generar dos problemas fundamentales: por un lado, que se alimente la creencia de que la dialéctica es un “todo vale”, un “no-dejar-en-pie-nada-fijo-ni-determinado”, lo cual chocaría con el intento de este trabajo de mostrar la centralidad del concepto de contenido de verdad, pues no habría verdad posible que determinar. Por otro lado, la identificación de dialéctica con otras dialécticas anteriores. Para Adorno, en la crítica a la dialéctica como un relativismo, se parte de la premisa de lo afirmativo, donde el conocimiento debe “dar y no quitar nada”, es decir, cumple una “función psíquica”: «darnos un sustento firme o un poco de calor al corazón», (LOD, 284/NaS IV, 2, 225). Según él, es justo a la inversa. La filosofía nunca *da* lo que se esperaba, siempre es un *estar en el camino*, y es el pensador el que tiene que darse por completo a los problemas filosóficos para poder estar en ese *caminar*. Hacer justicia y pensar seriamente al objeto implica asumir que sólo pueda dar cuenta de él un pensamiento que lo piense en su multiplicidad, y no que busque a toda costa un elemento estable e invariable en el objeto. Por eso, Adorno señala que el pensamiento mismo no debe volverse “en sí mismo objetual, algo fijo y concreto”. En esto, sigue con la crítica al fundamento. Para él, el control intelectual del conocimiento, para que no devenga en una suerte de “un lanzarse locamente a elucubraciones”, tiene que ver con la *primacía* del objeto. Adorno quiere recuperar el concepto teológico de control, que

precisamente trataba de liberar a la especulación teológica del dogmatismo y de la superstición, en la que se enmarcaban, por ejemplo, los milagros. Para él, el concepto de control se ha invertido y es, precisamente, lo que dogmatiza al pensamiento o que impide el surgimiento de la novedad, ya que se basa en la repetición y en lo ya conocido (algo que corresponde, para él, en la aplicación a la teoría del conocimiento de los mecanismos de adaptación social, algo evidente en el ámbito académico). Retomando, entonces, el problema de la teoría del tiempo, para Adorno la dialéctica combate en algo que parece que caracteriza, fundamentalmente, a las corrientes que devienen idealistas: el intento del “congelamiento de la dinámica en un algo estático”, una tendencia de la que adolece la dialéctica de Heráclito a Hegel.

Como veremos a lo largo de este trabajo, lo interesante de la teoría del conocimiento de Adorno no es sólo el cuestionamiento de lo perenne en filosofía, sino el cómo lo hace: se hace cargo, aunque de manera implícita, de la contradicción entre el saber perenne y lo limitado del ser humano. Por eso, se encarga de mostrar cómo la conciencia repite en su estructura los modos de conocer que señala como objetivos. La conciencia, como sujeto único del conocer, se pone en entredicho cuando el sujeto se hace objeto, y al mismo tiempo se tambalean las formas de conocer de esa conciencia y el límite entre la configuración de lo conocido y lo cognoscente. Vuelve a un problema que G. Agamben indica como el elemento central de la teoría del conocimiento: al de lo uno y lo múltiple, al de la relación⁸² -aunque él lo trata como totalidad y particularidad- en paralelo al del sujeto y al objeto, clave en la teoría del conocimiento de la modernidad en adelante.

b. Restauración de la metafísica

Hay dos motivos que parece suficiente para entender porqué Adorno proyecta algo así como una restauración de la metafísica. Pese a que, en apariencia, la metafísica estaría en las antípodas de la dialéctica, Adorno considera que es precisamente pensando la dialéctica desde la metafísica como se la piensa dialécticamente, pues se la enfrenta a su presunto opuesto. Por otro lado, para Adorno, «la metafísica es aquella forma de la filosofía cuyo objeto son los conceptos en un sentido enfático» (NaS IV, 14, 14)⁸³. Para un pensar que,

⁸² Agamben, G., *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 16.

⁸³ «Metaphysik is diejenige Form der Philosophie, deren Objekt Begriffe sind; und zwar Begriffe in einem emphatischen Sinn»

como él, situó el problema del concepto en un lugar protagonista, si la metafísica tiene como objeto los conceptos, algo tendrá que decir ante esa revisión adorniana del concepto. Según señala, el núcleo de discusión en la metafísica se encuentra en determinar si los conceptos son “meros signos o abreviaturas” de hechos o si tienen un carácter esencial que traspasa la mera facticidad. Qué entiende Adorno por metafísica es complejo, pues para él es esencialmente preguntas, “no respuestas dogmáticas fijas” Aquí apuntaré, por tanto, algunos de los núcleos de tales preguntas.

La primera definición de metafísica que encontramos es

«como el producto de la fractura entre las esencialidades [*Wesenheiten*], que se han convertido en ideas en la secularización de los dioses; y el mundo de las apariencias, en el cual es inevitable el momento en el que los conceptos divinos y, con ello, el ser se relaciona con lo que es; mientras que por otro lado ambos momentos no se refieren el uno al otro ni se dejan referir de forma naïf» (NaS IV, 14, 34)⁸⁴.

La segunda, un poco más adelante, es que la metafísica es, por un lado «siempre es racionalista como crítica de un parecer sobre lo que es para sí, lo verdadero y esencial, a menos que esté justificado por la razón»⁸⁵ y, por otro, «el intento de salvar lo que se ha apagado y ha desaparecido del ingenio de los filósofos»⁸⁶ (*Ibidem*). Ésta va a ser la llamada “intención doble de crítica y salvación” de la metafísica. Por último, Adorno considera que la metafísica es -en relación con la anterior-, «el esfuerzo del pensamiento de salvar lo que al mismo tiempo disuelve» (NaS IV, 14, 35). Es decir, como trataré de mostrar, a Adorno no le interesa la metafísica como se ha hipostasiado en algunas corrientes de la tradición, aquello que está -literalmente- más allá de lo físico, sino que, al modo kantiano, entiende la metafísica como límite para la razón.

La tercera es crucial para un problema fundamental en el mundo antiguo, especialmente en Platón, que continúa hasta el presente: el inicio de la separación entre el mundo sensible y la idea, es decir, entre lo dinámico y variante y entre lo estático y único. Para él, precisamente, la metafísica comienza con Aristóteles en la medida en que es el

⁸⁴ «als das Produkt eines Bruchs zwischen den Wesenheiten, eben jenen zu Ideen säkularisierten Göttern, und der Erscheinungswelt, der in dem Augenblick, in dem überhaupt aus denn Göttern Begriffe und damit aus dem Sein auch eine Relation zu Seiendem wird, unvermeidlich ist; während auf der anderen Seite die beiden Momente nicht naïv aufeinander sich beziehen und gleichzeitig formulieren lassen»

⁸⁵ «immer rationalistisch als *Kritik* einer Ansicht von dem Ansichseienden, Wahren und Wesentlichen, sofern es vor der Vernunft nicht sich rechtfertigt»

⁸⁶ «ein Versuch, das, was das Ingenium der Pilosophen verblassen und entschwinden fühlt, zu *retten*»

primero que se toma en serio el mundo sensorial y problematiza la relación con lo no sensible, pues solo puede hacer un “más allá” de lo físico mediante su análisis minucioso.

Por último, para Adorno es fundamental la pregunta que la metafísica le hace a lo existente, pues siempre trata de ir más allá de él. No consiste en asumir que la metafísica implica “un segundo mundo escondido” detrás de la apariencia (como podría ser en la filosofía platónica) o los “Hinterweltlern” nietzscheanos, sino la posibilidad de una metafísica negativa, en la que su objeto sea «algo que no se sitúe del mismo modo entre los hechos, pero que no pueda encontrarse sin algo fáctico» (TF II,121). Es decir, en la búsqueda inicial de ese “segundo mundo”, de la esencia tras la apariencia, Adorno encuentra un elemento clave que no se da en el pensar dialéctico ingenuo, apegado a lo material como en el materialismo vulgar: la pregunta por la posibilidad de “superar lo fáctico” como exigencia de la experiencia misma.

En “Meditaciones sobre la metafísica”, en GS 6, Adorno reflexiona sobre lo que se ha llegado a hacer en nombre de la metafísica, en especial en la metafísica de la muerte. Ésta ha terminado justificando o bien “la muerte heroica” o, como en Heidegger, “la repetición de la evidencia de que uno tiene precisamente que morir”. Para él, en la metafísica de la muerte se encuentra la palpable evidencia del ser-cosa, de la primacía de la objetividad del sujeto. Su modelo de metafísica no se corresponde ni con la “mera ocupación en temas metafísicos”, es decir, como disciplina, ni con “la doctrina afirmativa del supramundo”; sino con la pregunta kantiana por la “necesidad metafísica” (DN, 412/GS 6, 433).

Las preguntas de la metafísica, a juicio de Adorno dependen de las de la teoría del conocimiento y también al revés⁸⁷. Desde sus textos sobre Hegel de los años 30, y hasta los últimos “fragmentos dialécticos” de casi los años 70, Adorno utilizó de manera un tanto oscura los conceptos de “intentio obliqua” e “intentio recta”, los cuales toma de la filosofía medieval. En su clase del 10 de diciembre de 1957, explica por primera vez de forma explícita, qué entiende en estos términos:

«la metafísica tiene que ver con lo que se llamaba “intentio recta” en la vieja terminología y el conocimiento con la “intentio obliqua”. Intentio recta significa la intención la mirada directa a la cosa, interrumpida hacia la cosa, hacia su objeto. La teoría del conocimiento, por el contrario es siempre la autorreflexión del conocimiento, tiene que ver siempre de alguna forma con conocimiento sobre el

⁸⁷ Cfr. Vo 2506 y 2507, del 19 de diciembre de 1957. En sus lecciones *Metaphysik. Begriff und Probleme* (1965), defiende que la metafísica empieza cuando «el mundo de la experiencia se toma en serio y se examina a fondo la relación con el simplemente aceptado mundo más allá de lo sensible [einfach hingegenommenen übersinnlichen Welt]» (NaS, IV, 14, 33).

conocimiento o el conocimiento sobre la posibilidad del conocimiento y no de forma inmediata del conocimiento con los grandes objetos mismos [*großen Gegenstände selber*]⁸⁸.

Para Adorno, si pensamos en términos del problema de la separación entre sujeto y objeto que hemos expuesto anteriormente, podremos extraer que su propuesta pasa por tratar de pensar conjuntamente la metafísica y la teoría del conocimiento. En esta misma sesión dirá que ambas “deberían ser una”. Él nombra el proyecto de pensar desde la primacía del objeto como “intencio obliqua de la intencio obliqua” (GS 10/2, p. 747).

Como ya he indicado, Adorno no quería recuperar o salvar la filosofía desde fuera, sino pensar sus propias aporías. Es el mismo ejercicio que lleva a cabo con la metafísica. Como señala Ch. Ziermann, «en vez de una superación [*Aufhebung*] de la metafísica tendríamos tendríamos que vérnoslas con la superación de la dialéctica *en* y *a través* de la metafísica»⁸⁹. La constitución de la dialéctica *en* y *a través* de la metafísica es evidente en su relectura del sentido de la metafísica en Kant, que Adorno equipara al pensamiento especulativo (en términos de la *KrV*), que para él se limita a ser un pensamiento que ha dejado de tener relación con la propia materia, que ha dekadado realmente de establecer un diálogo con los problemas del conocimiento con la realidad y se ausme su transcendencia de una forma acrítica (Cfr. NaS IV, 4, 78).

De esta manera, Adorno pretende restaurar la metafísica a là Aristóteles y arrebatársela a la lectura ontológica de Heidegger. Adorno busca una suerte de metafísica negativa (que también llama atea [*atheistische*], abismal [*des Abgrunds*], de la negación [*der Verneigung*] y de lo casual [*der Zufälligkeit*]), que se distancia de la metafísica de la filosofía tradicional porque no cae, según él, en un conocimiento positivo. La diferencia fundamental entre la propuesta tradicional y la adorniana es que Adorno no aspira a alcanzar respuestas sobre lo absoluto y lo permanente, sino preguntar en esa dirección para poner en marcha el conocimiento. La metafísica, para Adorno, plantea un problema doble. Por un lado, querría alcanzar inmediatamente el objeto. Esto es evidente con las teorías sobre dios, especialmente

⁸⁸ «Die Metaphysik hat es zu tun, [...] was man in einer alten Terminologie intencio recta nennt, und die Erkenntnistheorie mit intencio obliqua. Intencio recta, das heißt die Intention, der Blickstrahl direkt auf die Sache, ungebrochen auf die Sache, also auf ihren Gegenstand hin. Die Erkenntnistheorie demgegenüber ist [...] immer Selbstreflexion der Erkenntnis, hat also immer in gewisser Weise mit Erkenntnis von Erkenntnissen oder Erkenntnis vonder Möglichkeit von Erkenntnissen zu tun und nicht unmittelbar mit Erkenntnissen der großen Gegenstände selber». Vo 2464.

⁸⁹ «Anstelle einer dialektischen Aufhebung *von* Metaphysik hätten wir es mit einer Aufhebung von Dialektik *in* und *durch* Methaphysik zu tun». Ziermann, Christoph, «Dialektik und Metaphysik bei Marx und Adorno», en *Adorno im Widerstreit*, p. 35.

aquellas del nominalismo, donde en el propio concepto de dios se encuentra su existencia. Adorno es consciente que aquí radica uno de los peligros de la metafísica y la marca de su incompreensión, a saber, la caída en la inmediatez [Unmittelbarkeit]: «esa inmediatez corresponde a lo no verdadero⁹⁰. Para él, precisamente, esta “inmediatez” aporta ese *más* que le falta a la teoría del conocimiento, necesita a ésta para ponerse freno, para asumir el momento mediado de aquello a lo que aspira conocer.

Pero, por otro lado, también la metafísica se distancia radicalmente de la experiencia de lo real, en la medida en que la pregunta, según Adorno, que la motiva es “pero, ¿esto es todo?”⁹¹. El tema de «¿esto es todo?» aparece también en DN (DN, 343/GS 6, 368) e introduce un problema que sólo nombraremos brevemente aquí: la relación entre la inmanencia y la trascendencia. Asimismo, Adorno sitúa ahí la pregunta por el sentido. Ésta la extrapola casi literalmente a la pregunta por el sentido en la obra musical, como veremos en la siguiente parte. Por eso, ahora no profundizaremos en este aspecto. Volvamos a la relación inmanencia-trascendencia. Adorno lo expresa claramente: «a la metafísica [le] toca reflexionar sobre hasta qué punto pueden pese a todo [los sujetos] ver más allá de sí» (DA, 344/GS 6, 369). Precisamente, para Adorno, en la metafísica se encuentra el plus que la dialéctica exige para no caer en el dogmatismo de lo objetivo. En la asunción de que siempre hay un más allá de lo que el sujeto conoce es, según la interpretación adorniana, precisamente aquello que debe exigir la dialéctica para no imponer al objeto categorías cerradas del sujeto. En la impotencia de la dialéctica es donde aparece la metafísica, que hace a la dialéctica específicamente negativa, pues no aspira a alcanzar un punto final y asume su incapacidad de anclarse a un punto inicial: «se puede decir en realidad que todo conocimiento es una contrina de lo trascendente, en la medida en que es la doctrina de la relación con objetos posibles⁹². La metafísica es, entonces, cifra de lo genuinamente negativo. Lo que hace negativa a la dialéctica es precisamente esta inclusión del momento metafísico, que es la apertura, lo que pone en tela de juicio el impulso por alcanzar un conocimiento positivo y primero: También la posibilidad de alcanzar un momento último. Por tanto, cuando Adorno señala que no es

⁹⁰ Vo 2504 del 12 de diciembre de 1957. En concreto, Adorno se pregunta por la posibilidad de pensar el “Absoluto”, algo que explicaré un poco más adelante.

⁹¹ Cfr. Vo 2468. También es tema en FNM, cuando señala que «mientras lo único decisivo es el principio de realidad, para quien lo sigue incondicionalmente la realidad deviene vacía inaccesible según su propia sustancia, separa de él por un abismo de sentido» (FNM, 150/GS 12, 158). No sería una tarea menor relacionar este concepto de “principio de realidad” con el homónimo marcusiano.

⁹² «[M]an kann nämlich sagen, dass alle Erkenntnis insofern Lehre von Transzendenz sei, als sie die Lehre der Beziehung auf mögliche Gegenstände ist». Vo 2489 del 17 de diciembre de 1957.

época de una filosofía primera, sino de una última⁹³; está poniéndose una barrera a sí mismo. La metafísica, como asunción del siempre más allá, como «conjunto de pensamientos que no se conforman con lo efectivamente dado en la experiencia» (TF II, 121), tematiza la imposibilidad del punto final. Cabría, por tanto, efectivamente, una “despedida de la filosofía”, un –dicho con Hegel– “final de la filosofía”. Sin embargo, Adorno propone una filosofía no subjetivizada, no marcada por el dominio. Es decir, una filosofía que no acaba y parte de la asunción de la incapacidad de completitud. Precisamente, la incapacidad de cerrarse de la filosofía, que se lo da la exigencia de querer ir más allá de la metafísica, es lo que se encuentra en el núcleo del momento crítico de la dialéctica. Así lo plantea Adorno: «la marcha de la historia no deja otra salida que el materialismo a lo que tradicionalmente fue su inmediata oposición, la metafísica», ya que «si la dialéctica negativa exige la autorreflexión del pensamiento, esto implica palpablemente que, para ser verdadero, tiene, por lo menos hoy, que pensar también contra sí mismo» (DN*, 334/GS 6, 357)⁹⁴.

La importancia de la figura de Hegel en el pensamiento de Adorno se manifiesta, una vez más, en su reformulación de la figura de lo absoluto. Si bien, después de lo desarrollado en cuanto a su crítica a la *prima philosophia* y a la búsqueda del “suelo”, del “fundamento”, parecería que la idea de absoluto como elemento teleológico debería quedar también descartada; Adorno lo nombra para encontrar en este concepto el impulso de la filosofía. Lo dice explícitamente cuando señala que «sólo se puede filosofar auténticamente cuando se quiere el absoluto, en el doble sentido de que se quiere saberlo realizado y que se quiere conocerlo; y la voluntad de conocerlo está profundamente ligada a la voluntad de realizarlo» (TF/I, p. 152). Tal y como defiende C. Escuela, parecería que en Adorno, en el fondo, hay una suerte de materialismo idealista (pese a la contradicción de los términos), en la medida en que busca a través del materialismo una petición idealista. Es decir, Adorno se mueve siempre en la paradoja (no creo que tenga que llamarse contradicción dentro del pensamiento dialéctico que venimos exponiendo) de que el impulso materialista de su filosofía es, en el

⁹³ Ist das Zetalter der Intepretation der Welt worüber und gilt es sie zu verändern, dann nimmt Philosophie Anschied [...] Nicht die Erste Philosophie ist an der Zeit sonder eine letzte» (MTC, 47/GS 5, 49).

⁹⁴ En el congreso Adorno and politics celebrado entre los días 2 y 4 de junio de 2016 en la universidad Boğaziçi de Estambul, el profesor Jay M. Bernstein sugería que precisamente de esta exigencia de la dialéctica de pensar contra sí misma habría en Adorno la cuestión de que no *biciera falta* más dialéctica, de la reconciliación. Por el contrario, C. Fernández Liria sugiere que el “pensamiento contra sí mismo” implicaría una revisión del concepto de historia, en la medida en que lo que se está proponiendo es “pensar contra la época” y no comprender los fenómenos culturales o políticos como “expresión de una época”. Pensarla en serio implica, como parece que Adorno sugiere con la propia dialéctica, hacerlo “contra ella”. (cfr. la conferencia «Modernidad e historia» en el congreso «Los fines de la modernidad» celebrado entre el 14 y el 16 de marzo en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid).

fondo, idealista, el *como si* fuese posible alcanzar el absoluto, el *como si* se realizase de hecho ese absoluto. No obstante, Adorno, en su última década, se vuelve más prudente. En su conferencia «Wozu noch Philosophie?», señala que ésta «tal y como ya solo se podría defender hoy, no podría creerse dueña de lo absoluto, sino que tendría que prohibirse esa idea para no traicionarla». A lo que Adorno no quiere renunciar y así lo exige de la filosofía, - por eso concentro mi trabajo en ello- es “el concepto enfático de la verdad” (CCS II, 403/GS 10-2, 461).

Para Adorno, la aparición de la posibilidad de lo utópico aparece en la apertura de la dialéctica, en el hacerse cargo de su momento negativo. Para ello, critica la aspiración a lo sistémico, a la totalidad⁹⁵. Adorno critica la consideración (que el sitúa en la ilustración) de la totalidad tanto en la obra de arte como en el conocimiento como algo conclusivo, cerrado. Para él, tanto la búsqueda de comprender la totalidad como el “análisis elemental”, es decir, aquel que divide analíticamente los momentos de la totalidad, son falsos. El primero, porque no tiene en cuenta el momento dialéctico de la totalidad, que no es sin lo particular; y el segundo porque obedece, para Adorno, al principio divisorio del conocimiento administrado, que hace cómodo al conocimiento al desplazarlo a esferas creadas *ad hoc* y que simplifican el objeto del conocimiento. La mera división categorial del objeto no da cuenta de la cosa misma. Lo particular hace que esa totalidad no sea abstracta en términos hegelianos. Según Adorno, lo particular impide caer en lo meramente indiferenciado, en la homogeneización de la totalidad. En este sentido, sigue de cerca la propuesta de la *Gestalt* cuando señala que «sólo sabemos de un todo como todo en la medida en que percibimos este todo o lo conocemos intelectivamente en relación a las partes, frente a las cuales éste se presenta como todo y viceversa» (LOC, 202/NaS IV, 2, 198).

Esta dialéctica abierta, la crítica a la totalidad conclusiva, ha sido uno de los puntos más polémicos en los lectores de Adorno. Rüdiger Bubner considera que es arbitrario señalar la apertura de la dialéctica, ya que no encuentra nada que justifique detenerse ahí y en otro lado, así como ve problemático encontrar justo en esa cesura el momento donde comienza el conocimiento:

⁹⁵ Otra cosa es que, efectivamente, Adorno consiguiera escapar de hacer de su propia filosofía un sistema. Algunos autores, como Wellmer, sostienen que Adorno, en secreto, construyó algo muy parecido a un sistema; donde toca, como era habitual en los modelos filosóficos ilustrados, todo los puntos esenciales de la división categorial de la filosofía.

«el pensamiento filosófico debe ser de tal forma que pueda reconstruirse completamente, incluso cuando, como en el caso de la dialéctica, no pueda permitirse que se resquebraje en un lugar, [...] El punto donde, por así decirlo, las tablas de la Ley anuncian «hasta aquí y no más lejos» no es, como sugiere Adorno, donde comienza la dialéctica, sino donde bruscamente termina»⁹⁶.

Este asunto solo será apuntado aquí, pues será temático del final de esta tesis.

c. *Historia natural*

En un primer estadio, naturaleza se podría traducir, no aproblemáticamente, por lo mítico, que a su vez se traduce por «lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta la historia humana como ser dado de antemano y dispuesto inexorablemente» (EFT, 316/GS 1, 346). Si la naturaleza se constituye, entonces, por lo estático, la historia es el lugar donde aparece lo «cualitativamente nuevo», que pone en movimiento eso que «estuvo siempre ahí».

Adorno revisa la propuesta ontológica tal y como se estaba planteando en torno a los años 20-30 del siglo XX, tanto en el seno del Instituto de Investigación Social como en el giro heideggeriano de la fenomenología⁹⁷. Para Adorno, la pregunta ontológica por el ser tiene dos momentos. El primero, que consiste en tratar de pensar «la cosa en sí» kantiana, es decir, acudir al *ser mismo*; y, el segundo, que se detiene en la pregunta por el *sentido* del ser⁹⁸. Para él, la constitución de la pregunta por el *sentido* es *específicamente* algo subjetivo, que se conforma en la medida en que el sujeto se da cuenta de «la realidad que la ratio tiene frente a ella es algo ajeno» (EFT 317/GS 1, 347). El ‘sentido’, entonces, surge como un extrañamiento entre ‘ratio’ y ‘realidad’. Pero ya en el término de ‘sentido’ está la presencia de un significado subjetivo, no es algo que la realidad *tenga* y el sujeto *encuentre*, sino que es algo que el sujeto *quiere encontrar* en la realidad, *lo tenga o no lo tenga*. Eso explicaría, para Adorno, cómo en la fenomenología heideggeriana hay un problema de ajuste, ya que se atribuye a una esfera lo que proviene de otra: «los factores que supuestamente confieren fundamento y

⁹⁶ Bubner, R., *La filosofía alemana contemporánea*, Madrid: p. 222.

⁹⁷ Casi podríamos afirmar que «La idea de historia natural» es una primera respuesta al Heidegger de *Sein und Zeit*, que se publicó en 1927. El proyecto de cuestionamiento de la doctrina heideggeriana le acompañará toda su vida, algo que se muestra en su *Jargon der Eigentlichkeit*, de 1963 y en *Negative Dialektik*, de 1966. Asimismo, tal y como señala Chaxiraci Escuela Cruz, las tesis que desarrolla Adorno son un punto de inflexión en el camino con respecto a Horkheimer, no sólo porque se pase del análisis de las ciencias y del marxismo, como venía orientándose en IfS, a un análisis del lenguaje como herramienta para el conocimiento no identitario; sino que además se encuentra a la base de su teoría materialista, cuyo punto culmen no es la *Dialektik der Aufklärung*. (Cfr. Escuela Cruz, Ch., *La construcción del materialismo en el pensamiento de Theodor W. Adorno*, Tesis doctoral, pp. 34-35).

⁹⁸ Cfr. Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Tübingen, Niemeyer, 1995, p. 5.

sentido... proceden ya de otra esfera y no son en modo alguno posibilidades inherentes al ser mismo, sino que han sido tomados del ente, y que por tanto son tan cuestionables como él» (*Ibidem*). Su propuesta, entonces, se sitúa en aceptar la pregunta por el ser pero retirando la necesidad de la pregunta por su sentido en relación a lo empírico. ‘Sentido’ sólo valdría para «el sentido del ser como significación de la *categoría* ser» (EFT, 318/GS 1, 348). Con esto, Adorno pretende romper con la dualidad protagonista que él encuentra en la primera fenomenología, que él sitúa en Scheler, entre naturaleza e historia. En su concepción de la naturaleza como lo estático, la pregunta por el *sentido* del ser buscaba precisamente ‘eso’ natural del ser, lo inamovible, la ‘esencia’ tras lo que aparece, lo ‘histórico’. Sin embargo, con Heidegger (aunque no lo especifica en «La idea de historia natural»), el problema se desplaza para salvar el dualismo: «lo existente mismo se convierte en el sentido y, en lugar de una fundamentación del ser situada más allá de lo histórico, aparece el proyecto del ser como historicidad» (*Ibidem*). Para Adorno, entonces, la fenomenología heideggeriana no se hace cargo de lo que realmente supone la pregunta por el ser que, según la reformula Adorno, es la misma pregunta que se hacía Kant: cómo es posible el conocimiento: «la ontología significa filosofía *sobre* el ser en contraposición precisa a una filosofía que en esencia se detiene en la pregunta previa, a saber, la pregunta sobre cómo puede ser posible el conocimiento» (NaS Iv, 7, 17). Entonces, la única forma de salvar a la ontología es liberándola de su identificación con la filosofía del ser. La “pregunta por el ser” se dirige siempre a la “pregunta por el conocimiento”. Adorno rechaza así le ser como

Es decir, parecería que la estructura histórica está dada *dentro* de la estructura del ser. El ser se *presupone* como proyecto, de tal modo que se soluciona, por un lado, el problema de la vacuidad de la ontología de la historia como «mero marco formal» y, por otro, el de la ontología como «absolutización arbitraria de hechos intrahistóricos» (EFT, 319/GS 1, 349), ya que dentro del proyecto del ser cabe ambos momentos de forma crítica. De esta manera, se «renuncia al cielo platónico de las ideas [y se] considera al ser como viviente» (EFT, 319/GS 1, 350). Pero al movilizar lo que estaba detenido, lo esencial; al introducir la historia en el ser, la historia se congela. La constitución de la historia en «estructura» (antes utilizada aquí con toda intención) la reduce a estructura filosófica que determina el propio devenir que *es* la historia. El devenir *es*, no *está siendo*, por decirlo de algún modo. Para Adorno, de ningún modo la ‘historicidad’ como salida a la dualidad naturaleza-historia es una solución, ya que sólo cambia el nombre del término, pero no su contenido. Esta ‘historicidad incluye dentro de la categoría de contingencia a la multiplicidad de lo empírico, también llamada por la ontología «la facticidad», e interpreta así el ‘ser-fáctico’ de los hechos históricos. Todo es *tan*

contingente que al final *nada* lo es verdaderamente. Así pasa, para Adorno, con «determinados elementos [que] no encajan en las determinaciones conceptuales, cuando no es posible clarificarlos», como con el concepto de ser-para-la-muerte que «el pensamiento neoontológico [lo] convierte en un concepto general y le confiere dignidad ontológica» (EFT, 320/GS 1, 351). Para él, detrás de la construcción de la categoría de ‘historicidad’ no sólo se duplica la duplicidad de naturaleza-historia, como ya hemos señalado, sino que además se toman determinados elementos de lo vivo y se ‘elevan’ a determinaciones ontológicas. Esto, para Adorno, es una caída en la tautología, donde ‘el ser es’, ‘la historia es histórica’, ‘lo contingente es fáctico salvo algunos elementos que devienen determinaciones ontológicas’. Es decir, ‘todo es contingente siempre que no sea historia, ser o haya sido transformado en determinación ontológica’. En este caso, cuando Adorno habla de tautología, no habla de pensamiento circular sino de pensamiento identitario, en este caso la identidad entre sujeto y objeto o entre historia (objeto) e historicidad (categoría subjetiva). Por eso, Adorno concluye que la neoontología deviene idealista.

Para él, en primer lugar, se pasa de la totalidad sistémica, al estilo hegeliano, a la totalidad estructural. Según Adorno, que los neoontológicos asuman que no hay un principio o primado de la *ratio* en su modelo no implica que no haya una caída en el idealismo. El ser no es ‘racional’, sino que es *previo* a la razón. Es decir, en este sentido, el ser sería irracional. Así que ‘lo viviente’ se analiza como ente del ser, como ente de algo no racional. Sin embargo, la tendencia a la totalidad estructural o unidad hace que esta crítica a la *ratio* no sea suficiente para evitar la caída en el modelo idealista. Por otro lado, para Adorno la neoontología no termina de hacer frente a la realidad, sino que siempre se contrapone a la posibilidad. Adorno identifica la posibilidad con lo subjetivo, siguiendo a Kant⁹⁹.

No obstante, Adorno reconoce que es precisamente el intento de la neoontología de poner en relación la naturaleza y la historia lo que impulsa su proyecto. Pero, para él, es necesario revisarlo de tal manera que se «haga posible una unidad concreta de naturaleza e historia...una unidad que no esté regida entre ser posible y ser real, sino que proceda de las determinaciones del mismo ser real» (EFT, 323/ GS 1, 354). En este aspecto se encuentra uno de los núcleos de esta tesis. Como veremos de forma crítica en la segunda parte, Adorno defiende una totalidad abierta, donde ésta sea más que una mera suma de partes y que su

⁹⁹ «1. Lo que concuerda con las condiciones formales de la experiencia (desde el punto de vista de la intuición y de los conceptos) es *posible*. 2. Lo que se halla en interdependencia con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es *real*». *KrV* B 266.

unidad proceda de lo fragmentario. Por tanto, la “unidad concreta entre naturaleza e historia” no es una unidad impuesta, sino la constatación de la aparición de ambos momentos no existente. En la tercera parte, además, constataremos en qué consiste lo que Adorno apunta sin desarrollar: que su modelo de lo posible no es algo externo que alcanzar, como en el concepto de utopía tradicional, sino que se encuentra cifrado en lo real mediante la figura de la “negación determinada”.

La propuesta de Adorno pasa por *dialectizar* la relación historia-naturaleza, de tal modo que se conseguirá si «se logra comprender el ser histórico en su extrema determinación histórica... como un ser natural, o si se logra comprender la naturaleza... como un ser histórico» (*Ibidem*). Siguiendo a Lukács, Adorno plantea que hay dos mundos, el inmediato y el enajenado, el ‘lleno de sentido’ y el ‘vacío de sentido’. Esto se correspondería con la «primera naturaleza» y «segunda naturaleza». Es decir, el segundo mundo, el enajenado, el de la convención, o segunda naturaleza, se ha solapado de tal manera con la existencia, que se fundamenta en esa «primera naturaleza» que, pese a ser histórico, se experimenta como natural. La segunda naturaleza no termina de agotar el sentido que el sujeto busca en el mundo, pues siempre hay algo que no termina de seguir su curso. Al mismo tiempo, el sujeto es consciente de la derrota ante el intento de descubrir de forma inmediata eso que no sigue el curso¹⁰⁰. Así que la historia natural se dirigirá a «interpretar, conocer este mundo enajenado, cosificado, muerto» (EFT, 325/GS 1, 356). Esta segunda naturaleza, que no es más que ‘historia paralizada’, es marca de lo detenido, la historia se vuelve estática. Benjamin da la clave para el siguiente giro, que dinamiza la naturaleza: es la integración del concepto de ‘tránsito’: «la misma naturaleza se presenta como naturaleza transitoria, como historia» (EFT, 326/ GS 1, 357).

La pregunta de la metafísica abre la relación de Adorno con su presunto opuesto: la realidad. No hay ningún texto en el que Adorno desarrolle cómo se articula eso que el concepto conoce de forma incompleta. Parece que lo que él defiende con su utopía del conocimiento es la constatación de la inadecuación entre concepto y cosa, aunque esta distancia es sólo “aparentemente fija”.

¹⁰⁰ El problema de la segunda naturaleza en Adorno es mucho más complejo que lo expuesto aquí. Por ejemplo, P. Hogh sugiere que, en realidad, el concepto de segunda naturaleza lo toma Adorno de la crítica marxista del fetichismo de la mercancía, basándose en lo expuesto en *Dialéctica negativa* y en *Tres estudios sobre Hegel*. (Cfr. Hogh, P., *Kommunikation und Ausdruck*. Velbrück: Velbrück, 2015, pp. 48-66).

Dislocar la adecuación: Verdad y contenido de verdad

Actualidad del problema de la verdad y la relación con la verdad proposicional

Parece que el problema de la verdad está pasado de moda, pues se reduce a un tipo de discurso, a lógicas del poder o a un modelo de metarrelato. Al mismo tiempo es evidente que *algún tipo* de concepto de verdad no solo *debe operar* sino que, *de facto*, opera. Se presupone, como señala Habermas, «un mundo objetivo que no es el resultado de nuestra acción y que es en gran medida el mismo para todos nosotros»¹⁰¹. En la obra de Adorno, el concepto de verdad resulta fundamental. En MTC, indica explícitamente el objetivo de su investigación, que será fundamental en el resto de su producción, esto es, el aclarar «la cuestión de la posibilidad y la verdad en la teoría del conocimiento» (MTC, 9/GS 5, 9). Además, el concepto de verdad en Adorno resulta especialmente interesante porque se constituye en relación muy estrecha a su teoría estética. Esto hace que adquiriera una actualidad absoluta. Cada vez se toma más en serio la posibilidad de que el arte sea no sólo objeto de conocimiento, sino también conocimiento por sí mismo: se trata de la principal defensa de los teóricos de la *artistic research* o investigación artística. De hecho, uno de los grandes debates actuales en el marco de la estética se concentra en pensar si y cómo es posible el conocimiento en arte. Así que, de alguna forma, el problema de la verdad aparece, aunque sea de forma crítica, negativa o parcial en ellos. Sin embargo, en Adorno se da un paso más allá -y es el camino que sigue este trabajo-: que no hay *una* verdad que se *dé también* en el arte, es decir, que el arte alcance o no, así como tampoco se trata de una mera traducción de lo artístico a lo filosófico, sino que lo artístico (y, en el caso de Adorno, lo musical) ha modificado estructuralmente el concepto de verdad filosófico.

En casi todos los planteamientos que abordan la verdad en arte, se encuentran con el problema para articular tal verdad en arte una verdad *anti-* o *no reducida* a lo proposicional y contraria a la correspondencia, en la medida en que el arte parece que o bien renuncia al lenguaje o bien lo utiliza de una forma distinta a la exposición proposicional del conocimiento en otras áreas. Lo no proposicional pone también en cuestión el estatuto de la representación, ya sea en tanto creación de símbolo o en la reproducción de lo real sin pretensión de ser lo real mismo, algo clave para la teoría del conocimiento y la propia estética desde su origen conceptual.

¹⁰¹ Habermas, J., *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 77.

La definición de proposicional incluye lo verdadero y lo falso: «Propositions... are the sharable objects of the attitudes and the primary bearers of truth and falsity»¹⁰². El aspecto “sharable” de las proposiciones es lo que hace que se dé un paso más allá con respecto a las meras frases (“sentences”), en las que no se aspira, en sí mismas, a alcanzar un estatuto intersubjetivo¹⁰³. Es decir, según rastrea M. McGrath, en Platón la verdad no tiene, aparentemente, tanto que ver con lo compartido sino con la mayor o menor (también en términos cualitativos) participación de los objetos en la idea de verdad, es decir, en su precisión con respecto a la idea. En Aristóteles, aunque rechaza el modelo idealista platónico, su preocupación se mantiene en el marco general de la discusión sobre la relación entre los seres y el Ser¹⁰⁴ y, añade, como sabemos, algo que será fundamental para Adorno: que “el ser no puede ser uno” y el desarrollo de la teoría de que “los contrarios están contenidos en el uno y emergen de él por separación”¹⁰⁵. Lo que le interesa a Adorno, además, siguiendo su lectura de Aristóteles, es cómo para él la idea se convierte en una “fuerza efectiva” [*wirkende Kraft*], es decir, que está en lo aparente no como algo que lo aparente no-es (como en Platón) sino como algo que hace a las cosas ser. La idea adquiere realidad (el término en alemán sería *verwirklichen*) en las cosas individuales. Para él, que Aristóteles considere tal inclusión de los contrarios en el uno le hace uno de los primeros pensadores de encargarse del problema de la mediación entre el mundo de las ideas y las cosas aparentes, algo también fundamental para el marxismo.

Lo que la revisión del problema de la proposición está explicitando es, en realidad, un asunto fundamental que se da desde el propio origen de la filosofía a la hora de cifrar la verdad, a saber, la distinción entre lo que *es* verdadero y lo que *se dice* que es verdadero, es decir, la veracidad o falsedad de los enunciados. La tensión evidente entre ambos elementos tiene que ver con la articulación de lo que se considera realidad, de cómo puede conocerse - el acceso más o menos inmediato- y de cómo puede transmitirse tal relación entre realidad y

¹⁰² McGrath, M., «Propositions», en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edición de la primavera de 2014), Zalta, E. N. (ed.), URL: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/propositions/>>. [Consultado el 03 de abril de 2016]

¹⁰³ «La ciencia de entre nosotros no sería, pues, de la verdad que está entre nosotros, y, de su lado, cada una de las ciencias de entre nosotros no resultaría ser ciencia de cada tipo de cosas que están entre nosotros?

- Por necesidad.

- Pero, a las Formas en sí mismas -según has convenido no las poseemos, ni es posible que estén entre nosotros» (Platón, *Parménides*, 134a, Madrid: Gredos, 1988, p. 53).

¹⁰⁴ Algo evidente en textos como Aristóteles, *Física*. Madrid: Gredos, 1985. Véase I, 3,186b.

¹⁰⁵ *Ibidem*, I, 4, 187a.

conocimiento (*res et intellectus*). En el asunto que nos ocupa, además, aparece la cuestión de cómo las obras de arte, que por definición *no dicen la verdad*, en la medida en que no buscan la adecuación *inmediata* entre *res et intellectus*, sino que incluyen un *tertium* -este era, precisamente, el problema platónico-, pueden *ser* verdaderas o *decir* la verdad. Por tanto, fundamentalmente, existen dos conceptos de verdad que se pueden matizar más o menos: la concordancia entre cosa y lo dicho sobre ella (o la corrección de tal concordancia) y la constatación o rechazo de la posibilidad de que el conocimiento sea algo así como un espejo -en términos de Rorty- de lo real. Desde Platón, además, se considera que pese a que las cosas *participan* de las ideas, no se puede reducir en el lenguaje tal participación de la cosa en la idea. Es decir, el conocimiento no se agota en una identificación entre nombre y cosa, sino que hay que cifrar en una proposición la realidad¹⁰⁶.

Me gustaría considerar brevemente, en este marco, tal tensión entre ser y decir desde lo que el ámbito del arte remueve del concepto filosófico de verdad, sobre todo si acudimos al problema de la verdad. Para ello, cabe tomar como modelo la reflexión en torno a la verdad *en* pintura que planteó J. Derrida y, sobre todo, la posibilidad del desplazamiento al objeto que nos ocupa, esto es, a lo musical y su relación con lo filosófico. Según J. Derrida¹⁰⁷, la relación verdad-pintura se articularía desde cuatro ejes: i) “lo que se refiere a la cosa misma” que, en el caso de la pintura, se referiría a que ésta capta directa e inmediatamente la verdad, que lo que se representa *es*. Esto, en el caso de la música, en la que no hay una apariencia evidente -algo que será temático al final de esta tesis- no parece que podría identificarse de la misma manera que en pintura, donde la materialidad del soporte ofrece una relación cualitativamente distinta con el concepto tradicional de realidad, que puede captarse en pintura (pero también en la re-presentación mental), como parece que se sugiere en este primer apartado, como si ésta fuera un espejo sin fisuras. En segundo lugar, Derrida habla de «la representación adecuada», en la que se sume la mediación entre realidad y representación, es decir, la representación no *es*, pero aproxima “adecuadamente” eso que *es*. Esto tendría como base la separación radical entre lo que es (que no sería directa ni inmediatamente atrapable en ningún formato) y lo que (lo) representa, que habría de calificarse en términos de fidelidad o no fidelidad: «la pintura de la verdad puede ser adecuada

¹⁰⁶ Cfr. *Crátilo* 432e. Este asunto ha sido desarrollado por Escobar, J., «Mímesis en Platón y Adorno», en *Eidos*, 20, 2014, pp. 173-220.

¹⁰⁷ Derrida, J., «Passe-partout», en *La verdad en pintura*, Buenos Aires: Paidós, 2001, pp. 15-26.

a su modelo, al representarlo, [per] no lo manifiesta *en sí mismo*, presentándolo»¹⁰⁸. Habría dos cuestiones aquí: si habría algo detrás de ese “presentar”, que parece que adónde se dirige Adorno al plantear la posibilidad de la verdad atravesada por lo histórico, lo que es incompatible con la posibilidad de la presentación en la medida en que todo tipo de detención (si asumimos que la presentación implica de alguna forma detención) sólo haría violencia a tal relación entre verdad e historia. Por otro lado, habría que cuestionarse si la verdad se identifica inmediatamente con lo que es, si no cabría pensar que precisamente la verdad acude a lo que no es, como parece que Adorno apunta en cierto modo. Esta cuestión, en realidad, también es afín a la primera deriva de la relación entre pintura y verdad, pues no queda claro si la “cosa misma”, lo que *es* -aunque en términos heideggerianos es pero no es el ser-, es igual a la verdad, o la verdad se da en la relación entre lo que *es* y la presentación de ese *es*. En tercer y cuarto lugar (que veo difícil de separar), Derrida plantea la verdad interior de lo pictórico, al “en” de la “verdad *en* pintura”. Este *en* se refiere por un lado, a si hay algo específicamente pictórico, al “resto” que siempre se deja al pintar que no termina de poder ser captado en otro tipo de lenguaje o formalización. Es decir, lo específicamente pictórico. El cuarto aspecto sería aquello que no se refiere a una verdad externa que aparece o no en la pintura, sino sobre aquellos aspectos que *en* el ámbito de la pintura son verdaderos, algo especialmente evidente en el plano técnico. Pero el que más me interesa es el tercer aspecto de la relación entre verdad y pintura. Éste, concretamente, sería “eso propio” de lo pictórico que no comparte. En su relación con la verdad sería aquella parte de la verdad que sólo se puede dar *en* lo pictórico. Esta tesis se basa en la pregunta de si hay algo que sólo se da *en* la música pero, además, si esto que sólo se da *en* modifica también el concepto de verdad: se trata de radicalizar la “verdad no-proposicional” en la que parece que se enmarca Adorno, como veremos en lo que sigue. Lo que parece fundamental hasta aquí es la constatación de que en la constitución de la verdad no proposicional es posible *gracias a y a través de* lo artístico. Derrida apunta que «los discursos sobre la pintura están destinados quizá a reproducir el límite que los constituyen, hagan lo que hagan y digan lo que digan»¹⁰⁹. ¿Sería posible no reproducir ese límite, sino hacerse cargo del mismo, y *dejar pasar, dejar hacer* a las prácticas no proposicionales, como lo musical, a que afecte a la forma de conocerlas y también, en términos generales, a las formas de conocer lo que sea lo real y la constitución de la verdad? A lo largo de esta tesis trataré de mostrar cómo en Adorno se mantiene constantemente la

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 24.

tensión entre el *decir* la verdad *en* música y lo que la música *contiene* de verdad y cómo, mediante la relación de la música y otras artes, parece que apunta a esta cuestión sobre la posibilidad de modificar las formas del conocer *en* y *por* lo no proposicional, específicamente lo musical.

Hacia la verdad no proposicional: relación y distanciamiento con otros modelos de verdad

Es imposible abarcar en esta tesis la relación de Adorno con las teorías de la verdad, por eso no se trata aquí de ningún modo de establecer una genealogía entre todas las corrientes que han trabajado la verdad¹¹⁰ y su relación con Adorno -pues es una tarea inabarcable en este marco- sino marcar ciertas intensidades que van a servir de hilo conductor de las páginas siguientes. Desconocemos algún texto en el que Adorno desarrollase un modelo teórico explícito de lo que constituía para él la verdad y mucho menos en debate con otras posturas. Probablemente, Adorno no conoció de manera exhaustiva muchas de las propuestas que se hicieron a partir del siglo XX en torno al problema de la verdad, muy presente en los análisis del lenguaje que llevaron a que se insertara a la filosofía en el giro lingüístico, aunque comparten preocupaciones similares.

El eje central que distancia a Adorno del resto de posiciones con respecto a la verdad es la primacía del objeto, la retirada de la subjetividad en el marco de la constitución de la verdad. La verdad se refiere a la “vida de la cosa” y, precisamente, que el concepto no sea capaz de atraparlo, que no haya una *adequatio*, es lo que permite no reducir, no simplificar la multiplicidad de la cosa. Según F. Grenz, esta “vida de la cosa” se refiere, en Adorno, a un sector muy concreto: «el estado [*Zustand*] de la sociedad sería verdadero si se realizara por completo la posible libertad del dominio»¹¹¹. Como hemos apuntado en la crítica a la lógica en Adorno, la correspondencia o la antigua *adequatio* implican la reducción del objeto a lo antropométrico, a lo que el sujeto puede captar. Por tanto, desde la asunción de la primacía del objeto, vemos que este modelo es insuficiente y cae de nuevo en el sujeto potente y

¹¹⁰ Hay algunos textos que trazan un mapa sobre las teorías actuales de la verdad, aunque ignoro si hay algún texto en el que se trace detalladamente tal mapa en relación a la propuesta adorniana. La ausencia de la referencia a Adorno en la mayoría de los trabajos que se ocupan de las teorías de la verdad en el siglo XX nos podría hacer pensar falsamente en el carácter anecdótico de este problema en su filosofía. Sin embargo, lo cierto es que la desconfianza del momento primero, fundante, hace que su concepto de verdad sea débil con respecto a otros modelos. Nicolás, J. A., y Frápolli, M. J., «Teorías actuales de la filosofía», en *Diálogo filosófico*, n. 38, mayo-agosto, 1997, pp. 148-178 y Wesche, T., *Wahrheit und Werturteil: eine Theorie der praktischen Rationalität*, Tübinga: Mohr Siebeck, 2011.

¹¹¹ «[W]ahr wäre der Zustand der Gesellschaft, in welchem das volle Maß möglicher Herrschaftsfreiheit verwirklicht wäre Grenz, F., *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*.. Op. Cit. , p. 61.

creador de realidad: sólo hace falta que se corresponda la proposición y lo que el sujeto cree que existe, que puede ser nada más que una creación mental: no hace falta exterior. La verdad en Adorno tampoco se puede relacionar con ningún tipo de teoría de la verdad como coherencia, es decir, en aquellas que defienden que una proposición es verdadera si es coherente con el conjunto consistente de creencias donde se inscribe, ya que cuestiona la posibilidad de conocimiento no ideológica. Por tanto, tal “conjunto consistente de creencias” implicaría la interiorización de cierto modelo ideológico y su repetición en el conocimiento de la cosa¹¹². Adorno considera, como veremos, que la verdad no es una “posesión”.

Su propuesta, por tanto, no encaja en ninguna que obedezca al binomio verdad-falsedad *en la* proposición y el marco de lo que el sujeto entiende como realidad. Adorno fue, además, explícitamente crítico con la hermenéutica, aunque hay muchos momentos de coincidencia. Por ejemplo, vemos que tanto en Adorno como en Gadamer y Heidegger la verdad tiene una relación muy estrecha con lo lingüístico, aunque la verdad no se identifica directamente con ello. Sin embargo, en la relación verdad-conocimiento-lenguaje, Adorno no trata de encontrar unas categorías que permitan entender el arte *desde fuera*, como sería el caso, por ejemplo, en *La actualidad de lo bello* el rol que juegan términos como “juego”, “símbolo” o “fiesta”¹¹³, sino que acude al arte de manera inmanente y desde la postura de la constelación histórica. Igualmente, Adorno niega el *continuum* del arte. En Adorno se conjugan dos momentos: el de desocultamiento (hablando con Heidegger) y el del binomio verdad-falsedad. Lo que Adorno apunta es, a diferencia de otros modelos teóricos, que la falsedad tiene un momento de verdad y que la verdad tiene un momento de falsedad. Lo que le une con Heidegger, entonces, el momento de desocultación, lo toma Adorno, en realidad, de Schopenhauer. Lo que sí coinciden a pies juntillas es en la negación de la verdad “proposicional”. Por eso me resulta tan importante reivindicar el lugar de la música en la teoría del conocimiento adorniana: su revisión del problema del concepto y la verdad no

¹¹² En esto se basa la crítica al esquematismo kantiano, que impone subjetivamente *de forma anticipada* la unidad a la multiplicidad de la cosa: «La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma, según Kant, debía actuar un mecanismo secreto que prepara ya los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura» (DI, 139/GS 3, 145).

¹¹³ Por ejemplo, mientras que Gadamer considera que el “juego”, dicho en breve, es el entramado de estructuras que solo existen dentro de la lógica de la obra concreta, en Adorno tiene más que ver con el carácter interno del arte, la relación consigo mismo, su tendencia a lo mimético. Para él, cuando un niño juega a ser un avión, no es meramente una *copia* o la creencia de que es un avión, sino que *es* un avión en sentido mimético. De la misma forma se relaciona o *juega* el arte con la realidad. (Cfr. NaS, IV, 3, 74).

proposicional son dos momentos que la música ofrece en su propia estructura, y por eso me resulta fundamental el análisis de su teoría del conocimiento con su propuesta teórico-musical. La diferencia fundamental, que hemos apuntado brevemente más arriba, se encuentra en que Heidegger remite a un momento *primordial*, a algo *primero*. Eso, para Adorno, es una necesidad a tener un fundamento, un momento de inicio, un «suelo». En la “verdad primordial”, Heidegger pretende romper la unión entre verdad y conocimiento, vinculando la verdad con la *vida*: la verdad no se encuentra, no se adscribe, no se propone. La verdad, en Heidegger, *aparece*. La figura de la verdad en Heidegger es, por tanto, la espera. Esta espera se da en la ‘inautenticidad’.

Asimismo, tampoco parece sencillo encontrar a Adorno en aquellas teorías que defienden un modelo de verdad atravesada por la lógica del “acuerdo”, es decir, comienza a perder el carácter formal. Wellmer lo explica de la siguiente manera. En la sentencia: ““p” is true if and only if p”, subyace un concepto de verdad en el que se da una «relation of *agreement* between a statement (a conviction) and reality»¹¹⁴. El término de *agreement* no sólo aparece en sustitución (o como constatación de la debilidad de) de la adecuación, sino que también se encuentra de forma implícita en el paréntesis, en la convicción. El acuerdo implica, por un lado, la aceptación de que hay una relación entre lo que se dice y la realidad (algo que deriva en la crítica a la representación de Rorty y a su postura pragmática, donde el conocimiento es adaptación¹¹⁵) y, por otro, el “*statement*” como “conviction” asume la justificación, ya sea la propia del anunciante como del que tiene que ser convencido. Es decir, «the truth conditions of a sentence p cannot be anything other than the knowledge of the conditions under which I am entitled to assert that p»¹¹⁶. Por tanto, conocer tales condiciones o, dicho en otros términos, la justificación para la afirmación de p -y este es un problema al que se enfrentan muchos filósofos (como H. Putnam o K.-O. Apel)- sería el elemento determinante de la verdad. La adscripción de la verdad a las condiciones subjetivas de enunciación implicaría que la verdad perdería, por tanto, su carácter de intemporalidad requisito en la tradición y se reforzaría el polo de la subjetividad sin tener en cuenta su relación dialéctica con el objeto.

¹¹⁴ Wellmer, A., « The Debate about Truth: Pragmatism without Regulative Ideas», en Egginton, W. and Sandbothe, M. (eds.) *The Pragmatic Turn In Philosophy. Contemporary Engagements between Analytic and Continental Thought*, Nueva York: State University of New York Press, 2004, p. 94.

¹¹⁵ Garma, A., «El pragmatismo de R. Rorty. Alternativas a la teoría de la acción comunicativa», en *A Panta Rei* 43, 2006.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 96.

Tal y como señala Müller-Doohm, el concepto de verdad lo toma Adorno desde sus lecturas de Benjamin, algo evidente, al menos, desde el seminario que dictó en el curso 1931-1932 sobre *El origen del drama barroco alemán*. Siguiendo a Müller-Doohm, Adorno hace suya la distinción entre la verdad científica, que «se dirige hacia la transparencia del mundo de los fenómenos y se basa en un lenguaje del juicio» y otra verdad, que «se orienta a la exposición de las ideas incorporadas en los fenómenos»¹¹⁷. La clave es que el primer tipo de verdad implica “posesión” (problema que será temático en *Dialéctica de la ilustración*). La característica de la segunda verdad que, según Müller-Doohm, Adorno asume como propio proyecto filosófico, es que se define como “ser no intencional formado a partir de las ideas”. Es decir, es una verdad que no se induce o deduce, sino que aparece en “configuración” o, dicho con Benjamin, en “constelaciones”. En la configuración se cifra la relación entre la historia y la verdad. El contenido de verdad y la historia están ligados en el sentido de que, para Adorno, la verdad es histórica: «la filosofía ha de renunciar al consuelo de que la verdad sería imperdible» (GS 6, 42-43/GS 6, 45).

El concepto de historia sólo lo trabajó específicamente en sus lecciones del semestre de invierno de 1964-1965 (NaS IV, 13). En ellas, propone una inversión de los conceptos fundamentales de la filosofía de la historia de Hegel. Su preocupación, como veremos que será *Leitmotiv* en la mayor parte de su pensamiento, es dialectizar la relación entre lo universal (también nombrado como la totalidad, aunque no sean idénticos entre sí) [*das Allgemeinen*] y lo particular [*das Einzelnen*]. La inversión hegeliana consiste en que mientras Hegel insertaba los hechos en cierto concepto de flujo histórico, que es el espíritu, el modelo histórico materialista, según W. Benjamin, hace cristalizar el tiempo en los propios hechos¹¹⁸. Es decir, tal cristalización impide la sumisión de los hechos individuales en algo superior. De esta forma, las discontinuidades de la historia no se integran en un desenvolvimiento que sucede por encima de tales hechos individuales, sino que la propia historia se constituye en la cristalización del tiempo. Mientras que en Hegel lo que no culmina es un despojo del espíritu, en Benjamin se condensa en lo no sido la posibilidad de modificar cualitativamente el tiempo.

¹¹⁷ Müller-Doohm, S., *En tierra de nadie. Th. W. Adorno, una biografía intelectual*. Barcelona: Herder, 2003, p. 217.

¹¹⁸ «Der Historismus gipfelt von rechts wegen in der Universalgeschichte. Von ihr hebt die materialistische Geschichtsschreibung sich methodisch vielleicht deutlicher als von jeder andern ab. Die erstere hat keine theoretische Armatur. Ihr Verfahren ist additiv: sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen. Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde. Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert», en Benjamin, W., «Über den Begriff der Geschichte», en *Gesammelte Schriften* I-I. Op. Cit., pp. 702-703

Adorno se sitúa entre ambos polos y rescata al mismo tiempo un cierto concepto -crítico- de historia universal y la discontinuidad: «no se debe decir [...] la historia *es* continua o *es* discontinua, sino se debe decir: *en la* discontinuidad [...] es la historia altamente continua»¹¹⁹ (NaS IV, 13, 135).

Tal caracterización de la historia como “altamente continua en la discontinuidad”, lo que llama la “permanencia de la catástrofe”. Lo que Adorno trata de evitar es la “mera facticidad” y la posibilidad de construir desde su opuesto, la idea de la historia universal, un modelo de historia en el que particularidad y universalidad no se opriman mutuamente. La imposibilidad existente de aunar continuidad y discontinuidad y la tendencia metafísica a englobar la historia bajo una idea, implica su condena, la imposibilidad de cifrarla desde otro lugar.

Adorno propone una inversión de la filosofía de la historia. Según él, la humanidad “ha sobrevivido no *a pesar* de los conflictos, sino *precisamente* por ellos”. El concepto de conflicto, sin embargo, se aleja en cierta medida de la lucha de clases o de los hechos concretos. Lo que Adorno defiende mediante el conflicto es, por un lado, la negación, como decíamos, de una idea abstracta que se alza por encima de la historia y que justificaría todas sus negaciones para alcanzar su positividad. Por otro, el conflicto sería el lugar en el que brilla la imposibilidad del principio de identidad sin violencia. Es decir, la asunción de un modelo histórico homogéneo -y la supervivencia de la humanidad en él-, el modelo identitario sería la reconciliación de lo que da las claves precisamente para comprender la complejidad histórica, a saber, de lo distinto.

En Adorno, por tanto, la historia no debería considerarse como un metadiscurso que se concentra en encontrar y analizar hechos, como en la filosofía de la historia tradicional. Tampoco, como en Bloch, de encontrar en lo existente las huellas de la utopía. Tampoco, como en Benjamin, de pensar que cada instante puede ser una puerta por la que aparezca el Mesías. En Adorno se trata de cifrar en el contorno de lo existe lo no presente, lo desviado, lo mutilado, como una suerte de historia alternativa que habla de la posibilidad de otras temporalidades y de otras materialidades posibles. De ahí su relación con la verdad no proposicional, en tanto desplazamiento, cifra -como una sombra de una fuente de luz- de lo aún no.

¹¹⁹ «Man soll also nicht sagen [...]: die Geschite *ist* Kontinuität *oder* sie *ist* Diskontinuität; sondern man müsste sagen: *in der* Diskontinuität [...] ist die Geschite ungemain kontinuierlich».

Al respecto cabría añadir una matización fundamental que lleva a cabo C. Dahlhaus. Aunque se refiere a obras musicales, puede extrapolarse en general a obras de arte de cualquier tipo. A su juicio, no debería confundirse la historia de la composición de las obras con la de su recepción, algo que parece que es a lo que se refiere el concepto de enigma de Adorno. La historia de la recepción, por ejemplo, situaría la hora de Bach en el siglo XIX o la de Bruckner hasta 1920. Siguiendo la crítica de Dahlhaus, se estaría adscribiendo una determinada filosofía de la historia a las obras de arte. O bien se considera que éstas esconden un “verdadero sentido”, un «punto fijo, a partir del cual se pueden emitir juicios no arbitraria acerca de la proximidad o lejanía de las interpretaciones con respecto de [él]» por lo que la filosofía de la historia subyacente estudiaría «la evolución de su sentido». Por otro lado, cabría pensar que la obra es hija de su tiempo y, por tanto, descifrar su enigma es captarla «de acuerdo con la época de la cual proviene» -posición que estaría en las antípodas del proyecto de Adorno-. Por último, Dahlhaus detecta una tercera forma de filosofía de la historia en las obras de arte, donde quizá cabría inscribir a Adorno plenamente para entender tal concepto de enigma: el “*kairós* histórico”, según el cual hay momentos especialmente fructíferos para la recepción de una obra, pero quizá no tanto porque se desvele de forma más adecuada o profunda su “enigma”, sino porque es relevante para el momento en el que sucede tal *kairós* histórico (como ejemplo toma la *Novena sinfonía* de Beethoven y su influencia en Wagner, Bruckner y Brahms a mediados del siglo XIX)¹²⁰. Lo que trataré de mostrar es que parece que Adorno se adscribe a tal “verdadero sentido” -aunque tal sentido no sea último, fijado, inmutable- pero, al mismo tiempo, considera no sólo que hay ciertos momentos en que las obras se abren, tal *kairós* no es sólo una cuestión epocal de recepción, sino que se entretajan ciertos modos de recepción, con condiciones históricas y la constitución estructural de la obra.

Según S. Sevilla¹²¹, en Benjamin hay una distinción entre “conocimiento” y “verdad”, y para justificarlo recurre a la cita en la que Benjamin señala que «el método... para la verdad consiste en la exposición de sí misma y, por tanto, es algo dado en cuanto forma» (Drama barroco alemán, Taurus, 1990, 12). Por el contrario, «el conocimiento es un haber» (*ibídem*, 11). Es decir, según su interpretación, la verdad no es cognoscible en el sentido político del término de conocimiento, no se puede “poseer”. La verdad como “iluminaciones” «cambian

¹²⁰ Cfr. Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona: Gedisa, 2003, p.p. 191-193.

¹²¹ Sevilla, S., «Las verdades en los intersticios: la epistemología como crítica», en Díaz, S. (ed), *Historia y teoría crítica. Lectura de Siegfried Kracauer*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, pp. 51-76 (sobre esto entre pp. 57 y 59).

la dirección y el sentido de la investigación positiva; y en el caso de la historia, modifican profundamente la forma positivista de entender la relación cognitiva del historiador con el presente»¹²². La distancia entre “conocimiento” y “verdad” implica que en Benjamin la verdad se “autoexponga”, “se manifieste”. Es decir, el conocimiento, en estos términos, correspondería a la crítica de Adorno al conocimiento sistemático, al “vientre” que nombrábamos más arriba. Parece que el proyecto adorniano trata de salvar la relación entre conocimiento y verdad para salvar, al mismo tiempo, esa deriva pseudoheideggeriana en Benjamin que implica un momento de pasividad y casualidad en el darse de la verdad. En Adorno, se trata de salvar un conocimiento como “desposesión”, como desplazamiento. Adorno arranca lo seguro a la filosofía y lo cuestiona desde dentro, así como las formas en las que se han alcanzado esas cotas de seguridad en lo conocido. La verdad aparece ahí, no como algo distinto del conocimiento sino como el conocimiento de lo aún desconocido, de lo devorado por las estructuras preestablecidas acríticamente en los modelos del conocer. Esto explicaría porqué, en el único lugar donde dice algo positivo sobre lo verdadero, lo hace en los siguientes términos: lo verdadero, a saber, lo negativo, lo libre de ideología» (ES I, 85/GS 8, 90).

En definitiva, el problema de la adscripción de Adorno a algún modelo teórico que, como vemos, no arroja más que resultados negativos a esa posibilidad, se suma al problema del debate abierto sobre el sentido de seguir pensando en términos de verdad¹²³. Además, en Adorno conviven varios conceptos de verdad. Uno de ellos, por ejemplo, parece que apunta a un concepto débil de verdad, pues considera que la filosofía «no renuncia a la verdad, sino que ilumina la científica como limitada» (DN, 109/GS 6, 115). Esto es, que la filosofía sería un “árbitro” de la verdad científica, no solamente por elaborar tal limitación en la relación sujeto-mundo (en este caso, objeto de estudio-investigador) sino también por mostrar el trasfondo ideológico de la adscripción de la verdad a lo científico. Por otro lado, Adorno comparte, aunque no lo exprese en los mismos términos, la definición de verdad en relación a la constitución de lo objetivo que plantea J. Habermas, en el que

«el mundo debería concebirse como la totalidad de los objetos, no de los hechos, los cuales dependen del lenguaje. A este concepto semántico del mundo como un sistema de referencias posibles corresponde el concepto epistemológico del mundo

¹²² *Ibidem*, p. 58.

¹²³ Véase Bürger, P., «La verdad estética», en *Criterios*, La Habana, n° 31, enero-junio 1994, pp. 5-23.

como la totalidad de las coacciones implícitas impuestas sobre nuestras formas de conocer lo que sucede en el mundo»¹²⁴

La cuestión de la verdad se complica aún más en su relación con el arte. Adorno siempre negó la definición positiva de los problemas filosóficos, por tanto será inútil tratar de encontrar una definición cerrada y definitiva de lo que Adorno entendía por “verdad”. Pero sí que parece que a lo largo de su trayectoria teórica Adorno fue dejando rastros que permiten aproximarnos a los conceptos que ocupan a esta tesis. P. Bürger señala que «si se concibe el arte como revelación de una verdad no alcanzada por el concepto filosófico, entonces se debe abogar, como Adorno, por la supervivencia de la metafísica en una época antimetafísica. En cambio, si se concibe el arte como órgano del conocimiento de la realidad social, entonces se está ante la tarea no menos difícil de demostrar que semejante conocimiento no-científico es posible»¹²⁵. En este trabajo se defiende que en Adorno conviven estos dos momentos, a saber, el momento de “revelación” y el de “órgano de conocimiento de la realidad social”, aunque la complejidad de qué significan ambos elementos va a ser tema central en los diferentes apartados que componen lo que sigue de este trabajo. Por tanto, el proyecto de Adorno no se agota, como indica la interpretación de Bürger, en la reformulación de la metafísica, aunque ésta sea uno de sus hitos.

Lo no proposicional

Algunos textos¹²⁶ asumen que la postura adorniana es la constitución de una verdad no proposicional, aunque no es una evidencia que se desprenda fácilmente de su

¹²⁴ Habermas, J., *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Op. cit., p. 78.

¹²⁵ Véase Bürger, P. «La verdad estética», Op. cit., p. 6.

¹²⁶ Maura, E., «Fases en la reflexión sobre la idea de verdad no-proposicional en la filosofía de Adorno desde *Kierkegaard* (1929) hasta *Teoría estética* (1970)», en Muñoz, J. (ed.), *Melancolía y verdad. Una introducción a la lectura de Th. W. Adorno*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011. Precisamente por este desplazamiento de E. Maura hace un recorrido por los diferentes matices que toma el concepto de verdad no proposicional en Adorno que sitúa en cuatro etapas. Según su interpretación, el concepto de verdad no proposicional atraviesa cuatro etapas. En primer lugar, el joven Adorno, especialmente a través de su lectura de Kierkegaard, saca la verdad del lago de la subjetividad y comienza a pensarla desde el objeto. A partir de 1931, Adorno comienza a articular su crítica a la ontología. La verdad no tiene que ver, como en Heidegger, con una determinada forma-de-ser-en-el-mundo en la que la verdad se *desvela*. Esta asunción implicaría en el mejor de los casos una inmediatez en la relación entre sujeto y objeto, en el peor de ellos, una mera reducción subjetiva, pues no se postula el carácter objetual ni de l sujeto ni de la verdad o de la relación de ambos con lo objetual. Según Maura, la crítica a la ontología le hace caracterizar la verdad como no esencial, esto es, despoja a la verdad de cualquier “carácter originario”. En *FNM* Maura encuentra el tercer paso en su configuración de la verdad, en el que Adorno da el paso en su comprensión del arte ya no como algo reducido a “la mera función representacional” sino que “apunta a la modalidad de verdad no proposicional” (171). Es decir, el arte comienza a considerarse como

pensamiento. Según la interpretación de G. Richter¹²⁷, la verdad no proposicional en Adorno se encuentra fundamentalmente en el «Zum Ende» de MM, donde emergen, al menos, las siguientes características: i) el conocimiento de las cosas sin imposición subjetiva implica entender la cosa como una alteridad en sentido enfático, es decir, «philosophy is called upon to regard things in terms of another, as what they are not. [...] [I]n order to remain faithful and responsible to them, we must break with them and see them *otherwise*»; ii) esta alteridad de las cosas hace que éstas ya no se entiendan bajo la categoría de “fenómenos”, sino bajo la figura de la “alegoría”, es decir, ya no son (re)presentación de sí mismas sino de algo otro que no se agota en lo que está detrás de las cosas; iii) este trabajo alegórico sería, en sus términos, «an activation or liberation of what always already was at work, silently and invisibly, within the figures of the world itself» y iv) esto reconfigura el lenguaje filosófico, en la medida en que el propio lenguaje es y tiene que adquirir este carácter alegórico. La alegoría fundamental que, a su juicio, dirige al pensamiento, es la (hipotética) redención, de tal forma que la redención adquiere una «thought-enabling function» en la medida en que «thought thinks its own impossibility in the name of a possibility that refuses to remain unthinkable even while presenting itself as impossible».

Si bien Adorno defiende, como hemos visto, la constitución de la teoría del conocimiento desde su utopía, es decir, asumiendo la incapacidad de los conceptos de atrapar lo no conceptual, no encontramos ningún lugar donde Adorno, específicamente, articule lo no proposicional, aunque sí la crítica a lo proposicional. Sin embargo, en NaS IV apunta a esto cuando señala que «la sustancia de una filosofía o de un pensamiento no consiste en sus -así llamadas tesis o proposiciones individuales, sino en la fuente de luz [*Lichtquelle*] que está detrás de ese pensamiento y cae sobre cada momento objetivo individual [*einzelne gegenständliche Momente*]» (NaS, VI, 2, 236) Su crítica a lo proposicional se concentra, por tanto, en el concepto lógico de proposición, es decir, en cuanto entidad formal pueden no tener nada que ver con lo real de manera acrítica. Lo que la “verdad no-proposicional” trata de articular

objeto de conocimiento *per se* -algo que, a mi juicio, está desde el inicio de su proyecto filosófico-. Por último, en DN, Maura encuentra, como se va a defender en esta tesis, que Adorno tiene en el objeto artístico el momento de alteridad que tiene la potencia de reconfigurar las formas de conocer. También cabría nombrar Wellmer, A., «Gibt es Wahrheit jenseits Aussagenwahrheit?», en Wingert, L. y Günther, K., *Die Öffentlichkeit der Vernunft und die Vernunft der Öffentlichkeit: Festschrift für Jürgen Habermas*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011 o Richter, G., «Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno», en Richter, G. (ed), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, Op. cit., o Jarvis, S., «Art, Truth, and Ideology», en *Adorno: A Critical Introduction*, Op. cit.

¹²⁷ Richter, G., «Aesthetic Theory and Nonpropositional Truth Content in Adorno», en Richter, G. (ed), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*. Op. cit. Las citas son de las pp. 138, 140 y 143.

es un modelo de verdad que se hace cargo del problema del lenguaje *mediante* el que la verdad es dicha, algo que implica al mismo tiempo el problema del medio y el de la imposibilidad de acceder inmediatamente a la verdad. Lo que está en juego, de nuevo, es la relación entre lo que se enuncia y la realidad a la que se refiere, así como el contexto en el que tal relación se establece. Hay, por tanto, dos elementos: uno interno a la propia relación y otro externo a ella (aunque ambos se condicionan y/o influyen mutuamente) que operan simultáneamente. El primero de ellos nos sitúa, de nuevo, ante la crítica adorniana a la ontología, en este caso, del objeto artístico. Según Adorno, el arte “necesita” a la filosofía para que traduzca lo no-proposicional (lo artístico) a lo proposicional (lo filosófico). Por tanto, ¿dónde se encuentra la verdad? ¿En el proceso de traducir, en lo no-proposicional o en lo proposicional? ¿Habría algún momento de identidad entre lo proposicional y lo no proposicional? Si el arte necesita a la filosofía, pero ésta nunca atrapa completamente lo que el arte dice (pues, en tal cosa, el arte se disolvería), ¿no deberíamos renunciar a la posibilidad de elaborar un modelo de verdad? Al mismo tiempo, parecería que de alguna forma esto abre un principio de correspondencia no del arte con la realidad, sino de la proposición sobre el arte y el arte en sí. En el segundo aspecto, es decir, el contexto donde se enmarca cierto concepto de enunciado y de realidad, encontramos en Adorno posturas conflictivas. Por un lado, niega la posibilidad de verdad en un contexto falso, al igual que plantea que el concepto de libertad solo es posible en el marco actual de no-libertad: «una sociedad falsa no ofrece ninguna verdad, como no sea su propia falsedad» (NL, 534/ GS 11, 533). En esta sentencia, Adorno está trasladando al orden epistemológico aquello de “no hay vida correcta en lo falso” [*es gibt kein richtiges Leben im Falschen*]. Tanto en la teoría del conocimiento como en el arte sólo se podría hablar de una no-verdad que denuncia tal situación de falsedad de lo social. El problema de la inclusión de lo verdadero en lo falso implicaría o bien, como parece que señala Adorno, la conversión en falso de eso verdadero o, por el contrario, la irrupción de la posibilidad de lo verdadero *en lo falso*. Pero, por otro, confía en que la articulación de la verdad puede, precisamente, apuntar hacia lo no-falso. En el marco normativo de Adorno, la mera aceptación de lo falso implicaría dejar al mundo tal y como es, firmar la paz con aquello que se pretende criticar. Se opone a la mera opinión como repetición de lo dado. Para él, el derrumbe de la verdad ante la constatación de lo falso implicaría que «la sociedad ya no es analizada críticamente por la teoría, sino confirmada como aquello en lo que se convierte cada vez más: un caos de ideas y fuerzas inarticuladas» (CCS II, 515/GS 10-2, 515). Por tanto, la verdad sería la posibilidad de romper con la mera repetición. La verdad, como defiende sobre el objeto artístico, es entonces un *fait social*, se enfrenta con su opuesto, pero

también autónoma. Adorno pretende arrebatarse a la ideología el concepto de verdad, degradado o igualado al de la opinión.

Lo no proposicional, entonces, tiene que ver con dos elementos: por un lado, la incapacidad de los conceptos de atrapar la multiplicidad de lo real y, por tanto, como trataré de mostrar en esta tesis a través de lo musical, cómo entonces habría que pensar o bien desde un concepto ampliado de “concepto” o bien desde un lugar distinto a lo conceptual. Esto desbarata el principio de adecuación, en la medida en que defiende «el respeto por lo posible antes que lo real» (EM V, 262/GS 18, 253). Eso posible no tiene que rendir cuentas a algo real, como proponía la *adequatio*, sino que siempre es una afrenta para la lógica del conocer, que nunca llega a adaptarse por completo a eso posible.

Verdad y contenido de verdad

Adorno tematiza al respecto la relación arte y filosofía desde dos lugares: el concepto de “contenido de verdad” [*Wahrheitsgehalt*¹²⁸] y problema de la verdad¹²⁹. La presencia del “contenido de verdad” en TE y la mayoría de sus textos de análisis de obras de arte, fundamentalmente, pero también en otros trabajos (como el centrado en Husserl, en Hegel

¹²⁸ En español es algo complicado ver la importancia de que Adorno tome la palabra “Gehalt” para hablar de verdad. En alemán existen dos palabras que en español podríamos traducir como “contenido”: “Inhalt” y “Gehalt”. Una técnica habitual en filología es utilizar ejemplos de aplicación práctica para entender el significado en abstracto. Espero poder así dibujar la diferencia. “Inhalt” se suele referir a lo contenido por un recipiente que se puede ver. Por ejemplo, podemos decir que una botella pequeña tiene como capacidad, como “agua contenida”, 50 ml. Por su parte, “Gehalt” se utiliza en contextos de química y suele implicar un valor (por ejemplo, “el contenido de nitrógeno en el aire es mayor que el de oxígeno”). De forma abstracta, “Inhalt”, entonces, se referiría, en relación a las obras de arte, con “lo que cuentan”, su “story”. Sin embargo, el Gehalt sería su “Kernaussage”, es decir, el corazón de la obra, su idea, su pensamiento, etc., aquello que lo compone fundamentalmente. Podríamos decir que, en cierto modo, el “Inhalt” estaría más cerca del “cómo” y el “Gehalt” del qué. El término “Gehalt”, como se entiende en la actualidad, traducido como “contenido”, tiene su origen en «die ‘Bestandteil, Inhalt’ entwickelt sich im 15. Jh. Sie gilt zuerst für den Silber- oder Goldanteil von Münzen, im 17. Jh. für den Anteil chemischer Substanzen in einer Mischung; im 18. Jh. begegnet der heute übliche übertragene Gebrauch (vgl. *innerer Gehalt, der wahre Gehalt der Worte, Gehalt und Form*)». Este significado que adoptó ‘Gehalt’ a partir del siglo XVIII es el que parece que toma Adorno. En el diccionario de los hermanos Grimm, queda indicado que los que dotaron de significado a ‘Gehalt’ como lo entendemos en Adorno, es decir, en relación a la forma y no como un elemento estático, fueron Jean Paul, Lessing y Goethe, fundamentalmente. Los dos momentos de la definición que parece que nos aproximan a qué significa Gehalt en Adorno es, por un lado ese “geistiger Gehalt”, donde “Geist” es tomado, en Adorno, de Hegel y el “Gehalt con Worten”, que se vincula con el verbo “prägen”, que se suele traducir como “acuñar”, pero también como “marcar”.

¹²⁹ Existe una tesis doctoral de 2011 que apunta algunos de los derroteros fundamentales en este problema y al que derivamos al lector para ampliar información: Hulatt, O. J., *Texturalism and Performance – Adorno's Theory of Truth*, Universidad de York, 2011. No obstante, cabe decir que muchas de las perspectivas que Hulatt señala no las comparto, así como tampoco la mayoría de sus conclusiones. Lo que me parece muy relevante es el *mapa* que dibuja sobre la complejidad de la verdad en Adorno.

o el de Kierkegaard) y contextos, nos hace sospechar de la importancia de este concepto en el proyecto adorniano. El contenido de verdad, además de ser el punto de unión entre la teoría del conocimiento y arte (como veremos enseguida) es, para Adorno, el momento protagonista en el análisis de las obras de arte. Lo dice explícitamente al final de TE, cuando señala que «habría que mostrar que el contenido de verdad de los grandes manifiestos o de las obras similares a ellos ha ocupado el lugar de lo que antes hacía la estética filosófica. La estética oportuna sería la autoconsciencia de ese contenido de verdad de algo extremadamente temporal» (TE, 473/GS 7, 530). No debe ser identificada esta postura de Adorno con la “aparición de la idea” en el arte de la estética de Hegel. Adorno es consciente de la posibilidad de esta identificación y señala que la aparición de la idea sólo es posible cuando “la realidad misma está en un proceso de realización de la idea”¹³⁰. Entonces, aunque Adorno parece que está haciendo hincapié en el carácter procesual, parece que hay algo en ese proceso que se está realizando. Es decir, por más que Adorno indique que la realidad *está en* el proceso, ese proceso da cuenta del despliegue de una idea, a la Hegel.

En las lecciones sobre estética del semestre de verano de 1961, Adorno señala explícitamente en varios momentos que es en el “contenido de verdad” donde convergen filosofía y arte. Para él, el contenido de verdad de las obras «es en realidad, al mismo tiempo, el contenido filosófico de las obras»¹³¹. Adorno salva así la relación entre filosofía y arte, en la medida en que señala que «en realidad, sólo lo que es verdadero se puede entender filosóficamente» (DN, 70/GS 6, 71). Es decir, en el contenido de verdad parece que está equiparando lo artístico a lo filosófico, aunque no se reduzca lo primero a lo segundo (pues sino no cabría hablar de esferas diferenciadas). Con ambas sentencias, se anuncia cómo el contenido de las obras de arte *es*, de hecho, filosófico -o sea, que el arte no “necesita” a la filosofía para hablar, pues lo que tiene que decir *ya* es filosófico. Al mismo tiempo, está acotando lo verdadero como objeto de la filosofía. Ambas sentencias esconden dos problemas: por un lado, que no es evidente cómo el contenido de verdad coincide con el contenido filosófico de las obras y, algo que nos lleva al segundo punto, por otro, si ese contenido de verdad y el contenido filosófico son *lo mismo*. No obstante, en numerosas ocasiones, Adorno dice que, de hecho, la filosofía tiene que decir mediante conceptos lo que el arte no puede, algo que apuntaría a que, en realidad, o bien el contenido de verdad, como

¹³⁰ Cfr. Vo 6411 del 6 de junio de 1961.

¹³¹ Cfr. Vo 6429, 8 de junio de 1961, y Vo 6486, del 26 de junio de 1961.

sugiere P. U. Hohendahl, está *fuera* de la obra de arte pero aparece en ella ¹³², es decir, el arte sería *portador* de la verdad, pero *no verdadero per se* o bien, como sugiero en este trabajo, no se trata de revisar la relación entre contenidos (de verdad y filosófico), sino el propio concepto de verdad. Esto es, si cuando Adorno habla de que el contenido de verdad es el filosófico no se está refiriendo, al menos como posibilidad a un concepto de verdad que ya no se define en lo filosófico y así se le impone a lo artístico, sino que tomarse en serio lo artístico haría saltar por los aires lo articulado por lo filosófico.

P. Bürger señala que

«[p]or una parte, el contenido de verdad de las obras se evapora convirtiéndose en lo que Adorno llama el «hálito sobre ellas», y, por otra, él procura detenerlo en la constitución armoniosa de las obras mostrable en lo técnico, de modo que «lo metafísicamente falso» se pueda leer en lo técnicamente fallido»¹³³.

Mi postura polemiza con esa “evaporación” del contenido de verdad: creo que defiende, por el contrario, un concepto enfático de contenido de verdad –y que no debe ser confundida la forma en la que se accede a ese contenido de verdad, donde entra el problema del arte como “enigma”, ese “hálito sobre ellas”. Asimismo, también es problemática esa “constitución armoniosa”. Parecería que Adorno ni “lo detiene” ni se da ningún tipo de “constitución armoniosa”, sino que precisamente busca el *Zeitkern* de la verdad, es decir, su núcleo temporal –y por tanto nunca estático- y que la “constitución armoniosa” sólo podría resultar de una suerte de reconciliación como tendencia, pero no como estado. Lo que sí parece importante resaltar es la importancia de lo técnico, y la vuelta a la metafísica, asuntos que serán tematizados más adelante en esta tesis. Para Bürger, y es algo que está en la línea de este trabajo, el concepto de “contenido de verdad” en Adorno está íntimamente relacionado con la metafísica. No obstante, Bürger pasa por alto algo que parece fundamental: y es que Adorno no entiende la metafísica sin teoría del conocimiento ni al revés.

Mediante el concepto de contenido de verdad, Adorno trata de poner en tela de juicio la división entre forma y contenido. En esta división es, entre otros, uno de los puntos fundamentales de la convergencia que se trata de articular en esta tesis entre teoría del arte (y, especialmente musical) y teoría del conocimiento en Adorno. El problema de la forma lo

¹³² «[T]he turht content... stands outside the work of art», en Hohendahl, P. U., «Provisional Notes to Adorno’s Aesthetic Theory», en Richter, G. (ed), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*, Op. cit., p. 221.

¹³³ Bürger, P., «La verdad estética», en Op. cit., p 6.

trabaja muy intensamente con respecto a Kant (cfr. NaS IV, 4, 71 y ss.) y se puede leer en paralelo con sus textos sobre la forma en artes. Para Adorno, en Kant la filosofía se reduce a un análisis formal [*Formanalyse*], en la medida en que lo dado no se cuestiona, sino que su tema es la forma de organizar el pensamiento para conocerlo. En el intento de superar la epistemología como un mero análisis formal, Adorno se sitúa en el lado del *contenido* y presenta una dialéctica entre la forma y el contenido, algo que, como puede intuirse, deriva de su posición frente a la relación sujeto-objeto.

Según Wellmer, en Adorno cabría distinguir dos tipos de verdad. La V-1, que sería la ‘armonía estética’ y la V-2, que sería la ‘verdad objetiva’¹³⁴. Según la lectura de Wellmer, el arte tiene que hacer *como si* fuese posible la síntesis, la reconciliación, es decir, mostrarse a sí mismo como algo cerrado, para poder mostrar la verdad objetiva. Pero aquí se entra en una paradoja: la multiplicidad de la verdad objetiva, que no es sintética, ni reconciliada, no corresponde, por tanto, con el arte. Por tanto, para Wellmer, en Adorno se encuentra esta tensión entre lo que el arte puede decir sin dejar de ser arte, y al mismo tiempo, la imposibilidad de dar cuenta, efectivamente, de lo real, de aquello a lo que se opone. Esto, sin dejar de ser cierto, no es del todo exacto. El proceso, en Adorno, es mucho más complejo, algo que es evidente en sus lecciones sobre estética de 1961, en la que se dedicó con mucha profundidad sobre la relación que se establece entre la belleza natural y la constitución de la obra de arte, que daría lugar a esa «verdad estética». En la misma línea de la de Wellmer se encuentra la de Dahlhaus, que señala que el cambio que propone Schönberg en 1910, y que será fuente de la inspiración de Adorno, en el cual la música ya no tiene que ser bella, sino verdadera, no se da un paso de lo estético a la teoría del conocimiento, sino que la categoría de “verdad” schönbergiana sigue estando en el plano de lo estético¹³⁵. Quizá habría que ver, entonces, qué significa ese plano de lo estético. Ya desde los años de juventud, cuando Adorno publicó *K*, hizo suyo, a través de Kierkegaard pero también del movimiento de su propio pensamiento, que “estética” «no significa mera teoría del arte, sino dicho hegelianamente, una posición del pensamiento hacia a la objetividad» (*K**, 236/GS 2, 262). Es decir, cuando Dahlhaus relaciona a Adorno con Schönberg en la defensa de esta “verdad” sólo dentro del plano de lo estético, parecería que el conjunto del proyecto adorniano de

¹³⁴ Wellmer, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Op. cit., p. 21.

¹³⁵ Dahlhaus, C., «Politische und musikalische Kriterien der Kompositionskritik», en Nonnemann, R. (ed.), *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*. Mainz: Schott, 2010, p. 35.

pensar en paralelo la teoría del conocimiento con la teoría social y la estética como esa «posición frente a lo objetivo», se quedaría en una teoría estética al estilo tradicional. Por tanto, en el debate que tiene como núcleo si el arte genera *sólo* una “verdad estética” o puede ser capaz de generar una verdad en el sentido en que se usa en otras disciplinas del conocimiento, parece que el problema se encuentra en la filiación de identidad entre la estética y una filosofía plana del arte y una consideración de la “verdad objetiva” como un tipo de verdad que sólo puede darse mediante estructuras lingüístico proposicionales. Tal y como defiende D. Mersch, tendríamos que ser capaces de ver si es posible un pensamiento “por otros medios”¹³⁶. En este debate, en realidad, se está explicitando la pregunta por la autonomía y la soberanía de la estética, que expuso Ch. Menke en su texto *Die Souveranität der Kunst*. En él, se dice que ambos momentos aparecen en Adorno, en la que la autonomía «es un acontecimiento “autorregulado”, inscrito al lado y con independencia, de los otros tipos no estéticos de discurso en el complejo plural de la razón moderna». La soberanía, por su parte, indica que «el hecho estético [...] no se inscribe simplemente en el tejido diferenciado de la razón plural, sino que lo transgrede. [...] Ve en la experiencia estética el miedo de arruinar el predominio de la razón extraestética»¹³⁷. Según mi interpretación, la estética es autónoma y soberana a un tiempo, en la medida en que puede ser comprendida de forma más próxima a la filosofía del arte pero también en relación a la *aisthesis* premoderna. Menke, por su parte, se posiciona a favor de la defensa de “aspectos” de la soberanía, por lo que concluye que lo que merece ser rescatado de la experiencia estética es la negatividad de la soberanía, en la medida en que considera que toda “reducción” o “dimensión interactiva” tratan de hacer encaje de bolillos de la estética en otras formas de darse la razón. Sin embargo, la soberanía evidencia, mediante la negatividad «que lo bello y lo verdadero no se dan en una relación de juego mutuo, sino de tensión y crisis irresoluble»¹³⁸. El problema aquí se encuentra en el concepto de “lo bello”, que ha dejado de tener un lugar privilegiado en la estética. Por eso, en este trabajo se defiende la dicotomía –al mismo tiempo en relación- de “verdad estética” y de “verdad objetiva”. Es decir, Adorno encuentra en el arte una doble verdad en el sentido que defenderemos en lo que sigue: una verdad estética, que aparece en la técnica, que es al mismo tiempo “expresión y objetivación”, dice, de “las comunes experiencias sustentantes del sujeto social” (EM I-III, 131/GS 16, 128), es decir, que es al mismo tiempo

¹³⁶ Mersch, D., *Epistemics of aesthetics*. Chicago: Diaphanes, 2015.

¹³⁷ Menke, Ch., *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor, 1997, p 14.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 291-292.

“expresión y objetivación” de la verdad que se trata de captar en materia filosófica. Por eso, añade, que para él «la reflexión artístico-tecnológica y el análisis social los considera [habla de él en tercera persona] una y la misma cosa (EM IV 11/GS 17, 11). Adorno lo dice claramente: «considero que el tema de una verdadera estética es mostrar de qué forma la lógica de la obra de arte está en comparación con la lógica y el conocimiento del mundo objetivo» (LE. 493/ NaS IV, 3, 303). Y es que si lo técnico, la lógica interna de las obras, parten de las fuerzas productivas sociales pero, al mismo tiempo, se oponen a ellas en la medida en que no participan de los modelos de producción de rentabilidad e integración, eso que aparece como artístico-técnico parte y tiene algo que decir con respecto a la configuración de lo social. Al mismo tiempo, en la medida en que lo artístico confronta a lo social, esto queda modificado. No obstante, esto implicaría volver al tema de lo proposicional y lo no proposicional. Adorno señala que el arte, y en esto se distanciaría radicalmente del conocimiento de otro tipo, «no tiene por objeto la realidad *inmediata*» y, añade, «nunca dice [...]: esto es así, sino: así es». Esta diferencia en el decir implica que «su logicidad no es la del juicio predicativo, sino la de la coherencia inmanente» (NL, 260/GS 11, 270). En el distanciamiento de lo real, que es a la vez en el arte el trabajo directo con lo real, se modifica cualitativamente eso real:

«cómo y en qué medida son capaces las obras de arte de absorber, modificar, desplazar [absorbieren, verändern, versetzen] con sus propios medios momentos que provienen de lo empírico cualitativo [aus der empirischen Qualität] y llevarlos hasta una nueva constelación, que la propia forma lingüística inmanente de la obra exprese al mismo tiempo lo que estaría oculto en la esencia social»¹³⁹.

Tal y como desarrolla en una de sus lecciones, el concepto de verdad que la estética hace suyo «debe protegerse ... de la contaminación del concepto de verdad de las ciencias positivas»¹⁴⁰. Esto tiene que ver, casi en términos diltheyanos, por el modo de aproximarse al objeto, es decir, la diferencia entre explicación y comprensión, aunque ambos no sean para Adorno, completamente opuestos. Explicar es “momento en que lo desconocido se reduce a lo familiar”¹⁴¹, mientras que el arte se dirige a lo desconocido, a lo “todavía-no-sido” [Noch

¹³⁹ «Wie und in wechem Maß es die Kunstwerke vermögen, Momente, die aus der empirischen Qualität stammen, so zu absorbieren, so u verändern, zu versetzen in ihr eigenes Medium und in eine neue Konstellation zu rücken, dass die immanente Formsprache des Kunstwerkes selber ugleich zum usdruck des sonst [...] verborgenen gesellschaftlichen Wesens werde». VO 11170 del 16 de noviembre de 1967

¹⁴⁰ Vo 6396, clase del 30 de mayo de 1961.

¹⁴¹ «Erklären hat das Moment, Unbekanntes auf Vertrautes zurückzuführen». Vo 11176 del 30 de noviembre de 1967.

nicht Seiendes]. Sobre la complejidad del acercamiento al objeto artístico y, específicamente, al musical, será el tema específico del siguiente capítulo.

El problema es que si, como señala en su *Ästhetische Theorie* «el contenido de verdad de las obras no es lo que ellas significan, sino [que] [...] esta verdad de las obras es conmensurable con la interpretación filosófica y coincide [...] con la verdad filosófica» (TE, 178/GS 7, 197), tendremos qué ver, entonces, qué relación hay entre el significado de las obras de arte y tal verdad filosófica. En una lectura radical, parecería que la obra de arte no haría falta en absoluto para tematizar una verdad filosófica: para salvaguardar al arte de su propia existencia, para garantizar el “derecho a la vida” del arte, tendríamos que trazar cómo se crea esta filiación entre contenido de arte -que no es significativo- y verdad filosófica. Es decir, de alguna manera el problema se está trazando entre la autonomía del contenido del arte que es “lo que decide si la obra es en sí verdadera o falsa” pero no es, por sí mismo, verdadero o falso, y cómo se vuelve “conmensurable” eso que aparece como verdadero y falso y la verdad filosófica.

Como vimos, para él, «lo que alguna vez fue verdadero en una obra de arte y ha quedado desmentido por el curso de la historia podrá volverse a abrir cuando hayan cambiado las condiciones por las que esa verdad tuvo que ser suspendida» (TE, 61/GS 7, 66). Esto es algo que toma de Benjamin, que considera que el tiempo, tanto de las cosas como de las obras de arte -que también son cosas-, no está dado de una vez para siempre, sino que queda en ellas como cifra, que adquiere diferentes intensidades según el marco histórico cada vez¹⁴². Adorno y Benjamin coinciden plenamente: no sólo hay un momento temporal *dentro* de la obra, sino también las condiciones históricas hacen que esa obra vuelva a abrirse. En esto encuentra F. Grenz, precisamente, la diferencia entre verdad y contenido de verdad: «la verdad es efímera, pasajera, según su construcción histórico-filosófica, es decir, la verdad puede llegar a ser no verdadera [...]. [Las obras de arte] permanece como verdadera en tanto documentos, pero no pueden decir nada más sobre el estado de la historia, su verdad se convierte en contenido de verdad»¹⁴³.

¹⁴² Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen». Benjamin, W., *Passagenwerke* N 3,1, *Gesammelte Schriften* V-1. Op. cit., p. 577.

¹⁴³ Grenz, F., *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*. Op. Cit., p. 71. «Wahrheit ist nach ihrer geschichtsphilosophischen Konstruktion vergänglich, d.h., Wahrheit kann Unwahrheit werden [...]

Es decir, siguiendo a Grenz, parecería que las obras de arte ya no pueden decir inmediatamente la verdad, sino sólo documentarla, así es como la verdad deviene *contenido*. Las obras de arte no pueden dar cuenta del estado social que aparece en ellas cuando podrían haber sido verdad. Grenz estaría diciendo, en cierto modo, que el contenido de verdad sería la *potencia* de la obra de arte y su *darse* en ciertas condiciones históricas sería la *verdad* de la obra de arte. Precisamente, en la incorporación de la historia al concepto de verdad y al de contenido de verdad permiten a Adorno la crítica a la completitud que señalábamos más arriba. Que “la verdad pueda llegar a no ser verdadera” explica que nunca puede cerrarse la totalidad ni tampoco puede darse un conocimiento completo, nunca se termina de “pasar revista”, dicho con Descartes, al mundo.

La postura de Grenz habría, quizá, que matizarla con textos presuntamente secundarios de la producción adorniana y que serán el núcleo de las páginas finales de este trabajo. Como hemos adelantado en la introducción, en este trabajo se sostiene que los últimos años de vida de Adorno fueron fundamentales en su producción, ya que parece que comenzó un proceso de revisión de su teoría que abren nuevas lecturas a su producción anterior. Hay un lugar donde Adorno específicamente se ocupa de la diferencia entre obra de arte y documento, lo que cuestionaría la postura de Grenz: las lecciones de estética de 1961¹⁴⁴. Adorno lleva a cabo esta diferenciación entre obra de arte y documento mediante un análisis de las «Dreizehn Thesen der Snobisten» de Benjamin. Adorno se dirigía así a sus estudiantes: «pueden entender las obras de arte como clave de una época y también como sedimento de la historia, cuando entiendan la obra de arte primero como tal»¹⁴⁵.

A partir de este texto, Adorno entiende también “Kunstwerk” en tanto “Formgesetz”, es decir, la diferencia con su “ser documento” se da en la “Formgesetz” de la obra de arte. Esta cuestión no es otra sino la vuelta a la pregunta por la relación forma-contenido. Foucault reformula, en cierto modo, el problema que aquí se plantea y que consideramos que es ese *matiz* que aporta el concepto de contenido de verdad, a saber, el

[Kunstwerke] bleiben wahr als Dokumente, aber sie sagen nicht länger etwas über den Stand der Geschichte, ihre Wahrheit wird zu ihrem Wahrheitsgehalt».

¹⁴⁴ Cfr. Vo 6403 y 6404, del 30 de mayo de 1961.

¹⁴⁵ «Sie können die Kunstwerke auch als Schlüssel ihrer Epoche, auch als Niederschlag der Geschichte nur dann verstehen, wenn Sie sie erst als Kunstwerke ... verstehen» Vo 6404.

interés por la investigación entre las formas de pensamiento y la constitución de la verdad¹⁴⁶, a saber, algo que en esta tesis se trabajará como formas institucionalizadas de conocimiento y su confrontación con la verdad. Esto, dividirá el problema, algo que se encuentra también en el núcleo del concepto de “contenido de verdad”, en lo que esa verdad encierra y su recepción, es decir, lo que puede ser percibido o apercebido de ella. Buck-Morss apunta el primer paso del problema de la forma: “la forma en la que heredamos los objetos culturales no debe sernos indiferentes”¹⁴⁷. Sin embargo, Adorno es muy claro con esto: «sería idealista localizar la relación entre el arte y la sociedad sólo en los problemas estructurales sociales, si entendemos forma casi como “medio”, y tampoco estaría de acuerdo en pensar la “forma” como algo preexistente. Por tanto, Adorno no se concentra en la recepción, en el “que nos sea indiferente o no”, sino en que ya en la forma se cifra esa indiferencia que provocará o no indiferencia. Es decir, va incluso más atrás de lo que propone Buck-Morss. Para él, «el arte y la sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a la obra de arte» (TE, 302/ GS 7, 339). Es decir, para Adorno, la historia como elemento inmanente al contenido de verdad no es algo *puesto desde fuera*, no debe ponerse el punto de mira en cómo se recibe una obra de arte, sino que Adorno trata de pensar el momento histórico de la producción, del *interior* de la obra. Por eso, la herencia de la que habla Buck-Morss no se refiere sólo a cómo la constitución social permite o no que se den una serie de objetos culturales, sino de que esos objetos culturales *hablen* a la época en la que aparecen. La clave, como desarrollaremos en el tercer capítulo, será el concepto de «intención». Para Adorno, «la historia ya no sería el lugar desde el que las ideas surgen, se hacen independientes y vuelven a desaparecer», que sería el modelo hegeliano-marxista, «sino que las imágenes históricas en sí mismas, por así decirlo, ideas cuya relación constituye una verdad no intencional, en vez de que la verdad se presentara como intención de la historia» (GS 1, p. 308). Esto se ilumina, sorprendentemente, cuando Adorno habla sobre Kierkegaard y su concepto del “sentido de la existencia”. Parece que establece un paralelismo por esa pregunta por el sentido que ve en Kierkegaard con la inclusión de lo histórico en la verdad. Como él mismo señala sobre su propia labor: «el objetivo», dice, no sería el ser del ente, sino las ideas tal como surgen en el movimiento de la existencia sin permanecer en ella» (K, 89/GS 2, 99).

¹⁴⁶ Foucault dice: «[...] ¿en qué medida el pensamiento, en tanto tiene una relación con la verdad, puede tener también una historia? [...] Lo que pretendo hacer es la historia de las relaciones que anudan al pensamiento y la verdad, la historia del pensamiento en tanto que pensamiento de la verdad».

¹⁴⁷ Buck Morss, S., *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Argentina: Interzona, 2005, p. 13.

Esta parte se ha dividido en dos capítulos: por un lado, la revisión de la historia de la filosofía por parte de Adorno (en la que he seleccionado sólo aquellos aspectos fundamentales para alcanzar el problema que nos ocupa, que es el de la verdad) y, por otro, la constitución de su teoría del conocimiento y la centralidad del concepto de “*Wahrheitsgehalt*” en la relación de ésta con la estética. En el primer capítulo, he intentado extraer de los propios conceptos y corrientes que Adorno trabaja, los elementos constitutivos de su propio proyecto filosófico. Así que, de forma analítica, vemos que del idealismo Adorno alcanza su propuesta materialista, de la ontología, su defensa de la metafísica y de la lógica el lugar desde el que resituar la dialéctica. Lo que me interesa destacar es que en su materialismo, metafísica y dialéctica se encuentran *ya* contenidos el idealismo, la ontología y la lógica de forma negativa.

He intentado mostrar que la teoría del conocimiento que Adorno se construye por lo aprendido en la estética en tanto filosofía del arte y en tanto *aesthesis*¹⁴⁸. De la estética en la medida en que en el arte se da lo que él aspira a encontrar en el conocimiento del objeto: por un lado, “los elementos de la realidad empírica” pero también su transgresión o su disolución (Cfr. TE, 341/GS 7, 384). El arte da a la realidad una «libertad potencial... respecto del dominio» (*Ibidem*). La estética, en tanto *aesthesis*, no es *un momento* de la teoría del conocimiento, como en Kant¹⁴⁹, sino que para Adorno recurre en cierto modo a un concepto de estética premoderno, en tanto la estética es la forma específica de pensar el objeto y su

¹⁴⁸ Adorno parece que a veces identifica la estética con la filosofía del arte y otras con la estética en cuanto *aisthesis*, así que consideraré ambas al mismo tiempo. En la primera introducción de su *teoría estética*, que descartó, aparece, por ejemplo, la identificación de la estética con la filosofía del arte. Sin embargo, encontramos tantas referencias a la estética como algo diferente a la filosofía del arte que tomar esta identificación exclusivamente como válida sería erróneo. Él era consciente de este problema y así lo expuso en sus *Lecciones de estética* 1958-1959, aunque no termina de explicar en qué sentido la estética tiene un «sentido equívoco» (Cfr. P. 84 y ss.)

¹⁴⁹ La relación con Kant debería ocupar una tesis completa aparte. Simplemente, parece que Adorno quiere resituar la estética precisamente en el lugar del que Kant parte para constituir la en su *KU*. Que el juicio estético no tenga “juicio alguno sobre el objeto” es, precisamente, lo que le interesa a Adorno. Pero, en lugar de optar por situar ahí el sentimiento y enmudecer ante el objeto, para Adorno es desde esta potencial aconceptualidad desde la que puede hablar el objeto.

relación con el sujeto, que Adorno cifra en la relación forma-contenido¹⁵⁰. No obstante, Adorno señala que la obra de arte no es un “conocimiento de objetos”¹⁵¹.

El análisis de la relación forma-contenido hace que, en Adorno, la teoría del conocimiento siempre es crítica, que en él se constituye, en realidad, como una meacrítica, ya que la crítica al conocimiento implica la crítica a sus formas y, con ella, a su llegar-a-ser formas del conocimiento, es decir, su momento. Si, como hemos señalado, parece que Adorno entiende que el objetivo de su proyecto filosófico es esa utopía del conocimiento, la de «abrir en conceptos lo privado de conceptos, sin equipararlo a ellos» (DN, 21/GS 6, 21), parece que está tematizando dos aspectos fundamentales: por un lado, que no es posible pensar filosóficamente sin conceptos pero que, por otro, sólo una crítica al propio material de la filosofía, sus conceptos, permitiría aproximarse a la cosa sin reducirla a lo que el concepto puede decir de ella. Esto, a mi juicio, lo aprende del arte, donde siempre el contenido disloca la forma, y al revés. Adorno lo dice más o menos cuando señala que «sólo se comprende donde el concepto trasciende a lo que quiere comprender. El arte pone esto a prueba» (TE, 436/GS 7, 488). Buck-Morss adelantó los primeros pasos de estas conclusiones cuando rastreó la vinculación entre música y conocimiento. Para ella, también se daba, con esa unión, una implícita transformación de la idea del conocimiento». Esta transformación consistía en que el conocimiento «ya no era una búsqueda de leyes causales que hicieran posible la manipulación y predicción del futuro. Conocimiento ahora», continúa, «quería decir “ver”, una suerte de revelación secular [...] por medio de la interpretación crítica. En la línea de la distinción kantiana de la tercera crítica, este tipo de conocimiento no era información empírica que se poseía, sino juicio que proporcionaba capacidad de acción»¹⁵². Precisamente, lo interesante en Adorno es que él, invirtiendo a Marx y con él a Feuerbach,

¹⁵⁰ Me parece esencial que este punto no sea oscuro, pues condiciona mi lectura de Adorno. A diferencia de autores como D. Armendáriz, yo insisto en la separación entre estética y teoría del arte. Armendáriz señala que en Adorno hay una suerte de “viraje estético”, pero habla en clave de “tomar el arte como modelo para la filosofía” (Armendáriz, 2003, p. 82). Esto estaría muy cerca de esa aproximación quasi textual que indicamos en la introducción, en la que parece que Adorno *simplemente* “traduce” lo que desarrolla en un ámbito al otro y (a veces) viceversa. Sin embargo, mi lectura se enfoca a la defensa de que la teoría del conocimiento de Adorno reformula la kantiana, tomándose muy en serio la estética como forma de conocimiento (y no sólo como primer paso hacia algo superior) y que es *en la música*, en particular, *desde donde* encuentra aquello que el concepto no le permite atrapar. Adorno lo explicita en una entrevista con motivo de la publicación de la filosofía de la nueva música: “Muchas de las experiencias filosóficas que he tratado de fijar, ha sido para mí en el marco de la estética y de la música práctica ya realizadas originalmente” (Véase TA_052). En este sentido, Adorno es plenamente hegeliano, en la medida en que critica “über die Dingen sprechen”, a favor de “in Dingen zu sein”.

¹⁵¹ Vo 6389, clase del 18 de mayo de 1961.

¹⁵² Buck-Morss, *El Origen de la dialéctica negativa*, Op. Cit., p. 318.

no pretende “transformar” el mundo, sino interpretarlo mejor, por tanto, parecería que Adorno de hecho sí que pretende modificar el concepto de conocimiento como “información empírica” pero, en lugar de entender esa información como *lo dado por el sujeto al objeto*, invertirlo hacia la modificación de estructuras subjetivas *por mor* de lo que el objeto es en cada caso. Para Adorno, la praxis -si entendemos así la acción- es también teoría y al revés, por tanto ambos momentos no se excluyen, tal y como parece sugerir en este fragmento Buck Morss. Por otro lado, parece que no se trata de refinar ese “ver”, esa “revelación”, sino de “pensar con las orejas”. Esta retirada de lo visual es importante en un contexto, como el actual, en que las imágenes y su aprehensión visual definen los modos de acceso al mundo. Lo que Adorno parece plantear es algo que tiene una actualidad radical: si es posible pensar de forma no proposicional y, en concreto, con las orejas o, mejor dicho, *en y -¿o?- desde las orejas*. Esto hace referencia a una de las frases más conocidas y usada de Adorno, la de “pensar con las orejas” [*mit den Obren denken*]. Adorno lo quería utilizar como título de sus *Figuras sonoras*, en referencia al inicio del texto de *Prismas* (GS 10-1). Según la editorial, Suhrkamp, eso sería algo así como “moviendo la cola”. En su texto «títulos» (GS 11), Adorno explica esto: «si *Pensando con las oídos* tenía que definir la percepción sensible como al mismo tiempo intelectual, las *Figuras sonoras* son las huellas que lo sensible, las ondas sonoras, dejan en otro medio, la consciencia reflexiva» (NL, 317/GS 11, 328). Por eso, parece que es a través de la incursión de la teoría del conocimiento en lo musical permite el tránsito del ‘pensar con las orejas’ a las ‘figuras sonoras’.

A través del concepto de “Wahrheitsgehalt” la estética se hace filosofía, y no mero comentario o crítica¹⁵³. Lo dice claro: «se puede decir que lo decisivo del contenido de verdad de una obra está en la filosofía, que filosofía y arte realmente son uno, que convergen el uno en el otro, en el contenido de verdad que se representa [*darstellen*] y surge [*hervortreten*] en las obras de arte y la filosofía constituye»¹⁵⁴. O dicho en otros términos, «el arte no se define por

¹⁵³ Cfr. Vo 6429, del 8 de junio de 1961, donde aborda específicamente este problema. Adorno reconceptualiza para su propio el trabajo los conceptos de interpretación, comentario y crítica. Su punto de partida es, en realidad, la articulación del “ensayo como forma” (Cfr. GS 11), y no como “mero medio de comunicación”, algo que atañe de la misma forma a la crítica. Es decir, Adorno rechaza como no filosófico el comentario o crítica que no se hagan cargo de su propia forma y se asuman como medios en los que «alguien haya tenido tenido ciertas impresiones, emite juicios y, con cualquier intención, nunca del todo transparente, la transmite a un sector lo más amplio posible» (EM VI, 548-49). En realidad, de lo que se quiere distanciar Adorno es del concepto de comentario de Heidegger, tal y como puede verse en NL 434-435. En el siguiente capítulo, me detendré en qué significa comentario y crítica en relación a la interpretación en el corpus adorniano.

¹⁵⁴ «[M]an konnte sagen, dass die Entscheidung über den Wahrheitsgehalt eines Werkes bei der Philosophie steht, dass Philosophie und Kunst tatsächlich eines sind, miteinander konvergieren, in dem Wahrheitsgehalt,

la belleza, sino por la verdad»¹⁵⁵. El concepto que Adorno propone de verdad es tremendamente complejo y problemático: está atravesado por la historia. Adorno considera que el concepto de verdad heredado de la filosofía posee un carácter residual [*Residualcharakter der Wahrheit*] (NaS IV, 4, 67). Este carácter tiene dos momentos. Por un lado, lo que parece corresponder a la definición tradicional de verdad, que se refiere a lo “que queda, cuando se quita lo aparentemente efímero, presente e histórico”¹⁵⁶ pero también, por otro, a eso “flaco y pobre” [*Dünne und Arme*] que le queda a la filosofía después de que se le haya despojado del conocimiento que ahora poseen las ciencias individuales¹⁵⁷. Adorno parte, precisamente, de eso “efímero, presente e histórico” para pensar la verdad. Por eso, la ‘temporalización’ de la filosofía será temática en el segundo capítulo de este trabajo.

La restauración de la metafísica también es parte de este proyecto estético que, como intentamos mostrar, desborda los meros límites de la *Teoría estética*. No obstante, es importante remarcar algo, en las propias palabras de Adorno: «así como no se puede separar la experiencia artística y la experiencia filosófica, tampoco se puede convertir aquélla inmediatamente en norma filosófica» (TF I, 127). Por eso, he intentado mostrar la especificidad del pensamiento adorniano como articulación de la mediación conceptual. En la relación entre “apariencia” y “esencia”, que en Adorno aparece tanto en relación a la forma-contenido como a la de “ser” y del “deber ser”, la metafísica adquiere un lugar protagonista. Si, como he afirmado, la metafísica es el momento negativo de la dialéctica, lo que evita que la dialéctica sea dogmática por exceso de subjetivismo (como en Hegel) o por exceso de objeto (como en las corrientes marxistas) y exige del pensamiento estar siempre abierto, siempre apuntar más allá de sí, entonces se comienza a iluminar la importancia de la “apariencia” como reclamo ante la inmovilidad que exige la “esencia” en sentido tradicional. Para Adorno, el arte «llega a ser conocimiento social al capturar la esencia; no hace hablar a la esencia ni la

der in den Kunstwerken sich darstellt und hervortritt und den die Philosophie konstituiert». Vo 6486. del 26 de junio de 1961.

¹⁵⁵ «[Die] Kunst ist nicht von der Schönheit her zu definieren sondern nur von der Wahrheit her Vo 6395, del 30 de mayo de 1961.

¹⁵⁶ «Was als Rest übrigbleibt, wenn man das scheinber Ephemere, Vergängliche, Gschichtliche abgestrichen hat» (NaS IV, 4, 67).

¹⁵⁷ En sus lecciones del semestre de invierno de 1957-1958, Adorno se empeña en explicar la diferencia entre «Erkenntnis» y «Wissenschaft». Para Adorno, la “ciencia” (como podríamos traducir “*Wissenschaft*”) responde a la división del trabajo y trata de alcanzar esos momentos estables y fijos del conocer, la verdad que pedía la metafísica de la *prima philosophia* que hemos discutido más arriba. Por su parte, el “conocimiento” (si traducimos así “*Erkenntnis*”) se conecta directamente con el concepto de experiencia no reglada, en la medida en que en el conocer aparece la dialéctica entre sujeto y objeto que hemos apuntado anteriormente. Cfr. Adorno, Th. W., *Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie*. Frankfurt a. M.: Junius Druck, pp. 20-21 y ss.

imita» (TE, 340/GS 7, 383). Sería una suerte de “*Eppur si muove*” a la tradición, una duda inmanente que se inserta en la quietud y finitud de la esencia. El contenido de verdad revela esta proximidad entre estética y teoría del conocimiento y cifra en su interior el impulso teórico de la obra de Adorno: la introducción del tiempo en la verdad y la relación dialéctica con la forma. En filosofía, Adorno piensa estas problemáticas a través del concepto de “identidad” y el de “concepto”. En música, como veremos en el cuarto capítulo, Adorno se concentra en la especificidad del lenguaje en música, ya que considera que la música es “*sprachähnlich*”. El problema del lenguaje, por tanto, no será menor. Pero no sólo por tal similitud de la música con el lenguaje, sino por una doble división latente en el concepto de verdad adorniano. Se trata de una distinción más problemática y de la que Adorno no se hace cargo de forma explícita e, incluso, muchas veces aparece como idéntica, a saber, la que se da entre “decir la verdad” y “ser verdadero”. En este lugar es donde se sitúa Habermas, en la medida en que desplaza el problema de la verdad a la validez, es decir, al “decir la verdad”. Este decir la verdad, además, puede ser doble: como “descubridor de la verdad” o como “creador de la verdad”. No se evidencia en Adorno que el “contenido de verdad” se identifique directamente con “decir la verdad”, pues Adorno también contempla la posibilidad de que en lo falso haya rastros de lo verdadero. Por tanto, en “no decir la verdad” se encontraría también un camino, en negativo, hacia lo verdadero. L. Zuideervart destaca que para la caracterización del concepto de verdad en arte en Adorno habría que desarrollar qué relación mantiene con el concepto de autonomía, en la medida en que parece que la verdad «is *in* artworks and not simply prompted or denoted by them»; pero, al mismo tiempo, «truth is located in a reciprocation between critical interpretation and art phenomena»¹⁵⁸. Para él, el problema se encuentra en que Adorno privilegia a la filosofía como lugar de acceso a la verdad del arte, aunque ésta siempre es esotérica. Nos va a interesar, aunque más específicamente en las conclusiones, cómo en Adorno, en realidad, la cuestión de “ser verdadero” y “decir la verdad” se median. Para él, ha habido un «desmoronamiento de la relación del sujeto con lo que quiere decir [que] altera la misma idea de verdad» (NL, 543/GS 11, 561).

¹⁵⁸ Zuideervart, Lambert, *Artistic Truth. Aesthetics, Discourse and Imaginative Disclosure*. Nueva York: Cambridge University Press, 2004, p. 123.

SEGUNDA PARTE

Las constelaciones musicales del pensamiento de Adorno. Convergencias y divergencias

Ciégate para siempre:
también la eternidad está llena de ojos-
allí
se ahoga lo que hizo caminar a las imágenes
al término en que han aparecido,
allí
se extingue lo que del lenguaje
también te ha retirado con un gesto,
lo que dejabas iniciarse como
la danza de dos palabras sólo hechas
de otoño y seda y nada.

Paul Celan

Introducción

En esta parte se persiguen dos objetivos: por un lado, mostrar las “constelaciones musicales” de Adorno en su entrelazamiento con las de la teoría del conocimiento, es decir, cómo se interrelacionan de forma íntima entre ambas; y, por otro, mostrar la importancia de la brecha en el pensamiento de Adorno que se abre en la última década (larga) de su vida. Mi propuesta se dirige a confirmar que, a partir de 1954, y especialmente a partir de 1957, el proyecto de Adorno, que trataba de hacer converger los logros de la (nueva) música y su proyecto filosófico, comienza a encontrar dificultades para lograr tal convergencia, motivada por los cambios de la música que comenzó a componerse después de la Segunda Guerra Mundial. Como veremos, eso le hace desplazar la primacía de su modelo teórico musical desde Schönberg a otros compositores. La primera parte está dedicada a cómo Adorno se enfrenta a las obras y las coordenadas de sus operaciones. La segunda se concentra en los elementos específicamente musicales, como el tiempo o el lenguaje (musical). Los nombres de ambos capítulos provienen del propio Adorno. “Sacar el interior hacia fuera” es una expresión que utiliza en varias ocasiones, pero en especial cuando trata de hablar del gesto expresionista de explicitar la emoción anímica mediante lo técnico (cfr. GS 18, 313, por ejemplo), aunque obedece a la definición arcaica de la música, que es “ósmosis acústica entre el adentro y el afuera”¹⁵⁹. Mi uso es más heterodoxo y se refiere, en el tercer capítulo, a lo que permite sacar lo interior de la música a lo exterior y lo que, por así decirlo, la rodea; y, en el cuarto, al ‘viaje’ hacia dentro de la música.

Teoría del conocimiento y música

Una vez trazadas las líneas fundamentales tanto de su crítica a la teoría del conocimiento como las de su propio proyecto filosófico, comenzamos a adentrarnos en el núcleo de la pregunta de partida de esta investigación: ¿en qué sentido es el arte “conocimiento”? ¿Cómo afecta la música a la configuración del proyecto epistemológico adorniano? No se trata de que el arte, en general, y la música, en particular, tenga que obedecer la lógica del mundo que el conocimiento cree conocer, sino ver qué hay del mundo objetivo en la constitución de las obras de arte y la relación entre las formas de conocer en otros ámbitos y el arte. En pocas palabras, lo que propone es que el arte no sólo no es algo

¹⁵⁹ Andrés, R., *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado, 2008, p. 21.

separado del mundo (es decir, no es absolutamente autónomo), sino que hay ciertos elementos de sus lógicas compartidos, por lo que la música se situaría en un plano parecido al del conocimiento y, por tanto, la música adolecería de problemas similares a los de la lógica en el ámbito del conocimiento. Así reformula su concepto de estética que no debe ni reducirse a una “filosofía del arte” ni al primer paso del acceso al mundo, a la percepción, para llegar a articular cómo opera la razón. En sus lecciones del año 1961 señala que, a su juicio,

«injusto, cuando aquí se busque como causa de la problemática de la estética, en la medida en que es una problemática filosófica, que la estética es dependiente de posiciones base de la teoría del conocimiento, mientras que tales posiciones base de la teoría del conocimiento en sí mismas, desde hace tiempo, se encargan de las mismas dificultades de la estética»¹⁶⁰.

La música aporta a Adorno dos ejes fundamentales. Por un lado, su carácter no conceptual, que le permite pensar su crítica al concepto desde otro prisma y, por otro, el elemento material pero no objetual (en tanto extensión) de la música y su relación con lo temporal. En la música, además, se abre la posibilidad de pensar *en* lo temporal (que es en lo que se estanca el pensamiento conceptual) y *desde* un lugar distinto de lo conceptual o, al menos, en una configuración diferente de lo lingüístico. Por eso, en términos de R. Klein, «las obras musicales no son para Adorno meros objetos para comprender la realidad social e histórica, sino construcciones de la realidad de propio derecho. La música es para Adorno conocimiento *sui generis*, no un subsistema»¹⁶¹. La música es una ocasión para desarticular las formas cosificadas de conocer. La pregunta inmediata que aparece a colación de estas afirmaciones es qué significa conocer en música y, en relación a ésta, qué se conoce en música. Para Adorno, es especialmente relevante la “nueva música”, ya que tiene la capacidad de explicitar -como aún no ha logrado la filosofía dentro de sí misma- lo que la música tiene de detenido, de devenido “segunda naturaleza”, como veremos a continuación.

Cuando una nota suena, pongamos por caso, un ‘do’, en realidad suenan muchas otras (los armónicos). Esto, dependiendo del contexto y de lo fino que sea el oído del oyente,

¹⁶⁰ «[es ist] ungerecht, wenn hier die Ursache für die Problematik der Ästhetik, soweit sie eine philosophische Problematik ist, darin gesucht wird, dass die Ästhetik jeweils abhängt von den erkenntnistheoretischen Grundpositionen, während die sogenannten erkenntnistheoretischen Grundpositionen selbst längst an den gleichen Schwierigkeiten laborieren wie die Ästhetik». Vo 6357, 9 de mayo de 1961.

¹⁶¹ «musikalische Werke sind für Adorno keine bloßen Objekte zum Verständnis sozialer und historischer Wirklichkeit, sondern Wirklichkeitskonstruktionen eigenen Rechts. [...] Für Adorno ist Musik Erkenntnis *sui generis*, nicht Subsystem». Klein, R., *Musikphilosophie zur Einführung*. Op. Cit., p. 111.

a veces es imperceptible, pero sucede siempre. La música tonal, es decir, en la que está imbuida la cultura occidental desde –al menos- 1600, se ha construido en base a las primeras seis notas (o vibraciones, simplemente) que suenan al mismo tiempo que suena ese ‘do’. Esto, dicho en breve (ya que es un problema muy amplio), se consideraba que era natural porque, además de funcionar -más o menos- físicamente, parecía que podía cuadrar matemáticamente con teorías de la proporción. Desde, al menos, Aristóteles, se consideraba que el mundo era una copia de la armonía supraterrrenal y, por tanto, aquello que encajase en los modelos de proporción y de armonía matemática eran expresión de tal armonía del universo. Es decir, el sistema tonal *parece* que se ha construido en base a lo que *naturalmente* suena en la naturaleza, aunque, en realidad, hay un fundamento matemático que ha primado por encima de lo natural. En el mundo griego, se creía que las matemáticas captaban la perfección de lo natural y, por tanto, aquéllas eran expresión de esto. Posteriormente -especialmente en la Edad Media-, las matemáticas adquirieron protagonismo y se fue constituyendo la creencia, que derivaría en la Ilustración de que la teoría (lo humano) podría “corregir” a la naturaleza, de carácter imperfecto y a veces incompleto (ya que, de hecho, el modelo teórico que se había desarrollado hasta entonces no era exacto: el círculo de quintas, por ejemplo, generaba “la quinta del lobo”). Había una desconfianza en lo empírico, de ahí que por ejemplo hubiese una contraposición entre las “verdades de razón” y las “verdades de hecho”¹⁶². Por tanto, los cinco sonidos que suenan –casi- de manera simultánea al ‘do’ constituyen los sonidos más consonantes con respecto a él. La ordenación del ‘do’ más los cinco sonidos posteriores han configurado la ordenación de la tonalidad. En el sistema tonal, entonces, encontramos escalas en las cuales hay una jerarquía del sonido. Por ejemplo, en do mayor, la nota más importante será, precisamente, el ‘do’, seguida por el ‘sol’, el ‘mi’ y el ‘si’. La «emancipación de la disonancia» schönbergiana, se basa en una relectura de la presunta naturalidad de la consonancia¹⁶³: «las disonancias», dice, «son simplemente consonancias más lejanas en la serie de armónicos»¹⁶⁴. Es decir, Schönberg consideraba que la selección del material que otrora guiaba a los compositores porque las relaciones entre los armónicos eran presuntamente «más naturales», obedece meramente a un principio ideológico previo de lo

¹⁶² «La idea de una experiencia separada del conocimiento se ha vuelto para nosotros tan extraña que hemos olvidado que, hasta el nacimiento de la ciencia moderna, experiencia y ciencia tenían cada una su lugar propio», en Agamben, G., *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

¹⁶³ C. Dahlhaus es uno de los críticos fundamentales de la relación entre “lo natural” y “la emancipación de la disonancia”. Para él, el argumento de Adorno, «adolece de una acentuación arbitraria» (Cfr. Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*. Op. cit., p. 42).

¹⁶⁴ Schönberg, A., *Funciones estructurales de la armonía*, trad. J. L. Milán Abat, Barcelona: Idea, 1999, p. 184.

que significa «natural». Detenerse en el armónico seis o en el séptimo o en noveno es una cuestión no solo «natural», sino «histórica». Como vemos, la tonalidad, había devenido ‘segunda naturaleza’.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
 Do2 - Do3 Sol3 Do4 Mi4 Sol4 Sib4 Do5 Re5 Mi5 Fa#5 Sol5 Lab5 Sib5 Si5 Do6

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32
 Reb6 Re6 Mib6 Mi6 Fa6 Fa#6 Solb6 Sol6 Sol#6 Lab6 La6 Sib6 La#6 Si6 Dob6 Do7

Lo que hizo Schönberg fue, entonces, cuestionar este sistema. Al considerar el sistema tonal como segunda naturaleza, es decir, poner en duda la validez de la asignación de un modelo jerárquico a los sonidos, pues la disonancia y la consonancia se situaban -al menos potencialmente- en el mismo plano. De este modo, Schönberg llevó a cabo una crítica *en* el propio proceso *y en* el material compositivo. Estaba quitándole el ‘suelo’ de la música: exactamente lo mismo que Adorno pedía en la filosofía.

El cuestionamiento de la jerarquía, la igualación potencial de los sonidos, afecta directamente también a la definición de armonía y a la forma. Algunas de las formas tradicionales de composición, aunque fundamentalmente la forma sonata, se constituyen formalmente *gracias* a la armonía. Así, por ejemplo, la forma sonata canónica tiene tres partes: A-B-A ó A'. La parte A tiene, a su vez, dos temas. El primero está basado en la tonalidad de partida, pongamos por caso Do Mayor. El segundo tema está basado en algún “tono vecino” –es decir, alguna tonalidad que según la “naturalidad” armónica sea “consonante” a Do Mayor. Por ejemplo, La menor, el relativo menor de Do Mayor. En la parte B se elaboran los temas de A con alguna variación e introducción de material temático nuevo. Después se vuelve a A literalmente o con alguna variación ligera. Todo el material temático se elabora en base a relaciones entre estos “tonos vecinos”, por eso se puede decir que la forma sonata, como forma, depende en gran medida de su desarrollo armónico. Si se pone en jaque la jerarquía sonora, este tipo de formas no podrían seguirse construyendo siguiendo los mismos

criterios. Por eso, cuando Schönberg habla de la «emancipación de la disonancia»¹⁶⁵ está hablando, en realidad de cómo es posible liberarse también de lo formal. Y aquí es donde entra el tiempo. ¿Qué queda de la música cuando se rompe esta imbricación entre forma y armonía? Para Adorno, pensar la forma es pensar sobre la evolución musical, es decir, sobre cómo la música puede seguir siendo tal y no un mero “juego caleidoscópico de motivos y colores” (EM I-III, 226/GS 16, 221), como aún tildaba a la música en 1957. Aquí se ve que parece que en música como en la teoría del conocimiento lo que preocupa a Adorno es cómo pensar la relación entre forma y contenido si la forma se disloca y se piensa a sí misma como estructura mediada por la ideología. De esta manera, comenzamos a aproximarnos a lo que Adorno concibe como historia natural o su revisión del concepto de naturaleza en el arte. Se sigue la misma lógica que construye en su teoría del conocimiento cuando acude al concepto de historia natural, en la que pretende, a la Hegel, «llevar estos dos conceptos [naturaleza e historia] hasta un punto en el que queden superados en su pura contraposición» (EFT 1, 315/GS 1, 345).

Schönberg: convergencia

Es, a través de la figura de Schönberg -el “compositor dialéctico”-, como Adorno traza las líneas fundamentales de la convergencia entre teoría del conocimiento y la música. Sin embargo, como he resaltado en la introducción, es incorrecto tratar de hacer una especie de traducción entre lo que hizo Schönberg y la teoría adorniana, mucho menos pensar en términos de homogeneidad entre la escritura teórica de Adorno y la propia técnica compositiva-. En realidad, lo que a Adorno más le importaba era lo que entendía por nueva música, coincidiera esta definición exactamente con Schönberg o no. Para él, se adscribía a tal clasificación toda música que: a) muestre resistencia a la convencionalización [Konventionalisierung], b) prescindiera de lo decorativo, lo embellecedor [verklärendes, schmückendes Element], c) exprese la negatividad y el sufrimiento y el derecho a tal

¹⁶⁵ « In the last hundred years, the concept of harmony has changed tremendously through the development of chromaticism. The idea that one basic tone, the root, dominated the construction of chords and regulated their succession -the concept of tonality- had to develop first into the concept of extended tonality. Very soon it became doubtful whether such a root still remained the center to which every harmony and harmonic succession must be referred [...] The ear had gradually become acquainted with a great number of dissonances, and so had lost the fear of their “sense-interrupting” effect. [...] What distinguishes dissonances from consonances is not a greater or lesser degree of beauty, but a greater or lesser degree of *comprehensibility*» Schönberg, A., *Style and Idea*. Nueva York: Philosophical Library, 1950, pp. 103-104. Precisamente, este paso de lo “bello” a lo “comprensible” es en donde se sitúa Adorno y el descubrimiento de qué significa “comprender” en música y, sobre todo, qué se comprende en música es el lugar desde el que parte la pregunta principal de esta tesis.

expresión; d) construya su propio esquema; e) [y por tanto] prescindiera de los tipos formales pre-existentes; f) fuese el contrapunto a la cultura de masas y, por último, g) fuese negativa en sí misma¹⁶⁶. La pregunta fundamental que Adorno considera que Schönberg hace tiene que ver con algo que estudia a fondo en Kant. Cuanto Kant se pregunta «¿cómo son posibles los juicios sintéticos a priori?» [*Wie sind die synthetische Urteile a priori möglich?*], que Adorno traduce en «¿son los juicios sintéticos a priori posibles todavía?» [*Sind synthetische Urteile a priori noch möglich?*], lo que se está cuestionando es si es posible el conocimiento absolutamente válido (NaS, IV, 4, 20). El “cómo” de la pregunta, que es el núcleo de la “crítica” que enuncia la investigación kantiana, además, apunta a dos momentos en Kant. Por un lado, la crítica que ejercieron los pensadores posteriores a Kant, que casi de un modo *naïve*, pero con gran calado, que cuestionaron cómo es posible que la razón piense sobre sí misma, en general, y si la razón no ejerce la crítica a sí misma siempre desde un prejuicio. Es decir, si pensar la posibilidad del absoluto no implica estar *ya* pensando –o queriendo pensar- directamente lo absoluto¹⁶⁷. Adorno valora en este “cómo” en tanto primer intento de pensar el «ir-a-sí-misma» de la filosofía [erstes Zu sich-selber-Kommen der Philosophie] (NaS, IV, 4, 21), que pone en cuestión la razón como punto final del conocer. Éste, por decirlo de alguna manera, se vuelve contra sí mismo en tanto límite. El conocimiento “absolutamente válido”, que se encierra en el “todavía”, en Schönberg se traduce por la cuestión de «¿Cómo es la tonalidad posible?» o «¿Es posible la tonalidad *todavía?*» (NaS IV, 17, 120). Su respuesta -y es algo a lo que dedicaremos un apartado más adelante- es la “construcción”, es decir, hacerse cargo de eso que ya no está predado (la tonalidad) y “producir desde dentro” [*heraus hervorbringen*] lo que la tonalidad propiciaba.

El análisis y confianza en Schönberg pasa, en el pensamiento de Adorno, por diferentes fases. No se trata aquí de generar un análisis exhaustivo, pero sí al menos plantear las líneas fundamentales. Lo que él extrajo del compositor vienés marca la convergencia entre filosofía y música. Precisamente, la paulatina autocrítica y la confrontación de las obras de Schönberg con la de otros compositores van abriendo tal convergencia hasta que dejan de coincidir filosofía y música y tal relación se vuelve sumamente problemática para Adorno. Al mismo tiempo, sin embargo, tal divergencia es lo que permite que la música *afecte*

¹⁶⁶ Cfr. Vt 074/2 “Einführung in der neuen Musik- Notizen”. Por eso decía en la introducción que el concepto de „Música autónoma“ que proponía Martin Jay se quedaba un poco justo.

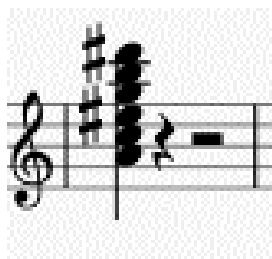
¹⁶⁷ «[T]raut sie nicht dadurch, dass sie über ihre Möglichkeiten, absolute Aussagen zu machen, urteilt, notwendigerweise selber auch schon bereits Aussagen über das Absolute zu?». NaS, IV, 4 18.

estructuralmente a la propuesta filosófica de Adorno.

Se dedicó intensamente a la figura de Schönberg en sus primeros años como teórico. La práctica compositiva de Schönberg derivaba de la «emancipación de los sonidos del sistema de grados, consumada en el *Tristan [und Isolde]* de Wagner] como exceso del individuo» (EM V*, 216/GS 18, 208), Adorno establece una cronología donde sitúa, en cada periodo, los diferentes logros en ese camino hacia la emancipación en su último gran texto sobre Schönberg, de 1957, «Arnold Schönberg (I)» (GS 18). En el periodo “neoalemán”, con el que el compositor austriaco abre su carrera, tiene sobre todo las siguientes obras como eje: los tres primeros libros de *Lieder*, *Verklärte Nacht* op. 4, *Pelleas und melisande* op. 5 y los *Gurrelieder* (en alguna ocasión incluye estas dos en un segundo periodo, cfr. NaS IV, 17, 20). Estas obras, a su juicio, tienen la huella de lo literario, de la misma forma en que ya lo había detectado en Mahler. Un ejemplo fundamental de esto sería *La canción nocturna del centinela*. La melodía de los personajes que intervienen es más o menos estáticas, pero la armonía y los fragmentos orquestales se encuentran siempre en cambio, como si fuesen relecturas de sí mismos. Con ello, Mahler está repensando la tradicional distinción temática entre “A” y “B” que permite desglosar las partituras según las similitudes entre los diferentes fragmentos y motivos. Sin embargo, en Mahler tales temas no se dan de una vez para siempre. Es decir, los temas para él son “forma”. Adorno encuentra en esta manera de concebir los temas el punto de conexión *formal* fundamental entre Mahler y la tradición oral, que sería a su juicio la experiencia narrativa más próxima a la propuesta mahleriana. Así, al igual que al narrarse sucesivas veces una misma historia se introducen ligeras variaciones, también su forma cambia en dependencia del contenido. Lo que sucede en la narración afecta directamente a su estructura. La música de Mahler no es inmune a lo que cuenta. El cambio fundamental, entonces, se da en la negación del contenido de quedar subsumido bajo la forma. Tal trabajo de lo desigual es especialmente relevante en los *Gurrelieder*, donde se distancia al mismo tiempo que nombra la herencia wagneriana. En estas tres piezas, especialmente en algunos presuntos errores en la composición (según el canon establecido, según términos de W. Piston, en el periodo de práctica común) introducidos por Schönberg es marca de la afrenta del austriaco contra el lenguaje musical. Según Adorno, lo que consigue Schönberg es incluir estos “errores” como “irrupciones”, como “cesuras”, que retoman la fuerza de lo cromático desarrollado por Wagner. Adorno nombra en varias ocasiones la novena en el bajo del compás 41 del primer movimiento de *Verklärte Nacht* -cuya función veremos con más detalle en el apartado «Construcción/expresión»-.

El segundo periodo (que a veces lo considera como tercero) lo representan varias piezas, entre las fundamentales: *Lieder* op. 6, la *Erste Kammer-symphonie* op. 9 y el *Zweite Quartett* op. 10. En este momento es donde Schönberg comienza a desarrollar la “hegemonía del trabajo motivico” y la “variación en desarrollo” [*variative Durchführung*], algo que para Adorno implica aplicar estos elementos (brahmsianos) a los del primer periodo (wagnerianos). De este modo, Schönberg se convierte en una “síntesis entre Brahms y Wagner”: de la armonía de Wagner toma «el diferenciado material expresivo y cromático» y de Brahms sus “principios compositivos”. Aquí se encuentra, entonces, el núcleo del dodecafonismo, pues comienza a elaborar profusamente lo temático, de tal modo que ya nada es atemático. Esto implica ya una crítica implícita a la forma sonata, en la que se alternaba lo temático con lo atemático. La variación en desarrollo, según su definición, potencia eso que delineamos en Mahler y lo narrativo: que no se termine de fijar, que no haya un punto final que retomar, es en realidad forma de no llegar a alcanzar lo positivo: se mantiene en la negación determinada. Según Adorno, la tendencia a la ruptura schönbergiana tiene más que ver con su afinidad con el *Jugendstil* que con un proyecto consciente -aunque poco a poco el propio compositor lo fue explicitando-. El *Jugendstil* implicaba la tensión entre el rechazo y la conservación a las formas convencionales de lo burgués (Cfr. NaS, IV, 17, 25).

Adorno analiza este carácter de “Jugendstil” con una comparación entre modelos armónicos de Wagner y de Schönberg. Para ello, toma como referencia el acorde que se forma en la parte del aviso [*Warnruf*] de las hijas del Rihn a Siegfried, presumiblemente¹⁶⁸ el acorde que abre «Ein goldener Ring glänzt dir am Finger» y «Behalt ihn, Held!» del Tercer Acto de *Götterdämmerung*, a saber:



Según él, los acordes que utiliza Schönberg en «Erwartung», en su *Vier Lieder* Op. 2, n. 1 tienen una intención similar (destacar el elemento dramático del poema, en concreto

¹⁶⁸ Adorno no indica exactamente a qué parte se refiere, aunque lo toca en el piano (Cfr. A partir de 47:43 del CD que acompaña a NaS IV, 17). Debo dar gracias a Elio Ronco por su inestimable ayuda intentando desentrañar el ejemplo que el críptico lenguaje de Adorno en este pasaje no evidenciaba (NaS IV, 17, 27).

las palabras “meergrün”, “rote Villa” y “Mond”). Mientras que Wagner *anticipa* o *enmarca* el dramatismo de la historia, Schönberg utiliza elementos cromáticos similares pero los *introduce* en la propia construcción, algo que intenta homogeneizar la forma con el fenómeno individual.

A Adorno, además, le parece interesante centrar la atención en que Schönberg ya no trabaja estrictamente mediante intervalos de tercera, sino de cuarta, como se puede ver en lo marcado en la partitura. Para él, esto es una desviación de la construcción habitual -también en el ejemplo de Wagner- de los acordes, mediante terceras.

De ahí que, como veremos en el apartado «In-formelle», en los compositores de la Segunda Escuela de Viena se compusiera de alguna manera respetando pero al mismo tiempo utilizando críticamente las formas heredadas. Esto es, aunque con matices, lo que Adorno hizo con su constitución de la teoría del conocimiento: no asume que se pueda comenzar *de cero*, sino que es precisamente desde la utilización de los conceptos tradicionales de la filosofía, pero mostrando desde sí mismos sus problemas, construyendo así un pensamiento no cosificado desde su estructura. Ejemplo de esto serían los primeros libros de *Lieder* y otros, como los *Acht Lieder* op. 6, en los que se intenta “salvar la tonalidad” [*Versuch der Rettung der Tonalität*] sin asumirla, sin darla por sentado, sino elaborándola desde dentro. Para él, por ejemplo, el inicio de «Lockung», el número 7 del Op. 6, siendo todavía tonal, adelanta en carácter el inicio de el número 4 del Op. 19, ya atonal¹⁶⁹.

¹⁶⁹ K. L. Hicken opina que, en realidad, la organización del Op. 19 no corresponde en términos estrictos a un “abandono” de la tonalidad sino a su “extensión”: «This study of Op. 19, which has been based on both aural and visual perceptions, finds pitch in this work to be organized much more in terms of extension rather than abandonment of tonality. In the analyses which follow, two basic modes of extension have been observed: (1) "mono-tonal" and (2) "fusedbitonal." The mono-tonal mode, which may be described a "extended tonal chromaticism," predominates: four of the pieces are mono-tonal throughout (Nos. II, III, IV and V) and two are primarily mono-tonal while containing a brief fusedbitonal passage each (Nos. I and VI).». Kichen, K. L.,

Adorno distingue en la nueva praxis compositiva y, especialmente, en la obra de Schönberg desde este periodo, una tendencia hacia el contrapunto como firme oposición a la mera polifonía. La polifonía, en palabras de Adorno, es «la relación entre diversas voces mutuamente independientes y de más o menos la misma importancia según el peso y perfil melódico». El contrapunto, por su parte, sin embargo, es «el procedimiento que añade a una o más voces principales una o más igualmente autónomas, pero con respecto a ellas secundarias, jerárquicamente escalonadas» (EM I-III, 152/GS 16, 148). Según él, la jerarquización de voces, que en los compositores de la Segunda Escuela de Viena es explícitamente marcado por ellos mismos como “*Haupt*” y “*Nebensatz*” -es decir, frase principal y secundaria-, protege al “sujeto autónomo” mediante la “melodía *cantabile*” de no desaparecer en la “colectividad burguesa”, representada por la unión de voces autónomas del mismo valor. Tal defensa de lo *cantabile*, o la jerarquización melódica, le hace caer en una contradicción con la defensa de la eliminación de la jerarquía en el dodecafonismo. Su justificación sería que, en tanto reflejo de lo social, no se podría hablar, como pretende la polifonía, de una sociedad “homogénea, estática y cerrada”. El contrapunto, por su parte, daría cuenta del lugar social actual, a su juicio, que es «la paradoja de una pluralidad de voces sin comunidad» (*Ibidem*)¹⁷⁰. Adorno trata de rescatar la imbricación íntima entre horizontal y vertical, de tal modo que la construcción no se reduzca a una masa sonora homogénea, sino que «cada instrumento, cada grupo instrumental, debe tener que tocar algo musicalmente vibrante, una “voz” real y no [...] meras notas fundamentales o de relleno, con las cuales redondear el sonido» (Em I-III, 156/GS 16, 151). No debemos pasar por el alto el paralelismo entre tal defensa de lo contrapuntístico y su concepción del pensamiento en constelaciones, que la “articulación de lo simultáneo” y evita reducir la multiplicidad de la cosa “masa homogénea” o indiferenciada.

El tercer periodo, el “expresionista” o de “libre atonalidad” es el que desarrolla entre 1908 y 1915. De este momento destacan las *Fünf Orchesterstücke*, Op. 16 *Erwartung* Op. 17,

«Tonal Organization in Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19», en *Canadian University Music Review*, No. 1, 1980, pp. 130-146, aquí 130.

¹⁷⁰ Esta teoría converge en gran medida con los “hombres sin mundo” de Gunther Anders: «“Hombres sin mundo” eran y son quienes están obligados a vivir *dentro de un mundo* que no es el suyo; dentro de un mundo que, a pesar de estar producido y mantenido en movimiento por ellos con su trabajo cotidiano, *no está construido para ellos...*, no está-ahí para ellos». Anders, G., *Hombres sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Valencia: Pre-textos, 2007, p. 13.

Das glückliche Hand Op. 18, *Pierrot Lunaire* y las *Klavierstücke* Op. 19. Para Adorno, si bien anteriormente el problema técnico se había centrado en la desarticulación de la construcción tradicional, ahora el núcleo del asunto musical se encuentra en la expresión. Específicamente es en este momento cuando Adorno sitúa la vinculación de la música de Schönberg con los “protocolos oníricos” [*Traumprotokolle*], que serán analizados más adelante en detenimiento. La posibilidad de desprenderse, poco a poco de “la arquitectura exterior”, de la imposición acrítica de las formas musicales tradicionales, permitía la erupción de la expresión. En este periodo tematiza dos elementos. Por un lado, el rechazo a la expresión romántica, pues ya no se trata de una subjetividad que se expresa, sino una subjetividad que es cosa al mismo tiempo y que atraviesa las heridas de la construcción, ya sin la carga de “lo envuelto por los velos de la forma”. Por otro, la complejidad que acarrea la “renuncia” a lo formal o, dicho en otros términos, la dificultad de expresión sin forma. Adorno ve una línea de continuidad del desarrollo del contrapunto como autonomización de voces puestas en diálogo y la expresión. Tal autonomía rompe con lo temático en tanto elemento predominante de una voz que las demás rellenan. Al mismo tiempo, los acontecimientos musicales se vuelven “para sí mismos”, por lo que comienzan a hacerse cargo del “peso y responsabilidad de su existencia”. Hacer hablar a esto sonoro convertido en acontecimiento y no “para otro” (como podría ser el caso de un tema en el conjunto de una sonata) permite llenar el acontecimiento de expresión. Este periodo hace emerger una de las cuestiones que distancian a Adorno de autores como John Cage: la insistencia en la cuestión de «cómo sería posible un compositor libre sin arbitrariedad y azar» (EM V*, 330/GS 18, 314). Siempre hay mediación para la expresión, la creencia en la libertad absoluta en la música es la creencia romántica de que hay una relación directa entre lo que suena y lo que expresa la subjetividad. De este modo, Adorno rechaza el postulado que se inicia con Platón de que la música tiene la capacidad de dirigirse “directamente” al alma.

Según la interpretación de Adorno, en el concepto de “figuras básicas” se adelanta lo que luego será el núcleo de la técnica compositiva dodecafónica y es uno de los puntos fundamentales de este periodo. A la Webern, se tratan de temas que al mismo tiempo son material del que la obra parte y su estructura, sus “reglas”. La diferencia con las series dodecafónicas es que estas figuras “se forman libremente”. Adorno explica tal teoría de las figuras básicas con un análisis de «Vorgefühl», la primera de las *Fünf Orchesterstücke* (1909).

Según su análisis, toda la obra deriva de 1b y de 2a: todo lo que se presenta como nuevo en realidad es o una extensión o un aprovechamiento modificado de ambos motivos

(cfr. EM V, 356/GS 18, 339-340), como se muestra gráficamente. Para él, se adelantan todos los «sutiles medios de variación del dodecafonismo: transformación rítmica, aumentación, disminución, arpegiación de armonías en melodías, condensación de melodías en armonías [como en el ejemplo 5 como armonización de 1c], distribución de un *melos* en diferentes voces, empleo de la inversión y el cangrejo [como 2a en cangrejo en el ejemplo 5 en la melodía de la trompa]» y, además, se forma una serie con la unión de 1b y 2a [mi-fa-la y re-do sostenido-sol]», que genera, al mismo tiempo, el “fundamento acórdico de toda la pieza” (EM V, 357/GS 18, 340-341).

The image displays a musical score reduction for the Adorno piece, consisting of seven numbered systems of staves:

- System 1:** Violin (Vc.) and Clarinet in G (Kl. G.).
- System 2:** Clarinet in F (Kl. F.) and Horn (Hr.).
- System 3:** Oboe (Ob.), Piccolo (Picc.), Violin 1 (1. Vl.), and Bassoon (Fag.).
- System 4:** Horn (Hr.) and Organ (3-facher Orgelpunkt).
- System 5:** Horn (Hr.) and Organ (3-facher Orgelpunkt).
- System 6:** Organ (3-facher Orgelpunkt).
- System 7:** Violin (Vc.).

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. Brackets and labels (1a, 1b, 1c, 2a, 2b, 2c, 3a) indicate specific melodic or harmonic elements across different staves.

Imagen: EM V, 354-345/GS 18, 339. Reducción del propio Adorno.

Y así llegamos al dodecafonismo tras la fase de silencio entre 1915 y 1923. El dodecafonismo es una “preformación del material”, algo así como la preparación de la paleta del pintor. Por eso, Adorno rechaza su consideración como un precocinado (Cfr. NaS IV, 17, 12). Lo que quiere evitar es la creencia de que se considere que la obra está ya contenida por completo, es “deducible” de las series. Los primeros pasos hacia el dodecafonismo, aún con mucho en común con el expresionismo, se encuentran en el *Fünf Klavierstücke* Op. 23,

Serenata Op. 24, la *Klaviersuite* Op. 25 y el *Bläserquintett* Op. 26. En estas dos últimas, Schönberg trató de invertir la primacía de la expresión desarrollada hasta entonces y recuperar la fuerza de lo constructivo, pues «él mismo resaltó una y otra vez que allí donde la música conquista nuevas dimensiones, otras han de ceder» (EM V, 335/GS 18, 319). Esto es fundamental para Adorno, porque justificaría porqué, de pronto, se “necesita” una paleta, si la música había sido, como se pensaba enfáticamente tanto en la Antigüedad como en el Romanticismo, «un arte de la pura interioridad, cuyos dictados proceden inmediatamente de los abismos de [] alma o del cielo» (EM V, 119/GS 8, 114). El intento, desde su libro sobre Kierkegaard, de demostrar cómo la interioridad subjetiva está mediada por lo externo a ella, por lo objetual, acompaña todo su proyecto filosófico y, en el dodecafonismo, encuentra la clave musical de este intento de mostrar la subjetividad musical atravesada por el objeto. Lo que el dodecafonismo propicia, a juicio del joven Adorno, es un material pero no como algo dado, “preformado”, sino que en su propia constitución ahorra el proceso de explicitar cada vez el carácter devenido de lo sonoro musical. En un paralelismo con lo pictórico, señala que es «como si el pintor quisiera aplastar cochinillas o hervir índigo antes de comenzar con su cuadro» (EM V, 120/ GS 8, 115). Es decir, en el dodecafonismo se rompe, definitivamente, el hechizo de naturalidad de lo sonoro y se parte del carácter de dominación técnica sobre el material “en crudo”, como sería el caso del dominio sobre las cochinillas para sacar de ellas el color. El material ya no es la cochinilla, sino el proceso técnico de aplastarlas y partir de ellas con un color cargado de historia social y política. Esta historia natural hecha explícita, convierte al material en autónomo con respecto al artista. En el inicial entusiasmo de Adorno con respecto al dodecafonismo, llega a afirmar que “lo absolutamente nuevo” de la dialéctica que se abre entre el artista y el material autonomizado, es que (añado entre corchetes lo que parecería que es la clasificación que subyace) «la técnica se desvela en último término como libertad máxima, es decir, como la del hombre para disponer de su música, la cual otrora comenzó míticamente [Antigüedad], se suavizó hasta convertirse en reconciliación [clasicismo], se enfrentó a él como forma [a partir de Beethoven] y, por fin, le pertenece» (EM IV, 217/GS 17, 202).

Este entusiasmo, sin embargo, poco a poco se fue moderando¹⁷¹. Por ejemplo, esa afirmación de la aplicación de los principios constructivos de Brahms a Wagner le parece una

¹⁷¹ Según M. Hufner, el desarrollo teórico de Adorno con respecto al dodecafonismo atraviesa cuatro etapas: i) de 1920 a 1925, donde se concentra en la crítica al expresionismo literario y sienta algunas de las bases de su posterior entusiasmo con respecto al dodecafonismo; ii) de 1925 a 1934, en el que Adorno desarrolló numerosos análisis de obras dodecafónicas. En términos de Hufner, estos años abarcan su “apología al dodecafonismo”; iii) de 1934 a 1948, cuyo núcleo está en FNM y comienza sus primeras críticas al dodecafonismo y iv) donde reconfigura su pensamiento sobre el dodecafonismo definitivamente con motivo

“presentación grosera” del proyecto schönbergiano y, por ejemplo, concede a otros compositores, como Berlioz, parte de la importancia para alcanzar la composición serial. En su caso, considera que en Berlioz se encuentra algo que va a ser clave para comprender mucha música del siglo XX, y especialmente la de Stravinsky: la mueca, «la idea de distorsión y caricatura oculta» (EM I-III, 72/ GS 16, 71). Otro asunto, que será tematizado en esta tesis, es el lugar de la libertad. Adorno, paulatinamente, fue constatando la complejidad del concepto de libertad entendida como el dejarse llevar por el material, pues entonces, el arte seguiría la lógica “feudal de dominio y servidumbre”, en la que “la mano formadora (servidumbre) sigue... al material (esfera del dominio)” (Cfr. TE, 389/GS 7, 436-437). Es decir, Adorno, con la aceptación de esta estructura de la composición aceptaría la interiorización de un modelo de libertad que, en realidad, es una no-libertad, la que el material da.

Y así, entre otras cosas, es como comienza la divergencia.

Divergencia

Hay un cierto consenso en musicología en la afirmación de que las escuelas o corrientes que habían existido en el siglo XX se desintegraron o cambiaron de rumbo a partir de 1945. Huelga decir que ésta es la fecha de finalización de la II Guerra Mundial, pero también el momento en que muchos exiliados comenzaron a regresar a Europa y se encontraron con ciudades devastadas y años de represión de la cultura más transgresora¹⁷². La división tradicional que se establece para entender los primeros años a partir de esta fecha es la que contrapone la organización total en los primeros años de los Cursos Internacionales de música de Darmstadt¹⁷³ (entre los años 1949 y 1951, aunque los cursos comenzaron en 1946) y la concienciación sobre el silencio y la aleatoriedad en torno a Cage. Ambos momentos

de su contacto con las técnicas aleatorias y serialistas. Cfr. Hufner, M., *Adorno und die Zwölftontechnik*. Op. cit., pp. 12-13.

¹⁷² Sobre este tema hay abundante y respetable bibliografía. Thacker, Toby, *Music after Hitler, 1945-1955*. Burlington: Ashgate Publishing, 2007 y Griffiths, Paul, *Modern music and after*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

¹⁷³ En los últimos años se han puesto seriamente en tela de juicio estos cursos debido a su origen. Fueron organizados por la CIA para volver a traer a Europa el movimiento musical considerado como ‘degenerado’ por la ideología nazi. Dentro del proceso de desnazificación de Europa, y especialmente en Alemania, la creación de un espacio de renombre internacional en un lugar recóndito de la Alemania profunda era un gesto que trataba, de cara a la galería, hablar de un mundo libre en la creación cultural.

conviven con el “modernismo clásico”. A partir de la década de los cincuenta, se empezó a poner en tela de juicio la organización total del serialismo por un motivo un tanto ingenuo pero, a la vez, lleno de verdad: y es que las obras seriales sonaban muy parecido a las propuestas azarosas de los seguidores de Cage. A esto se suman otras corrientes, como la electrónica o el minimalismo. Adorno ya no llegó a conocer la nueva simplicidad, a los neorománticos ni a los espectralistas, entre muchos otros, que surgieron a partir de 1970. Mi punto de partida es la constatación de que todos estos cambios en la música anterior a 1945 no le fueron indiferentes a Adorno, aunque sólo de manera transversal se puede atisbar en su producción esta afección. Al igual que G. Borio considero que no es sino hasta 1954, año de publicación de “El envejecimiento de la nueva música” en la que Adorno comienza a ocuparse seriamente de la música de posguerra¹⁷⁴. Como el objetivo fundamental de esta tesis es encontrar -si es que efectivamente está- la relación entre conocimiento y música, será el cuarto capítulo, donde se analiza las consecuencias de su relación con los compositores del círculo de Darmstadt el que tendrá más peso, ya que creo que es ahí donde Adorno trató de articular un discurso en torno a esta música y eso tendrá una gran influencia en sus textos finales, entre los que se encuentran, entre otros, sus apuntes para *Teoría estética* (que tomó en gran parte de sus lecciones del curso de 1961 y de 1967¹⁷⁵ sobre la materia) y de *Dialéctica negativa*.

Por tanto, el objetivo es trazar la relación de Adorno con la música surgida a partir de la desaparición de los miembros de la Segunda Escuela de Viena y, muy especialmente, a partir de la relación de Adorno con los compositores de los Cursos internacionales de composición de Darmstadt, en los que Adorno participó desde 1950; así como la revisión de algunos puntos polémicos de sus teorías anteriores, como la crítica a Stravinsky. Discuto, por tanto, la posición de A. Notario, el cual defiende que Adorno se centró en «compositores anteriores no sólo a la guerra, como Alban Berg, sino más allá todavía, en Wagner, en Mahler y en Beethoven». Según Notario, esto es debido «tal vez como fruto de la insatisfacción con el presente, o como manifestación de una incipiente decadencia vital, o de un ajuste de cuentas con uno mismo. [...] el diálogo con el pasado le va a ofrecer a Adorno lo que no le ofrece la composición de ese momento»¹⁷⁶. Yo me alejo de interpretaciones biográficas y trato de

¹⁷⁴ Borio, G., «Die Positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966», en Sonntag, B., *Adorno in seinen musikalischen Schriften*, Regensburg: Gustav Bosse, 1987, pp. 163-79.

¹⁷⁵ Vo 06593- 07527 y Vo 11062- 11159 respectivamente.

¹⁷⁶ Notario, A., *La visualización de lo sonoro*, Op. Cit., 91. No obstante, sí es cierto que hay algunos asuntos que Adorno vislumbra en los compositores anteriores temas que prescriben algunos elementos de la música

reconstruir, acudiendo a las cartas, lecciones y discusiones, así como una lectura meticulosa de los textos de esta época, algunas de las dudas que hicieron cuestionarse, al propio autor, su proyecto teórico músico-filosófico. Adorno, según reconoció en 1950, estaba «completamente desorientado» (NaS IV, 17, 640). Para él, la situación en Darmstadt era de «Verfall der Kriterien» (*Ibidem*). G. Kreis señala que «a lo largo de la década de 1950» -aunque yo diría a partir de 1957, concretamente- el pensamiento musical de Adorno experimentó una profunda corrección¹⁷⁷. Lo que yo defiendo es que tal corrección no sucede sólo en el ámbito musical, sino también filosófico pues, como he apuntado, Adorno pensaba en paralelo ambos asuntos.

El entusiasmo de juventud que se percibe con respecto a Schönberg se va poco a poco modulando y contrastando con otras (no todas) formas de composición coetáneas. El lugar donde vuelca sus primeras reflexiones al respecto es, sobre todo, «Das Altern der neuen Musik» (GS 14), donde se enfrenta a los jóvenes compositores que creían estar llevando a cabo en música lo que Adorno propuso en FNM¹⁷⁸. Para Adorno, entonces, había dos posturas diferenciadas. Por un lado, aquella ‘nueva música’ en la que prevalecía la creencia en la pura autonomía de los materiales. Adorno critica, entonces, el fetichismo del ‘sonido puro’, especialmente presente desde el auge de la electrónica a partir de la década de los 50¹⁷⁹. Reconoce, por su tendencia de hablar *desde* la cosa que, al no haber compuesto nunca

posterior. Igual que la música de Schönberg surge de Brahms y Wagner, el concepto de música informal bien podría surgir de eso que encontraba en Mahler en un texto escrito un año antes de «Vers une musique informelle» (GS 16): «su intento de evasión del espacio musical burgués se realiza técnicamente más bien al quitarle la validez al tema como objetivación, como cosa musical en gran medida. Es reducido a escombros, a aquellas banalidades que tanto fastidian a todo gusto mediocre; los escombros del mundo de las cosas [...] Mahler recurre a un tiempo de nunca jamás musical: como si todavía no hubiera temas como posesión firme» (EM V, 244/GS 18, 236). En él también ve otros elementos que luego serán desarrollados en TE, como «El ideal de lo negro» o el problema de la libertad.

¹⁷⁷ «Im Laufe der 1950er Jahre findet freilich eine tiefgreifende Korrektur in Adornos musikalischen Denken statt». Kreis, G., «Kritik der avantgardischen Vernunft. Kants Grundlegung des Kunstwerks und Adornos Kriterien der neuen Musik», en Klein, R. (ed.), *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, Munich-Friburgo: Karl Alber, 2015, p. 174.

¹⁷⁸ Véase la reconstrucción al respecto de Juárez, E. A., «La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVIII, 2013, pp. 105-123 o Metzger, H. K., «Das Ende der Musikgeschichte», en Früchtl, J., y Calloni, M., (eds.), *Geist gegen den Zeitgeist: Erinnern an Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

¹⁷⁹ En Europa hubo dos focos importantes de música electrónica: la Nordwest Deutscher Radio Rundfunk, donde, entre otros, Ligeti, Stockhausen y Berio fueron figuras fundamentales; y la Radiodiffusion of the Télévision Française, donde surgió el término de “Musique concrete” gracias al trabajo de Schaffer y Henry. Es imposible explicar en esta tesis la complejidad del surgimiento de la electrónica. Me remito a Collins, N. y Escriván, J., *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007 o Holmes, Th., *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, New York: Routledge, 2012.

utilizando medios electrónicos, debía ser cauto con sus críticas. No obstante, le resulta problemático que hubiera una sustitución del concepto de material por la fascinación por los aparatos. Para Adorno, en el arte no es posible la reducción a elementos originarios, primarios [*Urelemente*], ya que tal reducción es ya un producto abstracto y se pasa la mediación de la que adolece todo material. Tales “sonidos puros” pecan de lo contrario que buscan e hipostasian la singularidad de lo sonoro como algo abstracto. Para Adorno, en la individualización subyace un concepto de arte como si estuviera basado en estructuras mínimas y, por ende, prescindiendo del análisis de las relaciones entre ellas. La necesidad de la forma para que el arte sea considerado como tal exige que tales elementos siempre queden organizados bajo algún principio general englobante y, por tanto, que establezcan relaciones entre ellos. Él lo compara con la pintura: no existe tal cosa como puros colores, algo que afecta tanto a la propia obra como a la propia recepción. Por un lado, porque tales colores están llenos de historia, no existe el surgimiento de la nada y, por otro, porque hay una tendencia en el receptor a experimentarlos bajo algún tipo de organización¹⁸⁰. Aunque Adorno es muy crítico en diferentes textos con la teoría de la Gestalt, en este aspecto coincide en su tesis fundamental. Según él, la tendencia a la organización tiene que ver, en pintura, con la preformación histórica de la retina [*die geschichtlich präformierte Retina*], algo que en música hace equivaler como el oído preformado.

Por otro lado, y en contraste con ese “puro sonido”, que representa en su jerga la mera primacía de lo particular, Adorno critica, volviendo al lenguaje del párrafo anterior, un exceso de confianza en las relaciones de los elementos, en la sobreorganización de los elementos en la composición. Esto supondría, para él, una primacía de la totalidad. Esta sobreorganización está protagonizada por el serialismo integral que, según su interpretación, se construye por un mandato heterónimo [*Heteronomer Zwang*]. Además, la primacía de las relaciones adolece, precisamente, de lo que Adorno consideraba el peligro del dodecafonismo: que se convirtiera en una receta de la que deducir la obra completa de un elemento primero -al igual que sucedía en las propuestas idealistas-. Tal proceso deductivo, además, impone a las obras el criterio de que “no pueden ser de otro modo que como son” (Cfr. EM I-III, 490/GS 16, 480).

Para Adorno, además, esta organización total tiene su reflejo en la música ligera (según su propia terminología). Para él, este tipo de música se organiza totalmente pero no siguiendo un principio musical o, al menos, paramusical; sino de técnicas de ventas. Él

¹⁸⁰ Cfr. Vo 11182 (parte de atrás) del 12 de diciembre de 1967.

encuentra que en la total organización, es decir, en la superioridad de la construcción por encima de la expresión, no es posible la expresión en absoluto: «el delirio administrado y organizado deja inmediatamente de ser delirio» (DSM, 203/GS 14, 203).

Estas corrientes intentan surgir dejando de lado la tradición, como si fuera un “puro comienzo”, como si no tuviera historia o se escribiera a partir de ellas. Se da, en ellas, una falsa relación entre sujeto y objeto, marcada por una falsa primacía del objeto (primero como sonido puro, en el segundo caso como estructura total). Es sorprendente el paralelismo que se puede establecer entre la crítica a la primacía de lo particular que encuentra en la nueva música y en la música popular. En un texto preparado para la radio en 1958, trata de comprender el serialismo desde su prehistoria (GS 16). Allí, establece el surgimiento del serialismo en relación a los cambios en la música a principios del siglo XX. Considera que uno de los puntos fundamentales es la modificación del concepto de tema, algo que proviene de la utilización ampliada de los *Leitmotive*. Si, como señala, el elemento fundamental de la música nueva es la variación, ya no se comprende la variación como formal, es decir, como aún en las *Variaciones Diabelli*, «donde la caracterización de cada variación individual llega al máximo, la conexión con el tema está ya tan oculta como en la nueva música la serie en el decurso de la composición». Pero que se oculte no quiere decir que se desvanezca o que deje prevalecer la variación. Según la lectura de Adorno, del tema «derivan todos los caracteres concebibles, pero él mismo no se disuelve por la sucesión de [sus modificaciones]» (EM I-III, 71/GS 16, 70). Para él, los *Leitmotive* permitían, por primera vez, apariciones temáticas sin la supeditación a una estructura de “repetición estático-arquitectónica”. El tema se acorta, se vuelve motivo (pensemos en el famoso acorde de Tristán, que es tema, motivo y *Leitmotiv* al mismo tiempo si seguimos la línea argumental de Adorno). En sus monografías de Wagner y Mahler, se evidencia la consciencia narrativa del tema, en la que nada vuelve a repetirse como si nada hubiera sucedido, en la que la repetición siempre está dañada. Pero son, de alguna forma, aún reconocibles. Esta doble dimensión entre lo reconocible y lo “radicalmente alterado”, lo modificado hasta en lo mínimo, hace que Adorno señale que parecería que los *Leitmotifs* actúan ya como protoserias, como núcleos de los que parte la construcción de todo de la obra. La reformulación de tema hace que ya no se puedan mantener los “tipos organizados”, las formas basadas en la exposición y desarrollo del tema, pues el tema es ya siempre modificación. Así que, incluso en la división por movimientos, prevalece para Adorno al movimiento único: «El *Quartet n. 2* Op. 10 y la *Kammersymphonie n. 2* Op. 38 [de Schönberg] pueden considerarse obras encubiertamente en un solo

movimiento» (*Ibidem*,74)¹⁸¹. Una de las estrategias compositivas de la unificación es la relación no sólo por coherencia armónica de los dos temas en la forma sonata. En la *Kammersymphonie Op. 9*, los dos temas principales (en el cello y en el violín), se relacionan por inversión interválica, según el propio Schönberg, y así lo cita Adorno, en un análisis tardío de la obra:

The image shows a musical score with four staves. The top staff is in bass clef (cello), the second and third staves are in treble clef (violin), and the bottom staff is in bass clef. The top staff has notes marked with 'c' and 'd'. The middle staff has notes marked with 'e' and 'f'. Arrows and numbers (+4, +2, -3) indicate the intervallic relationships between the two themes. The word 'Inversion' is written below the middle staff.

«In c the true principal tones of the theme are marked, and d shows that all the intervals ascend. Their correct inversión e produces the first phrase f of the theme b»¹⁸².

Sorprendentemente, Adorno acepta este análisis dudoso e insuficiente¹⁸³ como prueba de la modificación de la construcción de la relación temática. De hecho, ve en este procedimiento una clara herencia con la *Sonata Waldstein* beethoveniana donde, a sus ojos, «la línea del tema secundario invierte la del tema principal» (EM I-III, 76/GS 16, 75). Para Adorno, la forma puede venir dada ‘desde arriba’, lo cual caracterizaba la música pre y clásica; y crearse ‘desde abajo’, como sucede, para él, a partir de Beethoven. Sin embargo, en el proceder de Beethoven, hay aún una tendencia hacia una primacía del todo (por eso Adorno

¹⁸¹ Esta opinión ha sido corroborada por otros académicos, como W. Frisch que señala que «What all such pieces [las compuestas entre 1899 y 1906] have in common is an impulse toward thematic unity, toward using the same basic material throughout much of the composition. This material is manipulated either by striking transformation, y which a theme will retain its essential intervallic structure and rhythmic proportions but will take on an entirely different mood, or by more sober developing variation, where the basic elements are continuously modified» (Frisch, W., “Thematic Form and the Genesis of Schoenberg's D-Minor Quartet, Opus 7”, en *Journal of the American Musicological Society* Vol. 41, No. 2, Verano, 1988,, pp. 289-314, aquí 289-290) o «The D-Minor Quartet was unquestionably Schoenberg's most thoroughgoing attempt up to that date to compress and interweave into a continuous composition the standard three or four movements of an instrumental cycle, or, as he himself put it, "to include all the four characters of the sonata type in one single, uninterrupted movement"» Frisch, W., *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California press, 1997, p. 187.

¹⁸² Schönberg, A., *Style and Idea*, Op. cit. p. 113.

¹⁸³ M. Doran muestra una revisión de las críticas a este pasaje así como un nuevo análisis de las relaciones interválicas de esta obra en Doran, M., «The 'True Relationship': Schoenberg's Analysis of 'Unity' in the Op.9 'Kammersymphonie' », *Tempo*, New Series, No. 219, Enero, 2002, pp. 13-21.

siempre acude a Hegel para interpretarlo¹⁸⁴), algo que resulta ideológico, pues tendía hacia la reconciliación entre el todo y las partes, es decir «no reflejaba la oposición disyuntiva e irreconciliable entre sociedad e individuo en el corazón de la sociedad burguesa»¹⁸⁵. El asunto es que, para Adorno, una vez que se exponen las grietas de las formas preestablecidas y de su proceder “desde arriba”, queda dañada para siempre: «uno se ha podido guiar por el esquema mientras éste no destacó como tal, mientras estuvo identificado con los presupuestos evidentes del componer» (EM IV, 277/GS 17, 256).

Polémica con Heinz-Klaus Metzger: querer entender

La polémica entre Heinz-Klaus Metzger (desaparecido en 2009) y Th. W. Adorno es una de las más recurrentes por parte de los detractores del filósofo de Frankfurt. Siguiendo la crítica de Metzger, no sólo había envejecido la FNM, sino también su autor frente a la nueva generación de compositores. La cosa fue de la siguiente manera: en febrero de 1957, Metzger escribió un texto que unía el título de FNM y el del artículo «Das Altern der neuen Musik» (1954), adquiriendo el nombre de “El envejecimiento de la filosofía de la nueva música”. Su crítica se centraba, sobre todo, -dicho con E. Campbell, en que «Metzger challenges Adorno’s tendency to generalise, his disregard for the significant differences in the approaches of individual composers, and his failure to note a single concrete musical example by way of evidence»¹⁸⁶. En concreto, Metzger critica la idea del ‘material’ y de ‘progreso del material’, la utilización de conceptos como “Vorder-” y “Nachsatz” (es decir, antecedente y consecuente)¹⁸⁷, a la poca atención que Adorno prestó a la ‘klangliche

¹⁸⁴ «En Beethoven no hay mediación *entre* los temas, sino que como en Hegel es el todo, en cuanto puro devenir, él mismo la mediación concreta» (BFM, f. 57)

¹⁸⁵ Witkin, R. W., «Composing Society in Sonata Form: Music Analysis and Social Formation», en Nowak, A. y Fahlbusch, M. (eds.), *Musikalische Analyse und kritische Theorie*, Tutzing, Schneider, 2007, p. 91.

¹⁸⁶ Campbell, E., *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 76.

¹⁸⁷ Stockhausen también fue crítico con este aspecto. Para él, el problema de Adorno es que “buscaba un perro en un cuadro abstracto” al seguir tratando de encontrar “Vorder” y “Nachsatz” (Véase Kreis, G., «Kritik der avantgardistischen Vernunft. Kants Grundlegung des Kunstwerks und Adornos Kriterien der neuen Musik», en Klein, R. (ed), *Gesellschaft im Werk, Op. Cit.*, p. 173). El debate al respecto surgió con motivo de la interpretación de la *Sonata para dos pianos n. 1* de K. Goeyvaerts, un alumno de Messiaen, que Adorno criticó señalando que era una sonata que estaba “hecha”, pero no “compuesta” (Cfr. Schwarz, M., «Editorische Nachbemerkungen» en NaS, IV, 17, p. 641) y le pidió que le explicara dónde se encontraban la “vorder” y la “Nachsatz” y la construcción motivica, «categorías que aún se exigían absolutamente en Schönberg», y que ya no tenían que ver con los principios constructivos de Goeyvaerts, interesado en como «cada tono adquiría su significado en la totalidad de la fuga». Borio, G. y Danuser, H., *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neuen Musik Darmstadt 1946-1966*, Volumen I. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997. p. 300.

Realisation' y su concentración en la 'Papiermusik', la inexistente mención a el cambio en la consideración del tiempo en música, no sólo por la importancia del ritmo por encima -quizá- de lo armónico y lo melódico, sino también por la relación con lo espacial, es decir, donde la composición deviene 'articulación del tiempo' (Metzger cita, para ello, por ejemplo, *Four systems* o *For David Tudor*, 1952 de E. Brown). Asimismo, Metzger se basa en un argumento contrafáctico, en tanto señala que Adorno no hubiese opinado algunas cosas si, según su criterio, hubiese escuchado obras fundamentales de la electrónica como el *Octet I for 9 loudspeakers* (1953) de Brown, *Klangfiguren* (1954-1964) de Koenig y *Gesang der Jüngliche* (1955-56), de Sotckhausen.

Hay algunas de estas críticas que tienen una respuesta relativamente sencilla. De hecho, para Adorno, su respuesta, en lugar de llegar en el volumen de *Die Reihe* siguiente al que incluyó el texto de Metzger, como originalmente estaba planeado, decidió darla en sus lecciones de ese año de Darmstadt, en las que se ocuparía de los «Criterios de la nueva música» (1957)¹⁸⁸. Ahí, por ejemplo, aclara la cuestión de la utilización de los conceptos de "Vorder-" y "Nachsatz". Considera, según indica en una carta al propio Metzger, que es una crítica injusta, ya que él lo planteaba como categorías del lenguaje musical tradicional que habría que repensar al mismo tiempo que se repensaba la tonalidad, ya que tal relación entre antecedente y consecuente coincidía, por ejemplo, con la de dominante y tónica (Cfr. EM I-III, 178/GS 16, 173). Para él, y en eso proponía concentrarse, ambos conceptos remitían a una preocupación mayor: a la relación de las partes son el todo y al revés¹⁸⁹. No obstante, en su conferencia «Zum Problem der musikalischen Analyse» (FAB VII, 73-89), dictada en 1969, Adorno ya muestra signos de haberse hecho cargo de la crítica de Metzger cuando señala que la nueva música (hablando de Alban Berg) requiere algo diferente al análisis motivico-temático acostumbrado aunque aún no la había practicado realmente en relación a otros compositores (FAB VII, 88) ni lo veremos realmente en sus análisis.

En cuanto «a la poca atención que Adorno prestó a la 'klangliche Realisation' y su concentración en la 'Papiermusik'», Metzger propone a Adorno que atienda a lo acústico, que prescinda de las partituras, que se fije en «lo que sucede sonoramente, la articulación

¹⁸⁸ Dice exactamente: «Mein Plan ist es..., bei Gelegenheit meiner Vorlesung über ‚Kriterien der neuene Musik‘ in Darmstadt eingehend, und möglichst mit Analyse, Ihre Arbeit zu besprechen» (Br. 1005/26. 26 de abril de 1957).

¹⁸⁹ Cfr. Carta de Adorno a Metzger del 26 de abril de 1957, Br 1005/26.

audible del contexto compuesto»¹⁹⁰. Para Metzger, Adorno debería tratar de enfrentarse a las obras sin necesidad de acudir a la capacidad de convencer [*Überzeugungskraft*] de las partituras¹⁹¹. Adorno encuentra esta propuesta estimulante, pero reconoce su anclaje, al menos en la preparación previa a la escucha, a la partitura¹⁹². No conservamos ningún texto en el que Adorno se haga cargo de algo que hoy en día tiene una actualidad absoluta, ese «reale klangliche Geschehen». Más adelante aproximaré desde Adorno algunas de las cuestiones que se abren con sus reflexiones al respecto.

En sus reflexiones sobre estética, en general, Adorno señala que el elemento sensual [sinnliche Moment], como sería el sonido en la música, es un momento de lo *espiritual*, así como lo espiritual es también sensual y que el sonido tiene que ser capaz de explicitar eso espiritual que porta. En términos de Adorno: «el sonido en la música está ahí para llevar a cabo lo más adecuadamente posible la estructura o lo que está más allá de lo meramente individual»¹⁹³. Aunque parecería que entonces, acepta literalmente el reproche de que se contenta con el momento no-sensual, Adorno rechaza la afirmación de que «el arte es más elevado cuando es más insensorial»¹⁹⁴. Su crítica se enfoca a la inmediatez que parece que ofrece lo sensual. La experiencia inmediata es, para Adorno, un imposible. Rechaza de pleno la ‘experiencia primera del objeto’¹⁹⁵, algo así como un acceso ingenuo al arte, en la medida en que se equipare ingenuo con inmediato. No obstante, Adorno sitúa la ingenuidad como

¹⁹⁰ «das reale klangliche Geschehen, die hörbare Artikulation des komponierten Zusammenhang»

¹⁹¹ Carta de Metzger a Adorno del 2 de julio de 1957, Br 1005/31.

¹⁹² Carta de Adorno a Metzger, Br 1005/38, del 5 de julio de 1957. En este aspecto vemos un punto polémico en Adorno, ya que su postura el 1954, en «El envejecimiento de la nueva música» era crítica con las partituras de la nueva música. Dice explícitamente que «aparte de partituras de un aspecto lo más complicado imaginable, no sucede nada más» (DSM, 151/GS 14, 151). Este aspecto es doblemente interesante: por un lado, para trazar el lugar desde el que Adorno se encuentra ante los desarrollos compositivos de los años 50 y, por otro, porque abre una filiación aún por explorar apropiadamente entre Adorno y Barthes. En *Lo obvio y lo obtuso*, Barthes señala que al segundo Beethoven no se le puede captar «ni en la ejecución ni la audición, sino la lectura». Pero entonces añade un matiz con respecto a Adorno: «[l]o cual no quiere decir que nos tengamos que poner delante de una partitura de Beethoven y obtener de ella una audición anterior (que aún sería tributaria del antiguo fantasma animista)» -postura que parece que es la que defiende Adorno- «sino que quiere decir que, ya se capte abstracta o sensualmente, es igual, hay que acercarse a esta música en el estado, o mejor dicho en la actividad de un realizador, que sabe desplazar, agrupar, combinar, reordenar, en una palabra [...]: estructurar (lo cual es muy diferente a construir o reconstruir, en el sentido clásico) -donde parece que vuelve a coincidir con Adorno, pues ese es el fin de su concepto de lectura, como veremos más adelante-. Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986, p. 260-261.

¹⁹³ «der Klang etwas in Musik ... ist dazu da, um die Struktur oder das, was über das bloß Einzelne in dem Werk hinausweist, möglichst adäquat zu realisieren». Vo 6514 del 6 de junio de 1961.

¹⁹⁴ «das Kunst steht um so höher, je unsinnlicher es ist». Vo 6514 del 6 de junio de 1961.

¹⁹⁵ Cfr. Vo 6478 del 27 de junio de 1961.

meta de la experiencia estética, aunque sólo si ingenuidad se entiende como «la transformación de todo lo que es una obra de arte en su vibrante presente»¹⁹⁶.

Con respecto a no prestar atención a ciertas obras, Adorno se defendió diciendo que no tuvo acceso a las obras que Metzger le sugería¹⁹⁷. Metzger, por su parte, escribió cómo, en realidad, podría haberse agenciado algunos documentos y haber asistido al estreno de algunas obras que se publicaron y estrenaron antes de la publicación de *Dissonanzen*, donde se encuentra el texto «Das Altern der neuen Musik»¹⁹⁸. Aunque esto sea verdad y no sea relevante en exceso los datos biográficos que impidieron a Adorno asistir a tales estrenos o conseguir esos vinilos, libros y partituras¹⁹⁹, en la correspondencia con Metzger le pide referencias e información para conseguir más materiales y le pide expresamente que se los mande de Francia. Además, Adorno le pidió a Metzger consejo sobre música que él consideraba fundamental conocer para entender aquellos años²⁰⁰. Sea como fuere, parece que esta polémica puso a Adorno, como sospechamos, en la línea de un cambio, que tendría su primera expresión fundamental en su texto de 1961 «*Vers une musique informelle*» (GS 16).

Un gesto de humildad intelectual

En enero de 1966 se publicaba una reedición de su libro (y tesis de habilitación) *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (GS 2), escrito originalmente en 1929-1930.. En la “Noticia”, Adorno indica algo que se puede extrapolar al ámbito de sus escritos sobre música: “desde muy temprano (el autor) ha sentido desconfianza hacia quienes reniegan de sus trabajos de juventud (...). La profunda aversión del autor hacia todo lo que sea empezar una

¹⁹⁶ «die Verwandlung alles dessen, was ein Kunstwerk ist, in seine lebendige Präsenz». Vo 6503 del 4 de julio de 1961.

¹⁹⁷ «Er habe in Unkenntnis dieser Quellen [es decir, obras de Boulez, Stockhausen, Koenig, Brown y Nilsson] seine Arbeit geschrieben, unter der Behauptung in Schutz, zur Zeit der redaction seines Textes seien sie vorwiegend noch unzugänglich gewesen». Cfr. Metzger, H-K., *Literature zu Noten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, p. 108.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 109.

¹⁹⁹ Él mismo señaló lo difícil que era conseguir vinilos en la Alemania de mitad de la década de los 50 en una carta al propio Metzger, el 16 de agosto de 1957.

²⁰⁰ Cfr. La carta del 26 de junio de 1957 (Br 1005/26) y la respuesta de Metzger el 2 de julio del mismo año. Metzger le recomienda numerosas obras de Stockhausen y Koenig (Metzger se explica de la siguiente manera: «Wie Sie [refiriéndose a Adorno] sehen -und diez geht auch aus meinem Artikel gegen Altern hervor- hebe ich sehr bevorzugt auf Stockhausen und Koenig ab»), la *Polyphonie X*, *le marteau sans Maître* y *Le Visage nuptial* de Boulez, el *Quintette à la Mémoire de Webern* de Pousseur, *Schlagfiguren* de Bo Nilssons, *Music of changes* de Cage, y *Octet for 8loudspeakers* y *25 Pages* de Brown.

nueva vida se comunica a su relación con sus propios libros. (...) Uno debe hacer lo que buenamente pueda en cada época, pero luego dejar lo hecho como está (...). Lo que de una producción tiene posibilidad de durar y lo que no, escapa a la opinión y voluntad de su autor” (K, 235-236/GS 2, 261). Por eso, nos parece importante señalar que los cambios que indicaremos a continuación que parece que se observan en la filosofía de la música de Adorno no son, en ningún caso, radicales, no son una “nueva vida” de manera explícita, aunque sí que parece que dan herramientas nuevas con las que afrontar la nueva música también después de Adorno. Lo que parece evidente es que Adorno, al menos, piensa muy seriamente los años anteriores a Darmstadt desde un foco diferente. Adorno rechaza la postura del anticuario, que se reduce a la polarización entre “ach-was-war-das-so-schön” [¡Ah, qué era eso tan bello!] y “so-was-geht-es-heute-nicht-mehr!” [¡Ya no hay hoy en día nada así!]²⁰¹.

En una carta a Metzger en 1957, Adorno reconocía que:

«si hoy escribiera la *Philosophie der neuen Musik* lo haría de una forma distinta a como lo hice hace diecisiete y nueve años, aunque no sé si la escribiría en general, si me resistiría a hacer, ya que comprendo su complejidad de una forma totalmente distinta a entonces»²⁰².

Es decir, Adorno era consciente, como Metzger dijo en su artículo, del “envejecimiento” de la *Filosofía de la nueva música* y reconoció, a partir de entonces, en muchísimas cartas su entusiasmo por autores como Kagel, Ligeti o Boulez. Este entusiasmo no resulta interesante sólo a nivel biográfico, sino también porque sugiere un cambio que Adorno se dirigía a tomar en su modelo teórico cuando le alcanzó la muerte. En este apartado no se va a defender que Adorno anticipó -o algo por el estilo- algunos de los problemas que hoy operan en la filosofía de la música, sino ver cómo ya en Adorno se abrieron las preguntas

²⁰¹ Vo 6432 del 13 de junio de 1961.

²⁰² «[W]enn ich heute die *Philosophie der neuen Musik* schreibe, könnte ich sie ganz anders schreiben als von siebzehn und dann vor neun Jahren; obwohl ich dann wieder nicht weiß, ob ich sie heute überhaupt schreiben könnte, und ob mich nicht gerade hemmen würde, dass ich die Komplexität ganz anders übersehe als damals. Carta de Adorno a Metzger del Br 1005/18, del 28 de febrero de 1957. Del año 1957 es, precisamente, el texto que dio lugar a la disputa pública entre Metzger y Adorno, a saber, «Das Altern der Philosophie der neuen Musik», publicada en Metzger, H-M., *Literatur zu Noten*. Op. cit., 1980, pp. 61-89. Soy consciente de que en “Stravinsky. Ein dialektisches Bild”, Adorno señala que “nada encuentro de lo que retractarme en lo escrito en 1947” pero, añade, “no poco que ampliar en autorreflexión crítica” (E-M I-III, 393/GS 16, 383). También, aunque haya señalado que FNM «fue determinante para todo lo que escribí después sobre música» (CCS II, 639/GS 10-2, 719), creo que tiene más que ver con un asunto temático que con un mantenimiento de los argumentos, pues los propios textos hablan de la divergencia (por no decir que, como el mismo Adorno sabía, la intención y lo conseguido no siempre confluyen). Adorno era consciente de los cambios del pensamiento, por eso respeta los suyos propios. El gesto de no retractarse tiene más que ver con eso que con un mantenimiento literal y sin fisuras de sus planteamientos anteriores.

iniciales del camino que se tomó a partir de los cursos de Darmstadt siguiendo la estela weberiana y schönbergiana. A diferencia de la conocida crítica de H-K. Metzger que, según W. Philips, concretiza que «Adorno was not ready to *listen* to the young generation»²⁰³, considero que Adorno no *tuvo tiempo* para redigir su trabajo pero sí que inició ese camino. Lo más cercano que tenemos al dibujo de ese cambio se encuentra en el texto “Vers une musique informelle” y en textos no publicados.

Lo que nos interesa es cómo parece que hay un cambio fundamental en la teoría de Adorno: el cuestionamiento de la herencia de un elemento romántico en su concepto de historia de la música, a saber, que «los compositores destacados “hacen la historia de la música”», algo así como una “histórica de héroes”²⁰⁴ -en el que Schönberg tenía un lugar destacado-. El camino que inició Adorno a partir de 1957 asumiendo la crítica de Metzger se concentra más rigurosamente en trazar las intensidades de problemas teóricos filosófico-musicales que en constatar las direcciones de un determinado “ritmo temporal”²⁰⁵ al que se le ha dado preminencia teórica, a saber, la justificación de aquello de que «una filosofía de la música únicamente es posible en cuanto filosofía de la nueva música» (FNM, 19/GS 12, 20).

²⁰³ Philips, W., *Metaphysics and Music in Adorno and Heidegger*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015, p.104.

²⁰⁴ Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*. Op. cit., p. 161.

²⁰⁵ Este concepto de Dahlhaus resulta interesante para confrontarlo con el proyecto adorniano. Según él, habría que enfrentar «la dificultad [...] de justificar por qué se ha declarado a uno de los “ritmos temporales” en competencia como la verdadera medida de la evolución». Se pregunta, además, si es posible, como parece que hace Adorno, que algunos de los hechos históricos «representan lo que está en el tiempo mientras otros se apartan por “falta de simultaneidad”». Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*. Op. cit., p. 175.

III CAPÍTULO

La derrota preestablecida: interpretar, analizar, criticar

Análisis y crítica

Adorno, tanto en la música como en la teoría del conocimiento, defiende como método (de μέθοδος) la crítica inmanente. Ésta se define desde dos ámbitos. Por un lado, como aquella que no “pone” nada desde fuera a la cosa, la que no busca confirmar o refutar una idea preestablecida en su acercamiento a la cosa sino que, por el contrario, se deja interpelar por ella y mide a la cosas «por sus propios presupuestos [...] confrontándolo con sus propias consecuencias» (TF II, 236). Y, por otro, la que por tanto atiende a lo particular frente a lo universal pero sin dar una primacía abstracta a lo particular²⁰⁷. No obstante, si como apunté en el primer capítulo, Adorno asume la necesidad de la metafísica como espacio en el que la dialéctica puede abrirse, es decir, no quedar cerrada ante la crítica radical; parece que toda crítica, entonces, siempre se dirige más allá de lo inmanente, de lo meramente empírico. Hay un momento, entonces, trascendental dentro del núcleo de lo inmanente si pretende ser más que una constatación de lo empírico, una repetición de lo dado y exige de las formas del conocer su regulación desde el objeto. Tal existencia del momento trascendental en lo inmanente es explicitada en las lecciones de Adorno:

«el conocimiento inmanente del sentido de una obra de arte es al mismo tiempo conocimiento de aquello que trasciende el mero ser de la obra de arte. Y ese momento mediante el que una obra de arte es más que ella misma es en realidad lo que se puede señalar como el contenido de verdad de la obra de arte en un sentido enérgico»²⁰⁸.

Su definición de crítica inmanente nos abre -al menos- tres problemas. Por un lado, la configuración de la realidad, de “las cosas” y del concepto de autonomía. Por otro, dónde situar lo que sucede *después* de ese dejarse interpelar por las cosas- que será específicamente trabajado en el apartado sobre la escucha-. Por último, veremos cómo en los análisis de

²⁰⁷ Así se expresaba Adorno en sus lecciones sobre el concepto de Historia de 1964: «es wäre eine allzu schlichte Konstruktion der Geschichte, wenn Sie annehmen wollten, dass das Recht nun, das Menschenrecht der menschlichen Bestimmung, einfach bei der Partikularen liegt und das Unrecht bei der Totalen» (NaS IV, 13, 141).

²⁰⁸ «[d]ie immanente Erkenntnis des Sinnes eines Kunstwerkes ist zugleich die Erkenntnis dessen, was das bloße Dasein der Kunstwerke transzendiert. Und diese Momente, [...] wodurch ein Kunstwerk mehr ist als es selber, [...] das ist eigentlich das, was man [...] im nachdrücklichen Sinn mit dem Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks bezeichnen kann». Vo 6569 del 25 de julio de 1961.

Adorno, que él pone en relación con la crítica, el comentario y la interpretación, muchas veces se encuentra, en realidad, un análisis trascendente o basado en falacias de petición de principio. Su ‘caracterización’ de *Wozzeck*, de Berg, por ejemplo, es un argumento para su conclusión: «la creación es tan perfecta que no pide al oyente más que una atenta disposición a recibir todo lo que ella pródigamente regala» (MMu, 424/GS 13, 434). Se evidencia como aquí Adorno fue, en muchas ocasiones, incapaz de distanciarse de su gusto para enfrentarse a un comentario serio de la pieza, pese a exigir lo contrario de cualquier analista.

El primer aspecto, el de la relación con la cosa o, en términos generales, la relación con lo exterior, es de nuevo abordado por Adorno en diálogo con la tradición. Él valora de Kant el carácter negativo de la *Crítica de la razón pura*. Para él, arroja luz sobre lo negativo cuando constata las “extralimitaciones” en las que incurre el pensamiento puro (Cfr. CCS II, 700/GS 10-2, 786). Sin embargo, según la lectura adorniana, lo que pretende Kant es contener la razón, depurarla para hacerle frente a estas extralimitaciones. Hegel participa también en esta contención de la razón. A su juicio, lo que Hegel defiende es que «la persona verdaderamente racional es la que no se empeña en oponerse a lo existente, sino que descubre ahí su propia razón» (*Ibidem*), algo que redundaría en la comprensión del conocimiento como tautología. Mientras en la tradición kantiana, la inteligencia consistía en «la fuerza formal de la capacidad *subjetiva* de formar correctamente los conceptos, los juicios y las deducciones» (CCS II, 509/GS 10-2, 578), Adorno se concentra en «el proceso dialéctico entre sujeto y objeto en el que ambos polos se determinan a sí mismos» (*Ibidem*). Este proceso dialéctico implica que el conocimiento se “olvide de sí mismo y cambie en la cosa”. Pese a la evidencia de que Adorno defiende la no fijación del pensamiento, es decir, el rechazo a la imposición del pensamiento a la cosa, parecería que lo contrario, no sólo es quimérico -no hay forma de que el pensamiento se olvide de sí mismo en sentido enfático- ni es compatible ese olvido de sí mismo con el cambio en la cosa. No es posible cambiar si no hay algo previo que modificar. Y, en el caso del pensamiento, parece que al cambiar(se) a sí mismo en la cosa, también afecta de alguna forma a la cosa en tanto objeto percibido, que nunca será la cosa sino aquello que ha hecho modificarse al pensamiento al tratar de alcanzar esa “cosa misma”²⁰⁹.

²⁰⁹ En varias ocasiones Adorno rechaza la conclusión de la «Anfibolie» de la *KrV*, en la que Kant cancela, a su juicio, la posibilidad de acudir al “interior de las cosas mismas”, en la medida en que no hay forma de establecer una “cosa misma”, sino que lo dado siempre es *para mí*. Sin embargo, Kant no plantea este “interior”, sino algo que también afecta a la filosofía adorniana: mientras que, por un lado, Kant asume la multiplicidad del objeto («dado que la intuición sensible no llega indistintamente a todas las cosas, queda sitio para objetos diferentes y más numerosos») pero, al estar la prioridad en conocer las condiciones del conocer subjetivas, «no se niegan éstos [los objetos diferentes y numerosos] de modo definitivo, pero, a falta de un concepto determinado [...] tampoco pueden ser afirmados como objetos de nuestro entendimiento» (KrV A 288). Esto,

El primer problema, entonces, se abre con la acotación de lo que sea “la cosa”. Para Adorno la estética, igual que la teoría del conocimiento “va a las cosas”. Esta frase, heredada directamente de Husserl²¹⁰, la utiliza a menudo, aunque no siempre queda claro qué significa. Puesto que, si se tomara de forma literal el modelo husserliano, se debería teorizar con algún modelo ontológico. Sin embargo, una de las claves del modelo adorniano es, como vimos, la crítica a la ontología. ¿Cómo se va a las cosas sin cosas? ¿O a *qué* cosas se va? Siguiendo los tres estadios que O. Hulatt detecta en la constitución del conocimiento, a saber, indiferencia sujeto-objeto, división entre sujeto y objeto y dialéctica de la Ilustración²¹¹; vemos cómo, en el mismo nombrar a la “cosa” como algo distinto al yo que lo nombra, ya estamos necesariamente en el segundo paso. Es decir, no hay “cosa” en un sentido puro, sino que siempre está mediado por lo subjetivo: «ninguna filosofía, ni siquiera el empirismo extremo, puede traer por los pelos los *facta bruta* [...] ninguna puede [...] meter las cosas singulares en los textos» (DN, 22/GS 6, 22). Es decir, la “cosa” ya está de alguna manera formada por los conceptos y solo se accede a ella de forma mediada. La dialéctica entre sujeto y objeto, que hace del sujeto primero un objeto, hace que la figura del ‘yo’ sea parte de esa dialéctica: «el yo “examinador de la realidad” no limita meramente con algo no psicológico, externo, a lo que se adapta, sino que se constituye mediante momentos objetivos sustraídos a la conexión inmanente de lo psíquico, mediante la adecuación de sus juicios a estados de cosas» (ES I, 65/GS 8, 70). El problema que Adorno enfrenta es el problema de la adaptación: ¿se adapta la realidad a lo que el sujeto *puede* conocer, como en la tradición; o es el sujeto el que lo hace con respecto a la realidad -que es la propuesta adorniana- con el matiz de que en el conocimiento ambos se median y modifican mutuamente? Sin embargo, vemos cómo Adorno, en sus análisis, les exige cosas a la música que no están contenidas en ella. Por ejemplo, comentando la *Kammermusik n.1* Op. 9 de Schönberg, Adorno señala que hay una parte (entre el desarrollo y el adagio) en la que «la música se comporta como si no supiese cómo seguir» y, mientras que Schönberg *podría* haber hilvanado esos dos elementos aparentemente separados, asume la ruptura entre ambos momentos. Para Adorno, la música

para Adorno, es el primer paso de la inclusión de lo administrativo en el conocimiento: «la administración es ajena a lo administrado, lo subsume en lugar de comprenderlo» (ES I, 119/GS 8, 127). En el caso de Kant, la posibilidad de lo distinto para las condiciones subjetivas del conocer quedaría directamente relegado del conocimiento. Adorno propone poner ahí, justamente, el énfasis: lo que limita al conocimiento, lo que demuestra la multiplicidad de la objetividad, lo que pone freno a la posibilidad de “pureza” de la razón.

²¹⁰ Cfr. Husserl, E., *Logische Untersuchungen*, Vol I. Tubinga: Max Niemeyer, 1968, p. 155 y volumen II, pp. 161 y 539.

²¹¹ Cfr. Husserl, E., *Logische Untersuchungen*, Vol I., Op. cit., pp. 45-46.

como la arquitectura moderna, “omite componentes encubridores y decorativos”. Pero en lugar de hacerse cargo de esta discontinuidad, Adorno señala que «sólo como separada se le concede todo el honor de su función en la totalidad formal» (CCEC, 245). Si, como defiende Adorno, la crítica immanente es la que busca cómo la cosa da cuenta de sí misma, se mide «según su propio supuesto, su propia ley formal» (ID, 83/NaS IV, 2), vemos cómo hay un *petitio principii*, pues ya se está asignando tal ley formal que la cosa tiene que satisfacer. Cómo detectar que esa “ley formal” viene de dentro de la cosa no es siempre una evidencia²¹². Así se puede ver cómo parece que Adorno da un salto cualitativo entre conocer la lógica de la cosa y la justificación de la cosa: «conocer una cosa en su necesidad o su immanente finalidad [*Zweckmäßigkeit*] es algo distinto a considerar la cosa como necesaria o como finalista. La diferencia consiste en el punto de referencia de la necesidad²¹³».

En muchos pasajes, en la misma línea, Adorno habla de “la obra misma”. Por ejemplo: «las obras mismas no son indiferentes a la forma de presentarlas. El *Fígaro* televisado ya no es *Fígaro*. Por consiguiente, las masas que lo conocen por este medio, no conocen en absoluto la obra misma, sino un producto ya convertido en cliché por la industria cultural...» (EM VI, 543/GS 19, 569). Y es más sorprendente aún su réplica al ser criticado: acude a la sentencia benjaminiana de la reproductibilidad técnica, que criticaba en TE y a conceptos como “autenticidad”: «el aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad» (Cfr. EM VI, 546/GS 19, 571). Esto nos hace plantearnos a qué se refiere con “la obra misma” en música, cuando no hay nada fijo, nada a lo que aferrarse, a menos que se refiera a la partitura -algo que, en los apartados sobre el lenguaje, la imagen y la música, se va a poner en cuestión-. Solo en algún pasaje parece que Adorno identifica la “obra misma” con su estructura²¹⁴. Así que vemos, al menos, dos asuntos: “la cosa misma” y “la obra misma”.

²¹² El ejemplo que pone para ilustrar esto no arroja más luz sobre este asunto: «cuando Marx critica la sociedad, lo hace midiéndola según lo que ella pretende ser a partir de sí misma, diciendo por ejemplo “esta sociedad pretender ser una sociedad de los intercambios libres y justos, pero queremos ver si cumple con esta pretensión propia”» (LD, 83/NaS IV, 2, 514). ¿Cómo se autodetermina la pretensión de la sociedad de los intercambios libres y justos? Para Adorno, lo interesante de esta sentencia es que se constata desde lo real que hay algo (“una sociedad de intercambios libres y justos”) que todavía no ha llegado a ser. Sin embargo, no detecta que no se está justificando por eso es una “pretensión propia” y no, como sería coherente según su modelo teórico de la segunda naturaleza, algo también derivado.

²¹³ «Eine Sache in ihrer Notwendigkeit zu wissen, oder ihre immanente Zweckmäßigkeit zu kennen, ist aber etwas ganz anderes, als eine Sache als notwendig, bzw. als zweckmäßig anzusehen». Decker, P., *Die Methodologie kritischer Sinnsuche. Systembildende Konzeptionen Adornos im Lichte der philosophischen Tradition*. Erlangen: Palm und Enke, 1982, p. 32.

²¹⁴ «Ich meine [...], dass der Hegelsche Satz aus der Logik, dass “das Wesen erscheinen muss”, om eome, sehr prägnanten Sinn auf die Musik aufzuwenden ist, das heißt, dass es keine sinnliche Erscheinung von Musik -und auch nicht die klangliche Erscheinung- gibt, die nicht auf der einen Seite die Struktur realisieren muss, auf der

Adorno la combina diciendo que «las obras de arte son las únicas cosas en sí» y lo justifica diciendo que «representan la reconciliación con lo perdido, con la naturaleza» (CCFC, 195/GS 15, 187). Esto es especialmente interesante a la luz de lo que trataré de mostrar a lo largo de esta tesis: que precisamente lo que propone Adorno al final de su vida parece justo lo contrario, a saber, que en su cercanía a la naturaleza es como dejan de ser “cosas en sí” porque su estatuto de “cosa” “se reconfigura según un parámetro distinto al que de forma subyacente, en estas afirmaciones, tiene cierta afinidad con la ontología que él quería criticar.

El lugar en el que se encuentra la obra con la teoría es, en música, en el análisis, y así llegamos a la tercera observación que nos proponíamos trabajar. Para Adorno, «ningún análisis hace emerger nada que no termine en la pregunta por el contenido de verdad de las obras» (FAB VII, 80)²¹⁶. El concepto de análisis de Adorno abre una dificultad, a saber, que parece que es aquí donde el contenido de verdad se dirige a la verdad estética, a la coherencia de la obra, a la “idea estructural específica que una música realiza” (FAB VII, 88). Sin embargo, Adorno también señala que es a partir de (y *sólo* a partir de) ese análisis donde la crítica se lleva a cabo. Es decir, donde el contenido de verdad de la obra habla de la verdad referido a la propia obra (como verdad estética) sino como verdad en sentido enfático, esto es, en su cruce con el mundo.

Se conservan casi todos los análisis en su juventud, que se sitúan entre 1921 y 1934. Su labor de análisis la retomará a partir de su regreso a Alemania, en los años 50, e intensamente en su última década de vida, en la que se concentró en Wagner, Mahler y Alban Berg. Dicho con Dahlhaus, Adorno se obstinó toda su vida en acudir al detalle de los problemas y sus posibles soluciones en las obras individuales, en los ejemplos²¹⁷ y, al mismo tiempo, un análisis técnico sin reflexión histórica no es más que mera «contabilidad»²¹⁸. Por

andern Seite aber auch ihr weitgehend sich unterordnen [muss] und ihr gegenüber sich nicht verselbständigen» (NaS IV, 17, 459).

²¹⁶ «[k]eine Analyse taugt etwas, die nicht in der Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Werke terminiert».

²¹⁷ Hay un fragmento en el que Adorno es explícito en esto. Para Adorno, a la pregunta sobre el valor de la obra, señala que le corresponde «dass man zunächst einmal einfach etwas von Musik, das heißt vom Komponieren versteht. Und damit meine ich nicht etwa bloß, dass man Harmonielehre und Kontrapunkt und Fuge gelernt hat [...] sondern ich meine dait vor alles, dass man ja das lernt, was ein Maler im Atelier eines guten Meisters lernt, nämlich die innere Zusammensetzung der Werke, ihre konkrete [...] Logik, ihr Gefügtsein, dass man also unterschieden kann, wann etwas gut und wann etwas schlecht komponiert ist». Cfr. Ge 127/10-11.

²¹⁸ Dahlhaus, «Vom Altern einer Philosophie», En Friedeburg L. v. y Habermas, J., *Adorno-Konferenz 1983*. Op. Cit., p. 136.

eso Adorno, como J. Johnson hace notar, recurre al concepto de “lo fisionómico”, que es recontextualizado desde la *Phenomenologie des Geistes*, donde lo fisionómico era aquel análisis que se centraba en lo particular²¹⁹. En su interpretación, «Adorno’s theory as a whole implies a vision of analysis altogether ... imaginative, unsystematic, messy and intellectually daring»²²⁰.

No obstante, la mayoría de sus análisis normalmente son demasiado cortos y limitados a un parámetro. El problema fundamental de sus análisis es la referencia constante a la metáfora visual o poética. A diferencia de A. Notario²²¹, que considera precisamente esta -dicho en sus términos- “visualización de lo sonoro” uno de los puntos clave en Adorno no sólo en su obra sino también en la actualidad de su pensamiento, creo que subyace una doble problemática en ese procedimiento: por un lado, el mantenimiento de lo visual sobre lo sonoro, es decir, el bloqueo de la especificidad de lo sonoro y, por otro lado, el riesgo a perder lo musical entre la maraña metafórica. La belleza de las metáforas ocultan a veces falta de rigurosidad y dogmatismo analítico. M. Paddison²²³ advierte, además, de que hay un momento ideológico en los análisis musicales de Adorno: parece que, en la medida en que los hace converger con la teoría social y la interpretación histórico filosófica, *no cabe* otra forma de analizar. Es decir, en general se observa en los análisis de Adorno poco análisis y mucha interpretación. Además, se muestra sorprendentemente poco crítico con su propio método de análisis, reducido a lo formal-estructural. Aunque él insistía en acudir siempre a la partitura, vemos en sus escritos que pocas cosas se derivan de las propias notas, que hay conceptos muy complejos que quedan sin explicar del todo. Tampoco visitar su biblioteca personal despejó estas dudas: salvo las indicaciones de la digitación del piano, las partituras están vacías. En el caso de su comentario de *Petrushka*, de Stravinsky, vemos que adolece del mismo problema que muchos de sus comentarios sobre obras de Wagner: el juicio musical en realidad se hace sobre el contenido del libreto o la trama, el *Inhalt*, y no es *Gebalt*. O, al menos, no se ve claro cómo se justifica musicalmente aquello que sugiere. Por ejemplo, en

²¹⁹ Johnson, J, «*Vers une analyse informelle*», en Nowak, A. y Fahlbusch, M. (eds.), *Musikalische Analyse und kritische Theorie*. Op. Cit., p. 110.

²²⁰ *Ibidem*, 103.

²²¹ Cfr. Notario, A., *La visualización de lo sonoro*, Op. Cit.

²²³ Paddison, M., *Adorno's Aesthetic of music*. Op. cit. p. 277. «He [Adorno] often gives the impression that there is a smooth continuum between technical analysis, sociological critique and philosophical-historical interpretation, in spite of the calculatedly (sic) fragmented form in which he presents his ideas. This is the ideological moment in Adorno's theory».

Petrushka considera que, al igual que en el *Pierrot Lunaire* de Schönberg, se cifra «la transfiguración neorromántica del payaso, cuya tragedia anuncia la creciente impotencia de la subjetividad, mientras al mismo tiempo la condenada subjetividad conserva irónicamente su primacía» (FNM, 126/GS 12, 132). De la misma manera analiza *Le sacre du printemps*. Su preocupación se encuentra en el tema: «la elegida baila hasta su propia muerte, como cuentan los antropólogos, por ejemplo, que los salvajes mueren efectivamente después de haber violado un tabú sin saberlo» (FNM, 140/GS 12, 147). La crítica a Stravinsky parece más una suerte de *banda sonora* para temas abiertos en *Dialéctica negativa* que un trabajo de filosofía de la música y no *sobre música*, como él siempre defendió. Que Adorno pase por alto el análisis inmanente de esos problemas teóricos que él encuentra en la propia música es un ataque contra la propia validez de su teoría. En el caos de FNM y, en especial, en la parte dedicada a Stravinsky, no sólo no aparece esa “estética inductiva”, desde las obras, sino que es algo peor: una estética deductiva camuflada de inductiva. Y, cuando Adorno analiza, no hay rastro de ese “análisis material”, pues la mayoría de ellos son descripciones de la forma de las piezas, algo que en musicología se suele considerar como análisis estructural. Esto sucede especialmente en sus textos sobre Berg.

Sin embargo, Adorno plantea algunos problemas que los analistas tradicionales (sobre todo Schenker) vieron de manera parcial o, como venimos criticando, *sólo* musical. En este sentido polemizamos con N. Cook, que considera a Adorno y a Schenker dentro de la misma corriente de analistas. El único momento en que Adorno se refiere de manera extensa al problema del análisis es ZTR, una conferencia del 24 de febrero de 1969 (sólo unos meses antes de su muerte) en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Frankfurt a. M.²²⁴ y es en este texto en el que me voy a basar fundamentalmente para explicitar qué significa análisis en Adorno y los problemas que su definición abren. Adorno explicita dos asuntos: por un lado, que análisis -de nuevo, como en su propio proyecto filosófico- no puede seguir significando ir a lo "estable" de la obra, ya que eso sería acudir, por así decirlo, a lo "muerto" que hay en ella. Es decir, pone en entredicho lo que el análisis en sentido tradicional venía significando: encontrar aquellos elementos que de manera objetiva puedan encontrarse *siempre* en la obra, como las modulaciones o las tonalidades de paso. Según Adorno, el análisis tiene que ir, por el contrario, a lo "vivo" de la obra. No obstante, Adorno se da cuenta de

²²⁴ Se puede escuchar, a día de hoy, en el archivo de Adorno de Berlín, bajo la signatura TA 225 y se encuentra su transcripción en FAB VII, pp. 73-89. Anterior a esta edición encontramos una transcripción y traducción de Max Paddisson. El texto fue publicado bajo el título de "On the problem of musical analysis" en *Music Analysis* 1, febrero de 1982.

que este “ir a lo vivo” es, de alguna manera, “matarlo”. Esto, parecería que se opone, en realidad, a la posibilidad general del análisis.

Por otro lado, Adorno rechaza de pleno que pueda darse una adecuación entre "lo que quería el *artista*" y lo que se extrae del análisis. El análisis es central, entonces, para poder hacer en música lo que él exigía en la epistemología: dar primacía al objeto. La obra se despliega en el análisis y, con ella, su contenido de verdad. Para Adorno, por eso, el análisis es fundamental. Sin él, es imposible interpretar (es decir, tocarla) de manera adecuada una obra sin haberla analizado (y en esto, como él mismo reconoce, está de acuerdo con H. Schenker). Pero también, según indica, el propio acto de leer música *ya* implica una interpretación (en sentido hermenéutico) un análisis, un *plus* que se añade a la mera identificación de notas, líneas, y alteraciones, etc. Para él, seguir pensando la partitura como "imagen" (que es lo que representarían las meras "notas") tiene que eliminarse, pues sería repetir lo estático de tal imagen. Entonces, ¿cómo llegamos a ese *plus*, cómo vamos más allá de las meras notas? Adorno considera que hay que acudir siempre a la estructura, lo cual nos lleva a una triple relación: la "lectura estructural", el "análisis estructural" y la "escucha estructural". La escucha estructural la trabajaremos más adelante. Para él, la estructura no remite a lo que anteriormente considerábamos como tal (pensemos, por ejemplo, la división de una obra en "frase a", "frase b", "periodo", etc.) sino lo que "pasa musicalmente" *por debajo* de la estructura. Esto que "pasa musicalmente" no es algo diferente de lo estructural (también lo llama esquema formal) sino que se median mutuamente. Schenker proponía que el análisis debería acudir a los elementos esenciales, encontrar la *Urfinie* [o línea primera, fundamental] y sus elementos constituyentes. Todo lo demás lo considera como "accidente" o, en su lenguaje *Zutat*. Estos accidentes, que serían lo pequeño, los detalles, lo periférico, es precisamente, a ojos de Adorno, de lo que habla la obra. Lo que Schenker toma por esencial es sólo lo que recubre estos momentos individuales que son los que marcan la diferencia²²⁵. Y, de hecho, de esto pequeño es de lo que, en realidad, Adorno trata de dar cuenta en la mayoría de sus análisis a través de un procedimiento de desglose de la estructura y la conservación o crítica de modelos formales.

Por su parte, el concepto de crítica, como ya anuncié brevemente en el primer capítulo, no se trata de una exposición subjetiva de una experiencia de una obra, sino que

²²⁵ Para conocer mejor el debate Schenker-Adorno, véase Federhofer, H., «Theodor W. Adornos und Heinrich Schenkers Musikdenken», en *Archiv für Musikwissenschaft*, 61, 4, 2004, pp. 300-313.

para él tiene que dar cuenta del despliegue de las obras de arte. Como veremos más adelante en detenimiento, las obras de arte son para Adorno algo procesual y, por tanto, la crítica no sólo se hace cargo de tan procesualidad desde la distancia, sino que su propia forma, su propia escritura se ve afectada por esa procesualidad. En este sentido, Adorno traslada en su reapropiación de los conceptos de comentario, crítica o análisis lo que planteó en «Der Essay als Form» (GS 11). Según él para no caer en el “juego de la ciencia y las teorías organizadas”, donde «el orden de las cosas es el mismo que de las ideas» (NL, 19/GS 11, 17). La propuesta de Adorno invierte y disloca esto: el texto, el medio, no puede ser meramente eso, no puede tratar la cosa desde fuera sin verse afectado por ella. Adorno, por tanto, es cuidadoso en la medida en que asume que el lenguaje con el que nos referimos a las cosas las modifican: el propone que sean ellas las que disloquen el lenguaje, que no haya una indiferencia entre lo mentado y lo que mienta. La unión entre música y crítica en Adorno es muy íntima: el carácter crítico, a su juicio, penetra la propia composición. La decisión sobre los materiales, la elección de recursos y de los elementos constructivos ya son críticos, ya dialogan de una determinada forma con la tradición y, sobre todo, se sitúan de una forma específica con respecto a la objetividad. La labor de la crítica sería captar eso mucho más que la técnica como anécdota, como camino más o menos recto hacia un fin, como mostraré más adelante en la relación con la construcción y la expresión. En cualquier caso, lo que parece más relevante de esta postura con respecto a la crítica es que Adorno no está incluyendo el elemento crítico sólo en las composiciones, en sus términos, más avanzadas, las que explícitamente suponen una afrenta a lo tradicional y a los modos de componer establecidos, sino también a las creencias y prejuicios. La crítica se resiste a la mera exposición de lugares comunes y la aceptación de premisas: su “condición esencial” es «la capacidad de descubrir problemas allí donde la conciencia general está falsamente segura de sí misma» (EM VI, 555/GS 19, 581).

Interpretación como re-producción

El análisis del concepto de interpretación de Adorno en el ámbito de la música tiene dos vertientes. Por un lado, el estudio de cómo la música tiene que ser interpretada, que él considera normalmente como “re-producida” y, por otro, en cuanto obra de arte, cómo la filosofía la interpreta, algo que él une al comentario y a la crítica. Si nos interesa especialmente este problema es, precisamente, porque aquí es donde Adorno cifra el lugar desde el que se produce el contenido de verdad de las obras. La cuestión, para Adorno es que “interpretar” en música tiene que ser matizada para que no sea meramente “hacer música”, sino que en la

interpretación aparezcan, como destellos, lo que he venido señalando hasta aquí. En la interpretación, entendida en términos tradicionales, Adorno encuentra el mayor abismo entre el lenguaje denotativo y el musical, en la medida en que interpretar una música no es otra cosa que “hablar correctamente su lenguaje” (EM I-II, 257/GS 16, 253), algo que no implica necesariamente *entenderlo*. Esto es, justamente, lo contrario que exige lo denotativo, o sea, el lenguaje cotidiano en la jerga adorniana.

Uno de los problemas que ocuparán a Adorno durante su última etapa (sus últimos diez años, más o menos), será pensar en la relación composición-interpretación-análisis, lo que nos permite ampliar la triada que Adorno tematiza en TE como su propio *modus operandi*, a saber, la triada entre “interpretación, comentario, crítica” con la composición y el análisis. Una de las cuestiones que le preocupan es hasta qué punto una partitura *basta*, hasta qué punto se pueden *ya ver-escuchar* cosas en la partitura sin necesidad de que se toque. Para él, en la música contemporánea hay muchos elementos que no son audibles directamente y que solo salen a la luz con algo que complemente la interpretación en términos musicales.

En este apartado se profundiza en el problema de la interpretación musical siguiendo, especial pero no exclusivamente, lo desarrollado por los apuntes publicados bajo el título de *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Estos son la huella del proyecto que Adorno dejó incompleto, el de encontrar las claves para una “Teoría de la reproducción verdadera” [*wahre Reproduktion*], algo que inició en 1935 junto a R. Kolisch²²⁸. Las notas se acaban el 6 de diciembre de 1959, lo cual nos impide saber si hay un cambio en su concepción tras Darmstadt y, en cuanto a su propia obra, tras «Vers une musique informelle» (GS 16). El interés de Adorno por la interpretación y su poca atención a la recepción tiene una explicación. Según Adorno, en la música tradicional el oído más o menos preparado podía seguir siempre el “hilo rojo” [*Rote Faden*] de las composiciones²²⁹. En la música nueva, sin embargo, este “hilo rojo se ha convertido absolutamente en el problema de la reproducción” (EM I-III, 43/GS 16, 42). La posible pérdida de este “hilo rojo” ya fue tema en Schönberg, que en sus obras marcaba -al igual que luego lo hará Berg, por ejemplo- qué es “*Haupt*” y qué

²²⁸ En este volumen se incluyen también las notas del curso (perdido) que dio junto a Kolisch en la novena edición de los Cursos internacionales de Darmstadt en el año 1954.

²²⁹ Adorno no tematiza, sin embargo, el problema de los errores en el *texto* musical que pueden modificar la construcción de las propias obras, como muestra Ch. Rosen con el caso de la *Sonata en Si bemol menor* de Chopin: «in all twentieth-century editions, the repeat of the exposition is wrongly indicated to commence at the beginning of the fifth bar, when it should start with the first», algo que modificaría sustancialmente la concepción estructural de la reexposición. Rosen, Ch., «The frontiers of nonsense», *The Frontiers of Meaning. Three Informal Lectures on Music*. Londres: Kahn and Averill, 1994, p. 22.

es “*Neben*”. Además, el desajuste de los *tempi* o los problemas en la dinámica no resultan problemas tan graves en el tradicional como en la nueva. En la música nueva «de inmediato se hace manifiesto el caos» pues «vuelve lo interior hacia fuera [y] tiende a convertir la estructura en fenómeno» (EM I-III, 46/GS 16, 45). Esto es, la protección que la forma daba al fenómeno sonoro, que lo preconfiguraba dentro de sus marcos, hacía de tal fenómeno una afirmación y no, como en la nueva música, cada vez una pregunta por responder. Para él, «a la vista de la formación ideológica previa de la audiencia, la pregunta por el derecho social de las obras» (que es una de las preguntas centrales de su *Teoría estética*) «no se ha de responder a partir de su efecto, sino de su estructura objetiva» (EM V, 32/GS 18, 30). Es decir, para Adorno, el público medio *no está preparado* para escuchar la nueva música, sobre todo por coacción institucional (como sugiere en sus textos sobre la industria cultural y en el de la regresión de la escucha) . Por tanto, no tendría sentido centrarse en la recepción, que en cualquier caso está mediada ideológicamente, sino en lo ya producido. Lo interesante, no obstante, es que Adorno se da cuenta de que, si la música es algo, es partitura y es *performance*. Por eso, en lugar de utilizar el concepto de “interpretación”, como se usa coloquialmente en música, Adorno aboga por pensar desde la reproducción, es decir, en la puesta en juego de lo producido.

Uno de los problemas fundamentales en la teoría de la interpretación de Adorno, aparte de un texto específico al respecto, es una cuestión terminológica. Adorno habla de interpretación mediante la utilización de, al menos, seis conceptos. Por un lado “*Aufführung*”, que sería el término alemán para *performance* y que en español aún no hemos sabido traducir bien. En segundo lugar, usa “*Interpretation*”, que es una latinización. En alemán, su uso se reduce al ámbito académico y, efectivamente, musical. De hecho, en diccionarios básicos de consulta como el *Grimmische Wörterbuch* no aparece. Normalmente, se usa el término de “*Auslegung*”. También utiliza el término “*Darstellung*”, que se suele traducir como “representación” en términos, por ejemplo, del mundo del teatro. Por otra parte, Adorno usa “*Reproduktion*”. Asimismo, Adorno también considera el término de *Vortrag*, en un doble sentido: desde la asunción de la relación con la retórica que se aplicó la música en pensadores como Quintiliano (“*musikalisches Thema: die Proposition (der Zusammenhang zeigt, dass der Ausdruck der rhetorischen Theorie entlehnt ist), oder der eigentliche Vortrag enthält kürzlich den inhalt oder zweck der klangrede und ist zweierley: einfach oder zusammengesetzt, wohin auch die bunte oder verbrämte Proposition in der Tonkunst gehört Mattheson vollkomm. capellmeister (1739) 236*”) y desde el uso que ha quedado en el alemán en relación a la música, ya que es un término usado por Mozart,

Schubart o Quanz para hablar de la interpretación: “Vortrag (musik). ‚ist das, wodurch ein Tonstück hörbar wird‘ Sulzer *theorie d. schönen künste* 4, 700“. Por último, acude al uso de “Widergabe”, que es la palabra alemana para reproducción. En realidad tiene el sentido de “volver a dar”, y es la palabra que por ejemplo y como curiosidad se utiliza en los conciertos cuando se quiere pedir “otra canción”.

Adorno concentra sus esfuerzos en que se supere la interpretación desde los polos del compositor o del músico intérprete. Tradicionalmente, y así fue, al menos, hasta enfoque era más bien idealista y se dividía en dos. Por un lado, aquel grupo de teóricos que defendía que la interpretación se debía vincular con la figura de un “técnico, obediente y sumiso ejecutor de órdenes”, es decir, donde la obra se diese como un todo terminado que había que respetar, por decirlo de alguna manera; y por otro, en la que el intérprete tenía una labor “realmente creativa”, donde la partitura sólo es una indicación aproximada de lo que el intérprete tiene que hacer. Esto, como vemos, en realidad pone en juego una determinada ontología de la música²³⁰.

Es curioso que tanto Adorno como Stravinsky proponen una “verdadera reproducción”. Stravinsky se preocupó de grabar en piano o con orquesta el mayor número de sus obras, de tal manera que cualquier intérprete sólo tuviera que copiar a pies juntillas lo que él había indicado a nivel de fraseo, dinámica, etc. Es decir, dejar de ser un intérprete, para ser un mero correpetidor en un sentido literal. Por tanto, lo que subyace al modelo de Stravinsky es un concepto de obra como un todo cerrado, la herencia romántica de que una obra debe respetarse porque surge de *un* artista -aunque, según él, el término de creación es excesivo para los humanos, pues “solo Dios crea”-²³¹. Adorno, por el contrario, trata de pensar cómo respetar *la cosa*. Esto lo expresa en su análisis del *Concierto de violín* de Alban Berg, donde señala que «la verdadera interpretación debería partir sin excepción de las exigencias antagónicas de las obras; enfocar como problema de cada una de ellas lo que la reproducción ajustada a la cosa propiamente hablando prohíbe» (CCFC, 350/GS 15, 339). Es decir, en la ‘verdadera reproducción’ es fundamental la relación entre totalidad y particular. Esta

²³⁰ Cfr. Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2005, p. 400.

²³¹ «I have often said that my music is to be "read," to be "executed," but not to be "interpreted." I will say it still, because I see in it nothing that requires interpretation (I am trying to sound immodest, not modest). But, you will protest, stylistic questions in my music are not conclusively indicated by the notation; my style requires interpretation. This is true and it is also why I regard my recordings as indispensable supplements to the printed music». Stravinsky, I. and Craft, R., *Conversations with Igor Stravinsky*. Nueva York: Doubleday, 1959, p. 135. Sobre Dios y la creación cfr. Stravinsky, I. and Craft, R., *Memories and commentaries*. Nueva York: Doubleday, 1960, p. 109.

reproducción tiene que dar cuenta de la unidad del todo pero, al mismo tiempo, «resaltar cada detalle... sin vulnerar en lo más mínimo la totalidad» (GS 15, 352/GS 15, 341). En la reproducción, igual que el arte, se ha de mostrar tendencialmente la posibilidad de solución de una totalidad que no estrangule lo particular y un particular que dé cuenta de la totalidad en la que se inserta. Asimismo, el proyecto de ZTR tiene, específicamente, dos frentes: «allí, el falso subjetivismo» que Adorno pone en jaque sobre todo mediante la crítica a la expresión; y «aquí, la teoría residual de la verdad» que él equipara a «la eliminación del sujeto» (ZTR, 145), algo que también tematiza en otros lugares, como en «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha» (GS 17) y en FNM (Cfr. FNM, 34/GS 12)²³².

En el modelo teórico adorniano, aunque sin un ánimo de fijación de lo único, hay una primacía de lo *escrito*. Adorno lo dice claro: «la verdadera interpretación es la imitación satisfactoria [*vollkommene Nachahmung*] del escrito musical» (ZTR, 83), algo que en la nueva música Adorno ve como cifra de la vuelta “de lo interior hacia fuera” y la conversión “de la estructura en fenómeno” (EM I-III, 46/GS 16, 45). No obstante, no debe entenderse tal primacía como la reducción de la música con su escritura. Él es consciente, y así lo afirma, de que la música y su escritura pertenecen a dos sistemas diferentes (Cfr. ZTR, 222). Tal primacía de lo escrito tiene mucho que ver con su concepto de notación musical, que contrapone el “signo” a la “imagen”, como veremos en el cuarto capítulo.

En «Nachtmusik» (GS 17), Adorno retoma la relación entre la interpretación y la historia. De este modo, detecta dos cambios fundamentales en la música nueva y su relación con la historia: i) la música nueva no remite acriticamente a una forma cerrada a la que poder dirigirse para poder entender todos los momentos, sino que prima la lógica fragmentaria; y ii) la propia historia aparece en las obras, es decir, éstas hablan y participan de la historia real. Las obras del pasado han pasado por una reconstrucción y se interpretan desde ella. La infinita polémica, por ejemplo, de si la música barroca ha de interpretarse con *vibrato* o no, o de si el intérprete tiene que tocar siempre algo más de lo que pone en la partitura no obedece tanto a un interés por encontrar la verdad de la obra, sino a adaptarse más o menos a un marco creado desde fuera de la obra, desde el sentido del *estilo*. Esto, para Adorno, es abstracto en el sentido peyorativo de Hegel. Por eso, señala que «la estructura estética [de Bach] [...] se cree percibida y al mismo tiempo alude de manera interrogativa más allá de sí»

²³² Para él, la liquidación del individuo es lo que “celebra” la música de Stravinsky. Para seguir ampliando este problema, aparte de lo ya desarrollado anteriormente, me remito a Zamora, J. A., «Th. W. Adorno y la aniquilación del individuo», Isegoría 28, 2001, pp. 231-243.

(EM IV, 59/GS 17, 52). A la música, igual que el resto de los objetos culturales devenidos industria, se les asigna una “imagen petrificada” de su forma de representación, de tal modo que la música barroca deberá siempre interpretarse de una cierta manera para ser *más verdadera* según la creencia más extendida. En los mismos términos se expresa L. Goehr: «musicians did not look back to the past... to find models for contemporaries to imitate. Instead, they began to see musical masterpieces as transcending temporal and spatial barriers»²³⁴. Lo que se está evidenciando es la ideología subyacente a la creación del repertorio²³⁵. Éste, para Adorno, la ‘ideología de la cultura’ debe ‘garantizar su eternidad’, a fin de confirmar los privilegios de acceso a la misma que otorga una determinada clase frente a otra (cfr. EM IV, 63/GS 17, 56). De este modo, da cuenta de una paradoja. Las obras piden, por mor de su objetividad, la variación en su performance, pero al mismo tiempo quieren ser, por decirlo de alguna manera, “tradicionalmente objetivas”, esto es, una suerte de “*Darstellungsideal*” (Cf. ZTR, 218). Toda interpretación, según Adorno, está vinculada objetivamente a un principio dinámico que irrumpe, de algún modo, en la tradición.

Adorno hace explícito qué se alcanzaría con la Pero, al mismo tiempo, el análisis musical sería, para Adorno, la herramienta para la interpretación ya que, para él, a la Hegel, es “el camino” hacia “el despliegue de la obra” (Cfr. ZTR, 266) y, al mismo tiempo, por tanto, la “verdadera reproducción” tendría que manifestar un buen análisis, el que explicitara la construcción estructural de la pieza. y es en lo que se base su consideración del mismo como conocimiento. Él entiende conocimiento en este contexto como la profundización [*Versenkung*] en el propio texto y no tanto “su estilo”²³⁶, su posición histórica”, etc. (Cfr. ZTR, 274). Es decir, Adorno, en su teoría del análisis, también propone la “primacia del objeto”, igual que hace en la teoría del conocimiento. El ideal de la interpretación, por tanto, se aleja de la genuina “*Werktreue*” que es muestra de lo muerto y lo cosificado a favor de lo objetivo y lo vivo en la obra. Así lo señala Adorno: «la interpretación verdadera no es ni lo irracional-

²³⁴ Goehr, L., *The imaginary museum of musical work*. Oxford: Oxford University Press, 1992 p. 246.

²³⁵ Véase Rey M. Longyear, «Principles of neglected musical repertoire», en *Journal of Research in Music Education*, Vol. 18, No. 2, Verano, 1970, pp. 167-177

²³⁶ Adorno fue, durante toda su vida, muy crítico con el concepto de “estilo”, algo que era un problema que también preocupaba a Schönberg, como se evidencia del título de una de sus obras fundamentales, *Style and Idea*. Según Schönberg, la diferencia entre el estilo y la idea es, sobre todo, de corte temporal. El estilo varía “cada diez o quince años”, frente a la idea, la cual «can never perish». Cfr. Schönberg, A., *Style and Idea*. Op. cit., p. 181 y 50 respectivamente. Sin embargo, para Adorno, el problema en que cae el concepto de estilo es que permite clasificar rápidamente a las obras bajo criterios abstractos, sin tener en cuenta lo que a él le interesa: las diferencias cualitativas. Adorno quiere evitar caer en el peligro de dotar de sentido a “fenómenos en sí mismos sin sentido” porque encajan en ciertas premisas de estilo (Cfr. EM V, 22/GS 18, 20).

idiomático [...] ni lo puramente analítico, sino la re-producción [*Wiederherstellung*] de los elementos miméticos a través del análisis» (ZTR, 107).

Si se asumen las diferencias lingüísticas entre la música nueva y la tradicional, parece que de ello se sigue aceptar también las estructurales, que hacen que sea posible e incluso -de momento- necesario mostrar el esqueleto de las obras y renunciar a la interpretación como la presentación de un producto acabado y en su punto más perfecto (Cfr. EM I-III, 50/GS 16, 50). Esta estética de lo defectuoso, además, entraría en relación con la paradoja de la que toda nueva música adolece, a saber, que “pierde para ganar ... y no debe perderse para hacerlo” (EM I-III, 61/GS 16, 59).

Para Adorno, por tanto, la concentración en los problemas en la interpretación en la música nueva evidencia retrospectivamente los de la música tradicional, pues lo que propone es hacerse cargo, por parte de los medios, de lo “imperfecto”, de lo “defectuoso”. Para él, mostrar los ensayos, el “montaje” de la obra, sería una forma de que el oyente, poco a poco, se fuera familiarizando con la obra y sus entresijos. Esta idea es, sobre todo, interesante para pensar la obra de arte hoy, que más que nunca tiene ya en su estructura interna la lógica de ser un *work in progress* –una totalidad abierta-.

El concepto de *work in progress* se refiere no tanto a que la obra esté “por hacer, buscar o inventar”, sino que asume que no hay arte “hecho radicalmente”. Lo “no hecho” era, en la tradición (pensemos en Hegel), lo cercano a la naturaleza, lo aún no atravesado por lo espiritual. En Adorno, sin embargo,

«todo el hacer del arte es un esfuerzo único para decir qué no sería lo hecho mismo y qué no sabe el arte: esto es el espíritu del arte. Aquí tiene su lugar la idea del arte en tanto que restablecimiento de la naturaleza oprimida... eso otro... [que] no es unidad ni concepto, sino algo plural» (TE, 178-179/ GS 7, 197-198).

La idea que subyace a su reformulación de la interpretación es que las obras de arte que verdaderamente lo son tienen una tensión interior que provoca que siempre estén abiertas. De ahí que su definición de interpretación en la obra musical sea “formularla correctamente como problema” y que, añade, que «la tarea de una reproducción que haga justicia a la obra es infinita por principio» (TE, 248/GS 7, 277). La categoría de “montaje” sería clave para comprender el arte moderno, según Adorno, en la medida en que se presenta como “negación de la síntesis”, y que «se deja dirigir... por la utopía de no mediar los hechos puros por la forma o el concepto y despojarlos de su facticidad» (TE, 209/GS 7, 233).

Precisamente, que las obras no estén “hechas radicalmente” es su “estigma constitutivo” y la consecuencia es que las obras de arte, como decíamos al final del segundo capítulo, *tienen que ser interpretadas* en sentido filosófico. Sin embargo, tal interpretación no agotaría lo que es la obra. Muy al contrario, tal interpretación tiene que asumir su “derrota preestablecida” (TE, 166/GS 7, 184). La interpretación más correcta sería la que es capaz de dar cuenta de la complejidad de la inmediatez (mediada) que implica el fenómeno sonoro estructurado bajo ciertas lógicas que es la música. Es decir, «la entendería quien la escuchara tan extrañamente como alguien no musical, y tan familiarmente como Sigfrido en el lenguaje de los pájaros» (TE, 166/GS 7, 185)²³⁷ o, en otros términos, «la percepción ideal de las obras de arte sería aquella en que lo ... mediado sea inmediato; la ingenuidad es la meta, no el origen» (TE, 449/GS 7, 502). Veremos en el apartado sobre la escucha cómo, en realidad, Adorno no es capaz de mantener tal defensa de tal idealidad con inmediatez de lo mediado, sino que termina derivando en un modelo de mediación que anula la posibilidad de una “experiencia viva” o “no dañada” en términos enfáticos.

En su última lección en Darmstadt, «Funktion der Farbe in der Musik» (NasS IV, 17) de la que me ocuparé con detenimiento al final del cuarto capítulo, Adorno plantea de pasada un concepto ampliado de interpretación musical que no aparece en otro lugar y que matiza lo que había mantenido hasta entonces. En ella, en la medida en que reconoce la importancia del color e, incluso, su papel fundamental en la constitución de la forma y del tiempo musical, señala que interpretar correctamente la nueva música implicaría no sólo sacar, por así decir, el análisis de la partitura hacia afuera, sino -como si de un cuadro se tratara- sombrear [*schattieren*] el sonido. No se trata, como veremos, de destacar o matizar el timbre, sino de hacerse cargo, en un sentido enfático, de la construcción *sonora* (y, por tanto, espacial) y no tanto *estructural*, como parecía que proponía en su concepto de interpretación hasta entonces. Mantiene, eso sí, la consideración de que no hay un original que imitar o que alcanzar, un ideal de la interpretación, pero es evidente que Adorno se toma en serio la crítica de Metzger en la que le achacaba su excesiva atención a la estructura en detrimento del fenómeno sonoro. La instrumentación, para Adorno, ya no se trata de un mero complemento de lo estructural, sino que adquiere un protagonismo fundamental, modificando así también su concepto de

²³⁷ Dahlhuas reconstruye la aparición del concepto de “entender” música que, según señala, surge en el ámbito romántico. Se trata, a su juicio, de una doble exigencia: la de seguir la “lógica sonora” y la de captar “la individualidad y originalidad del compositor por empatía”, o sea, el “genio” que está detrás de la pieza. Adorno, en esto, rompe con el subjetivismo del genio pero mantiene esto: habría que entender la lógica, efectivamente, y la “individualidad” ya no del compositor, sino de la obra. Cfr. Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*. Op. cit., p. 180.

interpretación, mucho más cercano a un *hacer sonoro* -casi en sentido performativo- que el de *construir* o re-construir lo escrito *en* lo sonoro. Esto es fundamental para aproximar las conclusiones de esta tesis, que se dirigen hacia qué significa pensar, *específicamente*, con los oídos.

Interpretación como labor filosófica. Sentido y sinnlosigkeit

Sentido hermenéutico

Según explica Adorno en *Zur Lehre der Geschichte und der Freiheit* (NaS IV, 13, 182 y ss.), la filosofía se ha visto *forzada* a convertirse en interpretación. Es decir, el concepto de interpretación no refiere sólo al ámbito de la estética, en la medida en que hay algo en las obras de arte que siempre se escapa y que hace imposible trazar algún punto final en su significado, sino que, en la medida en que arte y filosofía convergen, la interpretación se convierte en labor filosófica. El arte daría la clave de algo que, en realidad, tiene que ver con el proceso que experimenta la propia filosofía. En este sentido, coincide en la línea heideggeriana de reivindicar la fuerza de la interpretación, pero rechaza de pleno la diferencia entre lo óntico y lo ontológico. Para él, es una contradicción de términos mantener tal distinción y, al mismo tiempo, defender algún tipo de concepto de interpretación sin idealismo, pues parecería que no se trata de alcanzar lo que la cosa “es”, sino lo que *es* el “ser”, es decir, lo que está *detrás* de la cosa. Según Adorno, desde la constatación de la caída del pensamiento sistemático, la renuncia a “aferrar la totalidad”, como decía en una de sus primeras conferencias, hace que la filosofía sufra un desplazamiento del interés por su objeto de lo total hacia los fenómenos individuales como *membra disiecta* de lo total. Como veíamos a colación de la metafísica, para Adorno una de las preguntas motor del pensamiento filosófico -y también, por tanto, de la interpretación- es “¿esto es, de verdad, todo?” [*Ist das denn wirklich alles?*]. Lo que se conjuga en esta pregunta, es un doble elemento que, para él, tiene que intentar mantener la filosofía: el momento articulador, lógico, con el de la experiencia que sobrepasa eso articulado.

El concepto de interpretación está íntimamente vinculado al de naturaleza, en la medida en que Adorno considera que interpretar es señalar lo que el fenómeno tiene de segunda naturaleza y ver, por tanto, qué tipo de relación se establece entre lo articulado y lo no articulado. Por eso, interpretar siempre tiene un componente crítico, pues hacer que eso no estructurado, no domeñado, lo no mediado tenga lugar, al menos en negativo, es una

forma también de poner en evidencia las armas de lo represor. Interpretar es cifrar el proceso de lo que ha llegado a ser.

Para Adorno, en la interpretación se encuentra el contrapunto a la estética del sentido. Para él, el concepto de “sentido” es, en realidad, “un principio metafísico”, que enuncia una estructura de petición de principio: el sentido estaría a la base de la concepción romántica del arte como la aparición de la verdad, donde ésta es ya plena de sentido [*Sinnvolle*]²³⁸. Adorno ya apuntaba en esta dirección incluso desde su texto sobre Kierkegaard, donde indica que «el sentido no es algo originariamente extraño al hombre, sino que se ha perdido históricamente» (K, 37/GS 2, 42). Es decir, Adorno considera que el sentido metafísico, esto es, aquel que apunta que la vida está plena de sentido [*das Leben sei, wie es ist, sinnvoll*] ha sido puesto en duda, de forma irrevocable, a colación de los acontecimientos en la Segunda Guerra Mundial. En otras palabras, el sentido metafísico no se puede constatar de manera unívoca, ya no es una premisa ante la vida²³⁹. Esto afecta, según él, al sentido en el ámbito estético. Adorno sigue a pies juntillas, como *problema*, el diagnóstico de H-K Metzger, que señala que «ya no hay ninguna diferencia entre la articulación y lo articulado, entre la representación y lo representado» (EM I-III, 198/GS 16, 193) o que incluso, aquello que no se representa o que *ya no se pueda representar* pueda ser incluso peor que la presencia, como en el caso de la muerte. En sus últimos años, Adorno aboga por estructurar una teoría del absurdo (primero como sentido perdido, como aquello que hizo que el sentido se esfumara y luego como “sinsentido”), que es el punto de vista desde el que habría que interpretar las obras de arte. Para Adorno, el concepto de sentido en el arte no debe ser la reproducción [*Sinn als Abzubildenes*] de algo dado que se sedimenta en la propia obra (por ejemplo, la extendida asunción de que las cuatro primeras notas de la *Quinta sinfonía* de Beethoven es la llamada del destino), sino un estar siempre produciéndose [*ein Herzustellendes*] y que debe acreditarse cada vez. Según él, la tendencia a la recuperación del “sentido”, la no aceptación de la paradoja del arte como un absurdo, hace que aparezca el peligro de «la producción se vend[a] a la justificación» (CCS II, 442/GS 10/2, 504).

²³⁸Adorno se pregunta “ob dieser Begriff des Sinnes heute noch verwandt werden kann, denn dieser Sinn selbst ist ja [...] eigentlich ein metaphysisches Prinzip, unter dem im Grunde steht, dass wenn also die Kunst eine Erscheinung der Wahrheit ist, das dann die Wahrheit selber ein solches Sinnvolle sei». Se encuentra en «Zeit in der neuen Musik», una conversación que mantuvo con R. Stephan, H. Brün y G. Ligeti el 1 de septiembre de 1966 en Darmstadt. Se puede ver en las diferentes versiones en Ge 188-192.

²³⁹ Vo 11083 fechada a mano entre el 24 y el 26 de octubre de 1964.

Es en sus textos sobre literatura (en GS 11 fundamentalmente) es donde Adorno tematiza de manera sistemática su crítica a la hermenéutica, a la que ataca especialmente desde esta crítica al sentido como algo que encontrar y no como algo dinámico, que no está ahí. Ésta se puede hacer extensible al resto de su teoría estética. En su «Sobre la escena final de *Fausto*» señala que

«está prohibido adscribir ningún sentido a lo que existe... [ya que] el nihilismo oficial, ha degenerado en mensaje positivo, que siempre que es posible justifica su desesperación en el mundo como su contenido esencial» (NL, 125/GS 11, 129).

Antes de meternos específicamente con el problema de la comprensión, cabría especificar el concepto de “carácter enigmático” que, como indiqué anteriormente, Adorno atribuye a la obra de arte. Y señala, además –y en esto nos centraremos- que «el carácter enigmático del arte no es lo mismo que comprender sus obras, es decir, que volver a producirlas objetivamente» (TE, 166/GS 7, 185) algo que en música sería meramente “tocar lo que pone en la partitura”. Según Adorno, se da una paradoja entre el carácter enigmático y la comprensión: cuando parece que se comprende una obra, su carácter enigmático desaparece; por tanto, la obra de arte o bien el proceso del conocer parecen insuficientes, ya que sólo en la medida en que la obra de arte es enigmática conserva su potencial. Metafóricamente, Adorno ve esto como la desaparición del arco iris cuando pretendemos acercarnos. En realidad, parece que está constatando una evidencia que experimentan todos los que se han enfrentado a una obra de arte, incluso con un potente *background* teórico: y es que en el arte no caben últimas palabras, que «hasta la obra mejor interpretada quiere seguir siendo comprendida» (TE, 167/GS 7, 186). Por eso, comprender debería tener como núcleo la tensión que tiene el arte dentro de sí mismo: la de no querer dar nunca una respuesta definitiva, pero no tanto por capricho o por azar, sino porque lo que se puede considerar -no de forma aporosa- *lenguaje* artístico no es directamente traducible a los términos del lenguaje cotidiano. Casi dicho con Benjamin, comprender, según la lectura de Adorno, tendría que dar una cercanía de algo que está siempre lejos. Así que, en el fondo, para él, las obras son incomprensibles. Esta es su personal afrenta contra la hermenéutica.

Para él, la oscuridad en la obra de arte es lo que se enfrenta a la posibilidad de explicarla, de darle la “claridad del sentido”. La oscuridad no es una posesión, algo que la obra tiene, sino algo que se constituye en relación al momento histórico. Es esa oscuridad la que hay que interpretar. Esto sólo garantiza, para él, una verdadera interpretación, pero no necesariamente su comprensión. La obra de arte siempre presenta, dado su “carácter enigmático” la posibilidad de su comprensión completa como horizonte regulativo que, si se

alcanzase, destruiría a la obra de arte. Así, entonces, encontramos el segundo paso: para Adorno, siguiendo una postura antihermenéutica que explícitamente asume en diferentes sitios, interpretar tampoco significa comprender. Mientras que interpretar, como decíamos, sería ese intento de mostrar lo devenido, la configuración de lo devenido como segunda naturaleza y su tensión con lo natural; la tarea del comprender es, en términos de Adornos, «engancharse en las grietas entre la experiencia y el concepto» (MTC, 338/GS 5, 369). La constatación de esa grieta implica que la comprensión siempre es, al igual que la interpretación, crítica. Mientras la interpretación evidencia la doble estructura del fenómeno, la tarea del comprender se enfrenta a las formas del conocimiento que tratan de poner la crítica como segundo estrato: primero comprender y luego criticar. Para Adorno, eso une íntimamente a la comprensión con el positivismo, como si la *forma* de comprender no fuese ya parte de su contenido.

Lo que le interesa a Adorno es esa “desposesión” mentada con respecto a la oscuridad de la obra de arte. Adorno identifica dos momentos en el conocer: el acceso mediante el aparato racional asumiendo sus limitaciones y la construcción de tal acceso, por decirlo así, que es más o menos lo que hemos venido desarrollando hasta ahora; y, por otro, la contemplación. Para Adorno, mediante la contemplación es donde el sujeto «se olvida de sí mismo, se volvía indiferente, se borraba» en el objeto. De este modo, “la obra no da nada”, sino que el sujeto *se hace* en la obra.

Por tanto, la interpretación no significa dotar de sentido. Pero, al mismo tiempo, tampoco se ha de hipostasiar la incomprendibilidad. Así lucha contra el relativismo. Según él, asumir la incomprendibilidad es hacer de la recepción “una magnitud fija”. La forma de pensar la incomprendibilidad es la de la “comunicación de lo incommunicable” y su “brecha de la consciencia cosificada” (TE, 260/GS 7, 292). Asimismo, Adorno rechaza la idea de interpretación como explicitación de la intención de un autor. Para él, suele ser habitual equiparar la intención con el contenido. Desde su punto de vista, la exploración de la intención del compositor es asumir que en la obra hay un momento final, fijo y permanente, algo contradictorio con su creencia de que toda obra de arte y su contenido están atravesados por lo histórico, es decir, que tienen un *Zeitkern*, un principio dinámico constitutivo. Tampoco se trata de la “expresión” del intérprete, que se ha comprendido como mediador. La crítica a la fijación de “estilos interpretativos” es más compleja, pero cabría decir que, por ejemplo, el virtuosismo como mera categoría cualitativa sería un silenciamento del horror, la sedimentación de un principio sádico y de dominación radical (Cfr. TE, 369/GS 7, 416). En

cualquier caso, al igual que Adorno exigía en su teoría del conocimiento el rechazo a las invariables, en el marco de la estética sucede lo mismo: no hay un momento final en las obras de arte, ni siquiera como meta que alcanzar.

Es importante no confundir la terminología adorniana con otra de corte analítico. Aunque muchas veces parezca que se parte de lugares similares (incluso que a veces se *llega* a lugares similares), los antecedentes y las consecuencias están muy alejadas. Adorno fue muy crítico con las corrientes que provenían de la doctrina formalista de Hanslick²⁴⁰ y éstas llegan hasta la musicología analítica, quizá encabezada hoy en día por Peter Kivy. Según Kivy, por ejemplo, la búsqueda del significado, obedece a un principio ideológico de la división del trabajo y al clásico principio de autoridad. Para él, «we would do better to do without [the word “meaning”]»²⁴¹. Para él, la adjudicación de significados es un mero alivio, una zona de confort aparente. Sin embargo, señala que es tan amplia la consideración que se tiene de “significado” en la música, que parece que al final “significado” no significa nada. En el caso de Adorno, como hemos visto, no es evidente que la crítica al sentido o a la reducción de la interpretación a ciertos parámetros (como la intención del compositor) pueda derivar en esta eliminación del “significado” en música. Aunque no encontramos referencias específicas al significado (entendido como *Bedeutung*), no cabría meramente identificar el problema de su multiplicidad con su eliminación o su superación. Adorno, por tanto (y como veremos en el cuarto capítulo) propone repensar las formas en las que conocemos, pero no claudicar ante la dificultad de la limitación de los conceptos. La renuncia, en este caso, al concepto de “significado”, pese a los problemas apuntados con respecto a la interpretación, implicaría eliminar un marco histórico en el que éste ha tenido importancia y protagonismo y también, de un plumazo, la relación con la estructura lógica de la música y con el lenguaje.

²⁴⁰ Aunque no se conserva, sabemos que Adorno impartió un seminario sobre Hanslick (con Moritz Bauer) en el semestre de verano de 1932 y en el de invierno 1932-1933, titulado «Kunstgeschichte und Musikwissenschaft: Kritische Lektüre von Hanslicks *Vom musikalisch Schönen*». D. Braunstein y N. Bobka están trabajando actualmente en la recuperación de los protocolos de todas las lecciones, incluyendo ésta, pero aún no están todos disponibles (algunos los pude consultar durante mi estancia en el Instituto de Investigación Social gracias a la amabilidad de ambos, aunque el de Hanslick aún no lo habían conseguido). Una panorámica se puede obtener en el documento de trabajo número 8 del Instituto de Investigación Social de Frankfurt: Bobka, N y Braunstein, D., “Die Lehrveranstaltungen Theodor W. Adornos. Eine kommentierte Übersicht”, *IJS Working Paper* #8, Frankfurt a. M., 2015.

²⁴¹ Kivy, P., «Another Go of The Meaning of Music», en *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Claredon, 2007, p. 149.

La interpretación, para finalizar, es uno de los lugares donde también se encuentra el paralelismo con su proyecto filosófico. En palabras de Adorno, y tal y como he intentado mostrar en el primer capítulo, él hace con la filosofía de Kant (y presumiblemente con el resto de sus interlocutores de la historia de la filosofía) «una insistente exploración con rayos x» [*insistierende Röntgenblick*] para «retraducir» la filosofía codificada, rígida» a un “campo de fuerzas” (Cfr.NaS IV, 4, 13). Como hemos señalado, esta “exploración con rayos x” es, precisamente, mostrar lo que la luz ordinaria no ve, atravesar lo opaco o, dicho en términos adornianos, “sacar lo interior a lo exterior”: Lo mismo le exige, como he tratado de explicar, a la obra de arte a través del trabajo filosófico.

Sentido musical

Pese a todo lo que he explicado hasta ahora, Adorno habla en numerosas ocasiones, especialmente en la crítica a la música después de 1945, de sentido en el contexto musical. Por tanto, es evidente que Adorno maneja dos conceptos de sentido. Uno, el que se refiere al sentido como *contenido específico*, como algo acabado y dado de una vez para siempre que una labor más o menos hermenéutica tiene que *encontrar* y que Adorno cuestiona -como he explicado en el punto anterior- y el sentido musical. Adorno se pregunta si, pese a la incidencia de la pérdida de sentido metafísico no hay, necesariamente, siempre en sentido estético para poder hablar de arte, ya que éste siempre tiene que estar regulado bajo algún tipo de ley interna. Eso resulta problemática ante su definición del “auténtico conocimiento materialista”, que tiene que acudir a los objetos sin atribuirles ni estar a la búsqueda de un sentido.

El sentido musical se refiere, para él, a la consistencia en el contexto musical [*konsistenter musikalischer Zusammenhang*]²⁴⁴, aunque no se debe identificar sentido con *Zusammenhang*. El punto de unión se encuentra en que sólo un contexto que esté elaborado completamente [*ganz und gar durchgeformt*] será un *contexto con* sentido. Él da algún ejemplo de esto, como en el análisis del concepto de totalidad en la música seria frente a la popular:

«in the introduction of the first movement of Beethoven’s Seventh Symphony, the second theme (in C major) gets its true meaning only from the context. Only through the whole does it acquire particular lyrical and expressive quality -that is, a whole built up of its very contrast with the *cantus firmus*-like character of the first theme. Taken in isolation the second theme would be disroben to insignificance» (NaS I, 3, 414).

²⁴⁴ GE 089/03-4. La signatura corresponde a un diálogo que mantuvo con Josef Rufer en la Sender Freies Berlin el 20 de noviembre de 1956, titulado «Der Stand der musikalischen Entwicklung».

Es decir, para Adorno, el núcleo de la división entre ambos conceptos de sentidos se encuentra en que las obras de arte deben ser comprendidas como algo espiritual en sí mismas y no como algo determinado por el espíritu». O, dicho en otros términos, que el sentido no se da desde arriba, el contexto no es algo previo a lo que la obra se adapta, como parece que sucede con la forma tradicional, sino que es algo que *se hace*²⁴⁵. Adorno toma el concepto de contexto en relación a la “*Zweckmäßigkeit*” kantiana, aunque desde una lectura muy libre:

«las obras de arte tienen, sin duda, para ser tales, una afinación determinada con la finalidad en sentido de que sus momentos están unidos mediante el contexto en un todo, que están determinadas por el todo mientras que, al revés, el todo surge en realidad de la totalidad dinámica de las partes»²⁴⁶

Es decir, que las partes no están *meramente* ahí, sino de acuerdo a un fin, por más que este, entendido como todo, sea para Adorno solo tal en la medida en que se relaciona con las partes. En esta relación (libre) con la *Zweckmäßigkeit* kantiana Adorno trata de aunar ambos conceptos de sentido. Por un lado, por la ordenación *puesta desde arriba*, que sería la totalidad que da *sentido* a las partes; y, por otro, las partes que *recuerdan* a la totalidad, por decirlo de alguna forma, *desde abajo*, el lugar no privilegiado de lo total. De ahí que Adorno indique, no de forma aproblemática, que la estética se enfrenta a la negatividad positiva²⁴⁷, en la que la negatividad es ocupada por el sin-sentido hermenéutico y la positividad por la necesidad del arte de obedecer a una lógica interna. Para dar este paso, reformula el concepto de lógica en el arte: por un lado, en el arte no hay conceptos, juicios ni consecuencias (es decir, el lenguaje del arte no participaría de una estructura derivada de la lógica como la que subyace al lenguaje cotidiano) pero, al mismo tiempo, el arte es capaz de abrir una lógica propia, que es lo que, para él, lo hace autónomo²⁴⁸. Si seguimos con el problema de la interpretación que, como vimos, implica “sacar lo interior a lo exterior”, el sentido musical sería ese interior que tendría sentido si obedece al principio regulador de la *Verpflichtung*, que explicaré en el siguiente apartado.

²⁴⁵ «dass die Kunstwerke als ein Geistiges begriffen werden in sich selbst und nicht als ein von Geist bestimmtes». Vo 6535 del 13 de julio de 1961.

²⁴⁶ «die Kunstwerke haben ohne alle Frage, um überhaupt Kunstwerke zu sein, eine bestimmte Affinität zur Zweckmäßigkeit in dem Sinn, dass ihre Teilmoment miteinander verbunden sind durch ihren Zusammenhang im Ganzen, dass sie also [...] durch das Ganze determiniert sind, während umgekehrt [...] das Ganze eigentlich aus der ... dynamischen Totalität der Teile [...] erst hervorspringen» Vo 6556 del 20 de julio de 1961.

²⁴⁷Cfr. Vo 11179 (parte de atrás) del 7 de diciembre de 1967.

²⁴⁸ *Ibidem*.

Expresión/construcción

El problema de la expresión en Adorno es fundamental tanto para la teoría del conocimiento y la teoría musical. Para él, la filosofía se mueve entre su construcción lógica, articulada y algo que va más allá de ella, que trata de dar voz a lo aconceptual, a lo no reducible a los medios de la lógica, lo “expresivo”. En este sentido, la música de Schönberg, a su juicio, cumpliría con los dos momentos de manera ejemplar. Lo interesante es ver cómo, en su modelo filosófico, la interacción entre la tensión entre lo constructivo y lo expresivo va desarrollándose *dentro* del diálogo entre conocimiento y música.

Según señala en «Zweite Nachtmusik» (GS 18), el concepto de “expresión” en música cambia radicalmente a partir de las *Piezas para piano Op. 11* y *Erwartung* de Schönberg. S abandona el canon romántico, en el que una subjetividad elevada se expresaba de forma única y genial en una pieza, y gran parte del legado de la tradición anterior. Sin embargo, en general parece que la comprensión de la expresión pre-schönbergiana, por decirlo de algún modo, se queda en la superficie, como explicaré a continuación. Para él, el concepto de “expresión” surge en un lugar en el arte y en otro en la música. En el arte, en términos generales, «la expresión parece haber surgido del animismo» (TE, 434/GS 7, 485)²⁴⁹. Sin embargo, en lo sonoro lo sitúa en la música *ficta*²⁵⁰. La expresión se introduce aquí, a su juicio, de forma distancia. Al igual que “el dramaturgo con sus figuras”, no necesariamente tal expresión tiene un correlato con la realidad ni aparece el sujeto compositor, sino que cada figura adquiere su carácter y su régimen de expresión. Adorno valora, no obstante, la introducción de un *plus* en la música, la tendencia que «hace sensible algo distinto de lo que ella misma es» (EM I-III, 467/GS 16, 458). Esto “distinto”, que en la música *ficta* aún era indeterminado, implicó la paulatina cercanía de la música a la representación, a la conversión de determinadas estructuras musicales en portadoras de determinados contenidos significativos y expresivos. Pensemos, como ejemplo, en la retórica musical y sus recursos, como la “exclamatio”:

²⁴⁹ Las referencias al animismo son pocas pero importantes en la filosofía de Adorno, especialmente en su interpretación en DI. Desde mi punto de vista, es otra forma de cifrar lo natural o una suerte de revisión de lo dionisiaco nietzscheano.

²⁵⁰ La música ficta o música falsa («lat., “música falsa”, “música fingida”). En las fuentes musicales anteriores a 1600, raramente se indicaban todas las alteraciones de la música, por lo que los intérpretes debían saber cuándo utilizarlas. En la actualidad, editores y ejecutantes de música antigua acostumbran incluir las alteraciones implícitas que consideran necesarias, práctica conocida con el nombre de música ficta. En realidad el sentido del término es mucho más limitado, pues se refiere específicamente a toda alteración cromática que se encuentre fuera del sistema común de las notas utilizadas en los periodos medieval y renacentista». Entrada en Latham, A. (ed.), *Diccionario enciclopédico de la música*. México: FCE, 2008, pp. 1007-1008.

«Para Mattheson, existen tres clases o categorías de exclamatio:

“La primera clase manifiesta un asombro, una llamada alegre, o un deber estimulante, y aquí es la alegría siempre la maestra: ella es la pasión dominante: así pues deben usarse sonidos vivos, fuertes y duros, especialmente grandes y amplios intervalos.”

“La segunda...contiene todos los deseos y cálidas añoranzas; todos los ruegos,...quejas...”.

“La tercera clase de llamadas se dirige a un auténtico grito, así perturbaciones externas, asombros, lo espantoso,...son permitidas...terceras mayores y menores juntas, etc.»²⁵¹.

Como vemos, al igual que el propio fenómeno sonoro, se fue organizando casi a modo de catálogo, en el que determinadas emociones (formas de expresión) encajaban con determinadas estructuras musicales. Es decir, la expresión comenzó a estructurarse bajo lógicas de dominio y de identificación entre emoción y aparición, perdiéndose así el carácter indeterminado de la música *ficta*, que aún confiaba en la proximidad entre el intérprete y lo escrito para añadir ese *plus* no escrito que desplazaba la primacía de lo meramente escrito.

Albrecht Wellmer reconstruye y amplía en su libro *Musik und Sprache* esta “pequeña historia” de la expresión musical. Para él, se podría hablar, al menos, de tres tipos de expresión:

i) la de la música barroca, donde el objetivo es “mover el alma, calmar el corazón”²⁵² pero que no se presupone que se expresa algo distinto de lo que ya está en la música o, en términos de A. Wellmer, «el concepto de expresión barroca parte de la música misma y no a un sujeto que se expresa emocionalmente en ella»²⁵³. En la *Johannespassion* BWV 245 de Johann Sebastian Bach, en el número 18, el llanto de Pedro (“*Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinte bitterlich*”) es melismático, radicalmente cromático y se deja en primer plano: lo que llora es la música, marcando esa tendencia representativa o, al menos, altamente imitativa de la música.

ii) la que va de Rousseau a Wagner, cuyo objetivo es dar expresión a las emociones y los sentimientos *fuera* de la música pero *a través* de ella. El proceso de empoderamiento de la

²⁵¹ Marín Corbí, F., «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, n. 23, 2007, pp. 11-52. Aquí p. 19.

²⁵² Dahlhaus, C. y Eggebrecht, H. H., *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado, 2004, p. 332.

²⁵³ Wellmer, A., *Versuch über Musik und Sprache*. Múnich: Hanser, 2009, p. 17.

subjetividad que surge a través del nacimiento de la figura de la burguesía tiene su reflejo directo en este tipo de expresión. Por tanto, «aquí aparece... la música como un arte cuyas raíces están dadas en los momentos fonético-expresivos, dinámicos y gestuales de la comunicación lingüística»²⁵⁴. Las raíces se encuentran en lo conceptual pero no son directamente *lo* conceptual. En lugar de, como en el barroco y en parte del clasicismo, tomar elementos preestablecidos para expresar determinadas emociones, en este caso la individualidad aparece de dos maneras: por un lado, en la configuración personal de cada uno de estos elementos o estructuras musicales, que tienen su mayor expresión en los *Leitmotive* wagnerianos, y, por otro, en la conquista paulatina del espacio de expresión de *un* sujeto. En el *Requiem* de Mozart, por ejemplo, se articula por un lado el miedo y el terror a la muerte y al infierno en el coro (un sujeto abstracto, colectivo) frente a los solistas que, consoladores, dialogan con el colectivo para no dejarse disolver por él. En *Ein Deutsches requiem* de Brahms, sin embargo, ya no hay temor, sino una muerte reflexiva y poetizada, más próxima a la experiencia individual que luego será marca del de Fauré, por ejemplo. Según la lectura de Adorno, la expresión se consume en este periodo gracias a su vinculación con la disonancia.

iii) Expresión como efecto en el oyente, que Wellmer toma de Dewey, para el que «[the] sound agitates directly, as a commotion of the organism itself»²⁵⁵. Es decir, según la interpretación de Wellmer, el oído en Dewey es ya un órgano que interpreta (algo que también encuentra en Heidegger) porque es ya histórico y natural. Para él, «no es sólo audible la voz del sujeto, sino el mundo como espacio histórico-natural»²⁵⁶. Esto es, sin embargo, un elemento que Adorno considera de forma separada. Su atención a la expresión en los términos que se vienen desarrollando se tematizan en su obra con respecto a la composición. De todas maneras, al final de este capítulo, me encargaré de la escucha. Ahí veremos como en Adorno también se piensa en una escucha interpretativa, aunque con mediación, en ningún caso el oído como “órgano que interpreta” por sí mismo.

A Adorno le interesa la reformulación de la expresión que se da, como dije, con Schönberg, la cual se fundamenta en dos elementos. Por un lado, i) en la reconsideración del material. Y, por otro, ii) en la ruptura con el sujeto romántico.

²⁵⁴*Ibidem*, p. 15.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 19.

²⁵⁶ *Ibidem*.

I) Para él, la música expresionista «trata de eliminar... todo lo formalmente rígido», que es en lo que se ha convertido el lenguaje tradicional, endurecido. En el acorde de novena (con la novena en el bajo) que Schönberg utiliza por primera vez en el compás 41 de *Verklärte Nacht* cuyo impulso –según Adorno–, se encuentra también en la construcción del acorde de cuartas de la *Kammersymphonie n. 1*, Adorno ve la marca de la *expresividad* en Schönberg. Para él, la introducción de este tipo de acordes, totalmente opuestos a la lógica del marco de la práctica común (es decir, el sistema armónico utilizado entre los siglos XVII y XIX), es “intencionadamente inorgánica”, algo que se complementa con la vinculación “disonancia-expresión” que apunté antes.. Esta «inorganicidad» es clave para su defensa del carácter lingüístico en la Segunda Escuela de Viena frente al lenguaje tradicional. En «Fragmente über Musik und Sprache» se llega a referir a ellos como «acordes extra-territoriales, todavía no poseídos por intenciones músico-lingüísticas», son “cesuras en el lenguaje” es decir, su *función armónica* ha dejado de prevalecer, ha dejado de participar en la construcción de la función lingüística. Al acorde de novena invertido le importa lo que la música cuenta, le importa su función de ruptura, pero ya no la función jerárquica que otrora podría desempeñar. Habría que leer este asunto en paralelo a su texto sobre los signos de puntuación (GS 11)²⁶⁰, Adorno señala que

«cuanto menor es el significado o expresión de los signos de puntuación [...] tanto más resueltamente consigue cada uno de entre ellos su *status* fisiognómico, su propia expresión, la cual sin duda es inseparable de la función sintáctica, pero que sin embargo de ningún modo se agota en ella» (NL, 104/GS 11, 106).

Por eso, para Adorno, no son *comunicativos* en tanto no cuentan *nada* concreto, no están puestos para *ser* entendidos, pero hacen de lo que cuentan algo construido, algo que se narra y que vive gracias a las cesuras. Para él, los signos de puntuación se pueden trasladar al lenguaje musical en la medida en que éste, en el esquema de la tonalidad, se *inspiró* en el lenguaje cotidiano y también al revés, ya que el lenguaje cotidiano bebe de la dicción²⁶¹. La nueva música intenta, según Adorno, «conseguir signos de puntuación sin tonalidad» (NL, 105).

²⁶⁰Que no hay que pasar por alto que fue escrito al mismo tiempo que la segunda parte de «Fragment über Musik und Sprache», en 1956.

²⁶¹ Dice «coma y punto corresponde a la semicadencia y a la cadencia perfecta. Los signos de admiración son como silenciosos golpes de platillos, los signos de interrogación modulaciones de fraseo hacia arriba, los dos puntos acordes de séptima dominante; y la diferencia entre coma y punto y coma únicamente la captará correctamente quien perciba el diferente peso del fraseo fuerte y débil en la forma musical» (NL, 105/GS 11, 107).

Para Adorno, la expresión en Schönberg tiene su origen en el “*espressivo* wagneriano”, es decir, partiría del segundo tipo según la clasificación de Wellmer pero hay un cambio de función: «ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran sin reservas emociones indisimuladas, físicas, del inconsciente» (EM V, 49/GS 18, 46). Este fingimiento que Adorno denuncia se refiere, por ejemplo, a la simplificación -operante durante decenios- de que “lo mayor es alegre y lo menor es triste”. Según la interpretación adorniana, Wagner hace estallar esta división maniquea, al menos, en el final del primer acto de *Tristán e Isolda*, donde mayor y menor suenan a la vez²⁶², y es en esta estela a la que se suma Schönberg. Adorno critica a Nietzsche en la medida en que, en él, la carga simbólica de lo sonoro se debe a una paulatina *psicologización* de lo musical, esto es, la introducción de determinadas estructuras que se van volviendo cada vez más extrañas a las “leyes musicales” a cambio de *más* sujeto. Adorno entiende que no puede separarse lo subjetivo de lo objetivo, como ya he indicado, y rechaza esta interpretación de la paulatina psicologización que, a sus ojos -o mejor dicho, a sus oídos-, ha ido disolviéndose con las propuestas vanguardistas. Precisamente, como veremos, uno de los temas que le preocuparán permanentemente es lo opuesto, la tendencia a la “liquidación del individuo” en la música.

Es decir, para Adorno, la expresión en Schönberg sería plenamente “Ausdruck”, es decir –literalmente- “des-primir”, eliminar la presión de lo social en el inconsciente. Por un lado, Adorno ve esta “ex – presión” como la eliminación de la censura a las emociones y, por otro, como “un cambio en el contenido [...] con la irrupción de la realidad de éste» (EM V, 49/GS 18, 46). Desde Schönberg se mostró, por tanto, la doble cara del material musical: la sedimentación del espíritu, el momento ‘psicologizado’ y también el resquicio de lo ‘aún natural’, en tanto *potencialmente* no domeñado, de lo sonoro.

Adorno se dio cuenta de esto cuando señala que precisamente el elemento hostil al lenguaje termina siendo lo que marca lo expresivo de la construcción total. Siguiendo su interpretación de Bergson, veríamos cómo hay un paralelismo entre este asunto y su interpretación de las intuiciones como elementos «no totalmente sumiso a los mecanismos de control» (MTC, 49/GS 5, 53). Lo que controla a la construcción musical es lo que cuenta, no lo que se le exige desde estructuras previas, que han llegado a ser precisamente por los

²⁶² Cfr. «Einführung in der neue Musik», publicada originalmente en VV. AA., *Vorträge, gehalten anlässlich der Hessischen Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung, 6, Bad Homburg v.d.H. [e.a.] 1955*, pp. 70. [Nota 16]. Aunque Adorno no indica exactamente qué parte es, probablemente se trate de “Da du so sittsam, mein Herr Trsitán”, donde aparezcan, efectivamente, la conjugación entre la más elevada alegría [*böchstes Glück*] y la más profunda desesperanza [*tiefste Verzweiflung*].

“mecanismos de control”. Para él, la intuición, al igual que estos elementos *expresivos*, se opone a lo establecido, a lo normalizado. Es lo que parece que pone en evidencia el espacio de lo incontrolado de la razón, aunque emerja de ella misma. Es una forma ampliada de razón que explicita su componente irracional constitutivo. De la misma forma considera este tratamiento del material musical. Hay elementos inorgánicos, en principios inexpressivos en tanto no pertenecen a lo lingüístico preestablecido, o sea, al material estructural y estructurador del principio de la obra. El acorde de novena con la segunda en el bajo estaba prohibido, era un *error* en la técnica compositiva, algo *mal hecho*, y, sin embargo, es lo más efectivo para describir una cesura, que es semántica y gramatical en este caso. En este sentido, Adorno ve tanto en los acordes schönbergianos como en la introducción de la disonancia en la música tradicional el mismo impulso: lo inexpressivo en sentido romántico. Parece que Adorno está haciendo suya al respecto la frase de Benjamin: «Lenguaje incomparable [el de] la calavera: una la ausencia total de expresión -el negro de las órbitas de sus ojos- con la expresión más salvaje -la mueca de la dentadura»²⁶³. Aquí se uniría la “ausencia total de expresión” de lo normalizado, integrado, del lenguaje musical articulado bajo ciertas lógicas expresivas que han perdido su capacidad de expresar nada y la “expresión más salvaje”, la cesura en tales lógicas que las hacen saltar por los aires. Sólo gracias a lo inexpressivo, a los ojos vacíos, siniestros de la calavera, aquello *sustraído* a lo que sería una cara *normal*, es lo que hace que la boca se convierta en mueca. Sin los ojos, no sabemos si la calavera sonríe, está seria, o todo a la vez.

Así, Adorno establece una distancia con el concepto de mimesis utilizado habitualmente en música, que se refiere a la traducción musical de un elemento extramusical. En la obertura de *Egmont*, de Beethoven, por ejemplo, donde también hay una cesura, es sólo semántica, y tiene un gran contenido mimético. Me refiero al compás 277, donde el sonido de los violines se asemeja al ruido de la cuchilla al descender para cortarle la cabeza a Egmont.



²⁶³Benjamin, W., *Einbahnstrae*, en *Gesammelte Schriften* IV-I. Op. cit., p. 112.

No obstante, sólo un año después, en 1954, en «Das Altern der neuen Musik» (GS 14), Adorno reflexiona sobre el momento quasi ideológico que mostraban esa «expresión». Adorno se da cuenta de que faltaba algo, y es la revisión de la dialéctica «novedad-tradición»: «los sonidos poliformes nunca fueron presentados como portadores de expresión. Es cierto que lo eran, pero de manera mediata, no inmediata. Sus valores *particulares* dependían en parte de su relación con los sonidos tradicionales que ellos negaban» (DSM, 153/GS 14, 153). De este modo, Adorno evita la fetichización de elementos como portadores de sentido por sí mismos. Para él es «una ficción creer que el material habla por sí mismo» (*Ibidem*). Así sustenta su crítica a los compositores que tratan de encontrar un lenguaje totalmente objetivo, desprendido de la historia; y a los neoclásicos, que en su intento de restauración formal sólo consiguen una “negación paródica” de la tradición. Stravinsky coge elementos de la tradición pero modificándolos, de tal modo que consigue una suerte de estructuras “deshilachadas y torcidas”, en términos de Adorno. Sin embargo, en la búsqueda de hacerlas inintencionales, se encuentra un momento subjetivo muy poderoso. En el impulso de arrancar el sujeto del lenguaje musical, Stravinsky introduce *más* sujeto, no permite a lo objetivo hablar por sí mismo. ¿Cómo se justifica, entonces, la conocida sentencia autobiográfica de Stravinsky, en la que señala que «I consider that music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, or psychological mood, a phenomenon of nature, etc....Expression has never been an inherent property of music. That is by no means the purpose of its existence»²⁶⁴?. La explicación, en primera instancia, se podría situar en que, para Adorno, efectivamente, Stravinsky se aleja del lenguaje, igual que lo hace él, al reconocer la pérdida de elementos lingüísticos de la música. Pero, al mismo tiempo, Adorno observa que la música sólo «puede hablar por su *lejanía* y *proximidad* al lenguaje» (Cfr. EM I-III, 260/GS 16, 254; y BFM, f. 68). De ello me ocuparé en el apartado sobre el lenguaje.

II) La expresión en Adorno se aleja de la creencia de que es algo que remite siempre a lo subjetivo. Para él, «el carácter lingüístico del arte conduce a la reflexión de qué habla desde el arte; propiamente, su sujeto es eso y no el productor ni el receptor» (TE, 223/GS 7, 249). Esto resuena al Hegel de la *Fenomenología* cuando indica que «se trata, ni mas ni menos, que de aprehender y *expresar* lo verdadero no como *sustancia*, sino en la misma medida, como

²⁶⁴ Stravinsky, I., *An Autobiography*. Nueva York: Simon and Schuster, 1936, p. 83.

*sujeto*²⁶⁵. ¿Cuál es, entonces, el sujeto en el arte, de la música? Para él, lo subjetivo en tanto copia de un sujeto es sólo la apariencia, el primer momento de lo expresivo. El sujeto en el arte no coincide con el de la psicología. La subjetividad en el arte está en sí misma mediada por el material (NAS IV, 4, 439), aquélla no se *impone* a este, como se pensaba en la tradición. Adorno cuestiona la asunción generalizada de que el compositor *compone*, es decir, la ampliación de la idea del genio, en la que no se asume que el compositor meramente sólo trabaja con elementos previamente formados y dados o, dicho en otros términos, que maneja una serie de determinaciones. La consideración de que el artista *compone* en un sentido enfático, es decir, pasar por alto el momento de mediación del material del que el compositor parte, es el alimento de la creencia de algo así como una «racionalidad artística» [*künstlerische Rationalität*] y una equiparación del sujeto artístico al psicológico ([die] bloße Angleichung der Musik an das psychologische Subjekt» (*Ibidem*). Este sujeto, como el del idealismo, todo lo puede: también el control y decisión sobre sus materiales como si fuesen ahistóricos. Este modelo de sujeto quiere la inmediatez, que el contenido de su interior aparezca en la obra.

En sus *Zur Lehre der Geschichte und der Freiheit* (NaS IV, 13), considera que la pregunta que la música alza es aquella de Karl Kraus: «¿Qué ha hecho el mundo de nosotros?» [«Was hat der Welt aus uns gemacht»]. Es decir, «[e]s gibt geschichtliche Stunden, in denen nur bei dem Ausdruck der Negativität, nur bei dem ungeschminkten und ungeminderten Ausdruck des Leidens überhaupt noch der Gedanke an die Erfüllung und das Glück aufbewahrt wird»²⁶⁶.

Adorno reformula la expresión como lo primario, lo natural desde la perspectiva de la historia natural. La cercanía al psicoanálisis no es baladí. Para él, las partituras son «curvas sismográficas que han dejado las conmociones gestuales en el cuerpo de la música» (ZTR, 247)²⁶⁷. Estas “conmociones gestuales” también los consideró, en su época más temprana,

²⁶⁵ Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*. Madrid: Abada, 2010, p. 71.

²⁶⁶ «Einführung in der neue Musik», publicada originalmente en VV. AA., *Vorträge, gehalten anlässlich der Hessischen Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung, 6, Bad Homburg v.d.H. [e.a.] 1955*, p. 62.

²⁶⁷ Adorno probablemente sin saberlo utilizó el término de “sismográfico” al mismo tiempo que lo hacía Edgar Varèse en textos como «New instruments and new music» (1936). Varèse, no obstante, considera que lo sismográfico (tal es su definición de la nueva notación) debe enfrentarse a «the problema of finding graphic symbols for the transposition of the composer’s thought into sound». En Adorno, sin embargo, esto sismográfico se refiere a la cosa, al “cuerpo de la música”. Se trata de algo así como un trazo que araña lo sonoro, y no tanto lo sismográfico como marca de lo subjetivo. Adorno entiende también lo sismográfico como lo somático. Aquí tampoco tiene el protagonismo el sujeto en términos tradicionales, sino el sujeto una vez atravesado por la *intento obliqua* de la *intento obliqua*, el sujeto como cuerpo. Véase Varèse, E., «New instruments

como *shocks* corporales, gestos somáticos. Literalmente señala que «el ámbito de los contenidos expresionistas es el del inconsciente» (EM V, 65/GS 18, 60), que también como cifra como «el no-yo, lo colectivo». En esto vemos el lugar en el que se sitúan los dos orígenes de la expresión en el arte en general y en la música en particular. La relación entre arte y animismo da cuenta de ese elemento colectivo abstracto que solo se convierte en tal cuando los individuos dejan de serlo para integrarse en la lógica del colectivo mediante lo somático. En la música *ficta*, ese primer espacio específico de la expresión mediante lo sonoro, a Adorno le interesa, como veremos en el apartado sobre el lenguaje, lo no escrito, lo que el trazo no capta. Por eso, de esas “curvas sismográficas” que poco a poco se va convirtiendo en notación musical de pleno derecho, a él le interesa explorar lo que las causa, el terremoto. Por eso, en ambos casos, la expresión es, en principio, «algo diferente de lo que el individuo es para sí», pues «es testimonio de desgarró» (TE, 434/GS 7, 485).

Para Adorno, la expresión en el origen del arte se sitúa en el estadio previo antes del establecimiento de la polaridad sujeto-objeto, por lo que la expresión sabe de lo transitorio del carácter de esa polaridad (Cfr. TE 153/GS 7, 170). La expresión, desde su punto de vista, hace un doble movimiento: objetualiza lo no estrictamente objetual a través de una mediación subjetiva. Sus ejemplos tratan de evidenciar esto. Él señala que la tristeza, por ejemplo, es una estructura no objetual, pero tampoco meramente subjetiva, que se objetiva al fijarse en la obra de arte *como si fuera la tristeza del compositor*. Esta tristeza es sólo el primer momento de lo expresado. La comprobación de que, como hemos dicho anteriormente, la expresión meramente subjetiva es sólo apariencia, permite abrir la obra hacia lo que de objetivo tiene que decir. La «mera duplicación de lo sentido subjetivamente», no sólo sería nada, en sus palabras (*Ibidem*), sino que pasaría por alto el carácter de mediación que impone la estructura forma-contenido de las obras de arte.

Lo subjetivo -y con ello la expresión- se modifica por su relación con el colectivo. El ‘nosotros’ que aparece en la música es estudiado por Adorno sobre todo en sus textos de corte sociológico. Sin embargo, hace múltiples referencias en otros contextos a cómo se alcanzó la figura del nosotros musical. Por ejemplo, para él, «los contrastes entre *tutti* y *solo*» -que él nombra en la forma rondó pero que se ven esencialmente en otras formas, como evidentemente en el concierto o la sinfonía concertante- serían los que se dan entre

and new music», en Cox, Ch. y Warner, D., *Audio Culture. Readings in Modern Music*, Nueva York-Londres: Continuum, 2004, p. 18.

«individuo y conjunto». Adorno aplica a esta comprensión de la relación individuo-conjunto (digamos sociedad) las mismas tesis que desarrolló en el ámbito sociológico: la música nueva refleja, para él, la irreconciliación de ambos polos. Esta irreconciliación deriva en sufrimiento, que es de lo que habla ese ‘nosotros’, el desgarró que nombré antes.

Lo colectivo, este ‘nosotros’ no tiene, en modo alguno, el carácter del sujeto trascendental. El momento abstracto del sujeto trascendental, sublimado en un genérico sí-mismo, fue «el punto de referencia de la razón, de la instancia legisladora del obrar» (DI, 44/GS 3, 46). Por contra, para él, la expresión musical se dirige a lo no legislado, a «la verdad inaparente, indisimulada, no transfigurada de emoción subjetiva. La música expresionista quiere... ofrecer psicodramas, registros protocolarios, no estilizados, de lo psíquico» (EM V, 65/GS 18, 60). Esto psíquico no es subjetivo, sino un momento objetivo de lo subjetivo en el que el propio sujeto *es* para sí objeto. Esto implica dos cosas: por un lado, que hacerse cargo de esto podría ocasionar, como advierte en «Das Altern der neuen Musik», “un desesperanzado aislamiento” (Cfr. DSM, 166/GS 14, 167). Pero, por otro lado, hay algo del carácter totalizador que subyace al “sujeto trascendental” que no se puede simplemente arrancar de cualquier práctica social -tampoco de la artística-. En TE, Adorno afirma que «el artista, al comportarse en su producción de una manera negativa respecto a su propia inmediatez, obedece inconscientemente a algo social general: en cada corrección conseguida, el sujeto global [...] lo mira por encima de los hombros» (TE, 305/GS 7, 342). Para Adorno, lo que habla siempre en la música es un *nosotros* que tiene su anclaje en lo mítico (en las estructuras corales) como estructuras de una colectividad. Esto termina sedimentándose en las obras de arte, de tal modo que el sujeto compositor nunca llega a hablar de sí mismo ni es capaz de duplicar su intención en la obra. De ahí que llegue a justificar la creación solitaria, alejada del mundo. En cierto modo, el artista, aunque en soledad, dice siempre “nosotros”. Para él, la consideración de la posibilidad de la radical soledad es, en el fondo, una tendencia hacia el elitismo. La soledad no es algo que se constituya como impulso en el sujeto, sino en lo propio social del sujeto. Es la propia sociedad la que expulsa a los artistas y articula esta soledad. Es decir, se da *primero* en lo social, que expulsa de su *communis opinio* a los artistas críticos (Cfr. TE, 335/GS 7, 377 y GS 14, 166).

En sus últimos años, sin embargo, este “nosotros” se articula en torno al concepto de humanidad. Para él, «una humanidad adulta²⁶⁸ tendrá que ir positivamente más allá de su propio concepto, el enfático concepto de hombre» [*Mensch*] (MM, 264/ GS4, 290). De esta revisión del concepto de hombre se ocupará intensamente en diferentes lugares. Lo que le interesa es cifrar cómo el individuo surge de lo social y, poco a poco, es desplazado por ello. Para él, así como para Horkheimer, es una “astucia de la filosofía” la de tratar de articular un «concepto de individuo [que] quiere designar algo concreto, cerrado y subsistente por sí mismo» (LS, 44). Esto llevaría a la constitución de la sociedad como “suma de singularidades” y no como una tensión entre lo total y lo particular y, sobre todo, cómo tales supuestas singularidades operan con las unas con las otras. Según Adorno, esta constitución de la singularidad tenía que ver, en el inicio de la teoría del individuo (según su estudio, desde el medioevo), con la adscripción de un alma única, de un elemento identitario divino en cada uno. Sin embargo, el desarrollo social hizo que esta singularidad deviniera en la constitución de “sujetos libres e independientes” para operar en las sociedades del libre comercio. Las relaciones sociales no es algo externo que la singularidad maneje sin que eso afecte a lo que es, sino que la modifican estructuralmente. En este sentido, Adorno se muestra enteramente hegeliano: «el individuo sólo surge en esa relación de una autoconciencia con otra y surge como nueva autoconciencia» (LS, 54). Lo problemático es, para él, la tensión que se da entre el surgimiento de la razón como la herramienta de dominio de la singularidad cuando ésta, en realidad, no existe con entidad propia inexistente, sino que ha llegado a ser por mor de lo social y, al mismo tiempo, se plantea como antagónica de ello. Polemiza también con el polo opuesto, aquel que disuelve a la singularidad en un modelo social homogéneo. Como he indicado anteriormente, una de las tesis habituales en Adorno desde, al menos, DI y que a menudo aparece también en FNM y sus textos posteriores es el de la liquidación del individuo, a veces también categorizada como la «Liquidation des Ichs», es decir, del yo. Adorno, «que el arte recuerde al yo que no es lo último [das Letzte], es en sí mismo la verdad»²⁶⁹. Sobre esto me ocuparé en el final de este capítulo.

Adorno señala que «la expresión se vuelve doblemente enigmática pues lo sedimentado, el sentido expresado, carece de sentido, es historia natural» (TE, 154/GS 7,

²⁶⁸ En esto Adorno fue radicalmente kantiano. Para él, bajo la máxima de que “Auschwitz no se repita”, plantea que «la única fuerza verdadera contra el principio de Auschwitz sería la autonomía, [...] la fuerza de reflexionar, de autodeterminarse, de no colaborar» (CCS II, 603/GS 10-2, 679).

²⁶⁹ Vo 11088, complemento a la clase de estética del 16 de noviembre de 1967, legajo sin fechar. «Dass Kunst das Ich daran gemahnt, dass es nicht das Letzte sei, ist selbst die Wahrheit».

170). Sigue así con la estructura que también traza Benjamin en el *Trauerspiel* con el concepto de alegoría. «La alegoría no es una relación meramente casual, secundaria... sino que entre la alegoría y lo captado alegóricamente existe una relación objetiva, ‘alegoría es expresión’ [...] Lo que se expresa no es otra cosa que una relación histórica» (EFT, 326 / GS 1, 357). O, mejor dicho, histórico-natural²⁷². Y, en concreto, la que explica la conversión de las cosas en “signos de la interioridad”, la pérdida de su “propio peso ontológico” para convertirse en marca -cuyo origen es borrado- de otra cosa (cfr. FAB IV, 55). Es decir, la alegoría se encuentra en el cruce entre la naturaleza y la protohistoria, lo que «estaba allí originariamente, que desapareció» (EFT, 328/ GS 1, 359) o, dicho en términos de la notación, lo neumático -concepto que abordaremos en el siguiente capítulo-. Igual que reconoce que la alegoría ya no es un concepto meramente de la historia del arte ni su significado un “problema de la hermenéutica histórico-filosófica”. Ya no es sólo un problema musical, sino también de toda su teoría del conocimiento. Lo que Adorno plantea es que eso que “desapareció” queda como no-presente, como huella -en esto siguiendo a E. Bloch, aunque sin el peso del carácter utópico- y que la “alegorización” de los objetos del mundo impide el conocimiento de éste en tanto totalidad. Solo en lo fragmentario aparecen las brechas que permiten avistar algo de esa tensión entre lo alegórico y lo que la alegoría oculta. Vemos entonces cómo la expresión, en realidad, está constituido como un elemento básico en su teoría del conocimiento que parece que plantea desde su teoría estética, en general, pero muy concretamente, desde la música. La filiación con la teoría del conocimiento aparece en su crítica a Descartes en GS 5, cuando reconocer que «lo que hay que salvar del requisito de claridad [exigido por Descartes] es la necesidad de que la expresión acierte exactamente con la cosa incluso cuando ésta contradiga la apariencia habitual de lo que se da claramente» (MTC 306/GS 5, 335).

²⁷² De Benjamin cita: «La historia [...] se expresa en un rostro –no, en una calavera-. Y si bien ésta carece de toda libertad ‘simbólica’ en la expresión, de toda armonía clásica en la forma, de todo lo humano, no sólo expresa naturaleza de la existencia humana sin más, sino que expresa como pregunta enigmática la historicidad biográfica de un individuo en esa su figura de naturaleza caída llena de significado» (Benjamin, W., *Ursprung der deutschen Trauerspiel, Gesammelte Schriften* I-1. Op. cit., 343). De nuevo aparece la calavera en Benjamin y en Adorno. Mientras que en el fragmento de *Einbahnstraße*, Benjamin, y con él Adorno, se hacía cargo de la expresión de una ausencia que, en ella, se vuelve aún más expresiva, aquí se ocupa de la tensión entre la ausencia y la presencia. Las cuencas de los ojos vacías del anterior pasaje hablan de unos ojos no existentes, que hablan de ese “enigma” de la biografía de la calavera, que en vida no fue tal, sino un rostro. Por tanto, en la calavera se delata el ser hueso y carne de todo rostro, pero también el destino biográfico de eso que ya no es *solo* carne y hueso. En ese “no ser solo” se encuentra el elemento simbólico de la expresión. Lo interesante es hacerse cargo de este elemento simbólico no como permanente o como trascendente al objeto, sino en su tensión con eso “otro” que también es: el ojo como cuenca, el hueso como carne.

La expresión se vincula íntimamente con la construcción²⁷³, algo que se da también la tarea filosófica, aunque se cifre en ella como “expresión y argumentación”. Sólo así, dice Adorno, la filosofía no será una mera «imitación irreflexiva de la ciencia» (MTC, 336/GS 5, 367). Para él, la dialéctica entre ambos momentos marca todo proceso compositivo y su reproducción (cfr. ZTR, 234). Lo que está explicitando, en realidad, es «the contradictory nature of the logicity and rationality of musical structures in relation to the apparent irrationality of expression»²⁷⁴ o la forma en que parece que Adorno trata de poner en relación los dos polos fundamentales que la estética de manual siempre había relacionado con la estética tradicional, en tanto que debía captar con exactitud pero de forma bella la realidad exterior, y la romántica, que debía añadir lo subjetivo a lo meramente dado, a la objetividad²⁷⁵. Para él, el romanticismo, que ha sido caracterizado como el periodo en que la música «aparece como un reino de las almas puro del mundo de las cosas» (EM I-III, 136/GS 16, 132), se encuentra, al enfocarlo de forma dialéctica, un “reverso”, el sueño por lo mecánico, asunto central en su «Versuch über Wagner» (GS 13). Es decir, el propio romanticismo se vuelve antirromántico en la medida en que para alcanzar ese “reino puro”, hace falta un principio constructivo, hiperracionalizado. Por eso, para Adorno, lo que hace la nueva música es hacerse cargo de esa necesidad de lo constructivo para lo expresivo –y también al revés, se hace cargo de la tensión entre ambos polos. Tal es su gesto con respecto a la consciencia de su herencia con respecto a la tradición: «la nueva música no ha caído del cielo con su principio objetivo de construcción, no es sólo la reacción arbitraria a un romanticismo al que ella misma debe muchos de sus propios principios formales» (EM I-III, 136/GS 16, 132), por eso parece relevante ver, por decirlo de alguna manera, cómo es ese “principio objetivo de construcción” y cómo se da en la nueva música en relación a la tradición.

²⁷³ Este concepto está también presente en la jerga schönbergiana. No se trata, con esta aclaración, de indicar que Adorno lo tomase de Schönberg, sino dar cuenta de una preocupación compartida. Cfr. Schönberg, A., *Style and Idea. Op. cit.*, 187.

²⁷⁴ Paddison, Max, «The Language-Character of Music. Some Motifs in Adorno», en Klein, R., y Mahnkopf, C-S., *Mit den Ohren denken*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1998, pp. 77.

²⁷⁵ Al menos esa es la lectura de Meyer Abrams: «The title of the book identifies two common and antithetic metaphors of mind, one comparing the mind to a reflector of external objects, the other to a radiant projector which makes a contribution to the objects it perceives. The first of these was characteristic of much of the thinking from Plato to the eighteenth century; the second typifies the prevailing romantic conception of the poetic mind», en *The mirror and the lamp*, Orford, Orford University Press, 1953, p. viii.

La relación entre la construcción y la expresión surge como problema teórico desde, al menos, 1928, cuando comienza a cartearse con E. Krenek²⁷⁶, especialmente con respecto al concepto de material. Según M. Paddison, el joven Adorno consideraba que

«the demands of the material are [...] that the constructive process of composition controls the ‘natural’ material as completely as possible. [...] ‘[N]ature’ would need to stand the test of construction to prove its constructional credentials, instead of being played off ideologically against construction»²⁷⁷.

Adorno sugiere que el compositor tiene que –de alguna manera– cumplir las exigencias del material, y no de estructuras preestablecidas ‘puestas desde arriba’. Este mismo argumento le ayuda, al principio, a justificar su entusiasmo por el dodecafonismo y, más adelante, sus reservas con respecto a él. Adorno se da cuenta de la dificultad de mantener tal concepto de construcción y, al mismo tiempo, la posibilidad enfática de la expresión, pues parecería que lo que se expresa, en realidad, es tal exigencia del material más o menos lograda en la composición. Por eso, encontramos en *Teoría estética* una definición matizada de ‘construcción’. Para él, ésta es

«el lugarteniente (con poderes limitados) de la lógica y la causalidad, transmitida desde el conocimiento de los objetos. Es la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos, de los que se apodera, igual que del sujeto, que cree borrarse en ella mientras la lleva a cabo». Para eso, «extrae de su nexo primario a los elementos de lo real y los cambia hasta que vuelvan a ser aptos para la unidad que les era impuesta heterónomamente fuera» (TE, 82-83/GS 7, 90-91).

Es decir, Adorno se da cuenta al final de su vida de que la organización del material, sea siguiendo sus exigencias o no, implica hacerle violencia de alguna forma al imponerle un modelo sintético con otros materiales, algo que habla de una subjetividad que, de alguna forma, aparece de forma enfática en tal proceso de organización y de un material que tiene que renunciar a algo de lo que es para poder participar de esa síntesis. Para eso, según indica a Adorno, en realidad a los materiales se los arranca de cierta organización en lo real (una que era “heterónoma”) para ser parte de otra, la artística, que, en tanto los organiza siguiendo sus exigencias, se volvería “autónoma” con respecto a ellos. Esta tensión sería huella de la construcción, pero también de expresión: lo que se expresa es precisamente este proceso de desgarramiento con respecto a lo real y reincorporación en una nueva articulación, así como lo que

²⁷⁶Recomiendo la reconstrucción que podemos encontrar en Paddison, M., «The Adorno-Krenek debate», en *Adorno’s aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 81-97.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 96.

de “espíritu sedimentado” de los materiales (como veremos al final de esta tesis) de lo que la construcción se impregna.

Lo que consigue la relación entre expresión y construcción como lo plantea Adorno es poner en diálogo dos corrientes en la filosofía de la música. Por un lado, aquella que considera que la música es un elemento fundamentalmente psicológico, que traduce musicalmente emociones o estados *interiores* del sujeto y, por otro, aquella que asegura que, en realidad, la música obedece a un elemento *supraestructural*, es decir, que ese mundo interior subjetivo se acota y se constriñe a unas formas específicas dadas de forma *externa*²⁷⁸. Adorno considera que ambos momentos se dan al mismo tiempo. Según interpreta en sus *Lecciones de estética* de 1961, para él ya las normas de la armonía y el contrapunto, como por ejemplo en la prohibición del movimiento paralelo (esto es, en lo externo) al mismo tiempo que marcan ciertos modelos de construcción, expresan ciertas creencias que podrían leerse en paralelo a la configuración del mundo interior de los sujetos de una sociedad concreta. Para Adorno, ambos momentos se retroalimentan y exigen una revisión constante de la técnica [*Handwerkslehre*]²⁷⁹. Ésta tiene en su núcleo un momento interno (que él llama expresivo, y que se vincula con el sujeto) y uno externo (que sería la construcción, lo externo, lo social o el objeto). Naturalmente, ambos momentos, el interno y el externo, están mediados entre sí, al igual que en la dialéctica las propias categorías de sujeto y objeto. La construcción, además, debe obedecer a una lógica interna, la cual abre de nuevo el problema de la totalidad y la particularidad. Las partes deben ser coherentes con el todo en una relación de igualdad con el centro. La totalidad no es cerrada.

²⁷⁸Bloch considera que esta división se debe rastrear más atrás, en términos más abstractos. Para él, «mientras que la música como estado de ánimo permanece en los arcanos del alma, e incluso se presenta como el arte más atónico de todos, la sediente música matemática se hace completamente uránica y se posa en el cielo». Es decir, para Bloch, «se trata de controversias muy distintas de las que pueden darse entre expresión y forma» ya que, en el origen de la música y hasta su desarrollo polifónico, según él, no había diálogo posible entre ambas consideraciones de la misma: o era estado anímico o era matemáticas. No cabía considerarla al mismo tiempo como la confluencia de ambos momentos. (Cfr. Bloch, E., *El principio esperanza*, volumen III, Madrid: Trotta, 2007, p. 169).

²⁷⁹ VO 6470 del 27 de junio de 1961. En VO 6471 de la misma fecha, añade: «die sogenannten Normen der Handwerkslehre selbst [bedürfen] der philosophischen Entfaltung, wenn sie überhaupt mehr sein wollen als bloße schulmeisterliche Dekrete oder nachträgliche Deskriptionen». De todas maneras, más tarde, como veremos, Adorno no utilizará el concepto de ‘Handwerk’, sino el de *métier*, que tiene grandes implicaciones para la configuración de la composición musical.

Verpflichtung

Adorno toma el concepto de “*Verpflichtung*” [=obligación] de A. Schönberg²⁸⁰. Para Adorno, «cada obra, por decirlo así, adquiere obligaciones desde el primer compás y se puede apreciar si tales obligaciones se mantienen o no, si la obra en sí misma está construida de forma consecuente o no, si una obra tiene *métier*»²⁸¹. Otra definición de *Verpflichtung* aparece como «un motivo presenta determinadas exigencias que realmente despliegan y objetivan fuerzas latentes ligadas a él»²⁸². La *Verpflichtung* se encuentra profundamente vinculada al problema de la verdad y es aquí donde se abre una de las cuestiones que planteábamos al final del segundo capítulo: ¿habría una verdad estética, marcada por la capacidad técnica de dar cuenta de esta *Verpflichtung*, de esta coherencia entre el “primer compás” y la construcción total de la obra y la capacidad de “decir *correctamente* la verdad”? Adorno es consciente de esto «el epítome de la técnica no es otra cosa que el epítome de la verdad que aparece en las obras de arte, la verdad porque tal aparición se presenta en su necesidad»²⁸³. Es decir, en el concepto de construcción Adorno lleva a cabo un movimiento triple, a saber, técnica-*Verpflichtung*-verdad. Parece que Adorno, por tanto, se asoma a la perspectiva de que la verdad *sea dicha* a través de la técnica, «la transmisión del contenido de verdad [...] la efectúa esencialmente la coherencia técnica» (EM VI, 553/GS 19, 579). De alguna forma, defiende que aquello que está “bien” hecho técnicamente, lo “correcto” es lo que permite abrir el contenido de verdad, que también identifica con la “idea de la obra, lo que se pretende con ella”. Esto es altamente problemático en la medida en que está dando un salto cualitativo entre lo correcto y lo verdadero y, en el fondo, como afirma de forma velada es sobre la adecuación de ciertos medios a un fin. De este modo, Adorno considera superada la fetichización de la técnica y de lo meramente subjetivo, pues lo técnico tendría que referirse a ese para qué de la obra y

²⁸⁰ Al menos, eso es lo que él mismo señala, por ejemplo, en NL, 119. Sin embargo, tal concepto -que Schönberg utiliza en inglés “obligations” en su libro *Style and Idea*, sólo aparece cuatro veces y en un sentido diferente al matiz adorniano.

²⁸¹ «[J]edes Werk geht gewissermaßen mit seinem ersten Takt Verpflichtungen ein und man kann durch aussehen ob diese Verpflichtungen innergehalten werden, ob das Werk in sich selber konsequent durchgebildet ist, oder ob es das nicht tut, ob ein Werk *Metier* hat». «Hören zeitgenössische Musik», TA 032. La diferencia entre *métier* y *Handwerk* será tematizada más adelante. Por ahora, cabe remarcar que es una de las marcas esencial de su reconsideración temática al final de su vida.

²⁸² ein [...] Motiv... stellt auch gewisse Forderungen, dass sich die in ihm latenten, gebundenen Kräfte wirklich entfalten und wirklich objektivieren». Conversación entre Adorno y R. Stephan «Der Historismus in der Musik» Ge 127/8.

²⁸³ «der Inbegriff der Technik ist gar nichts anderes als der Inbegriff der im Kunstwerk erscheinenden Wahrheit, der Wahrheit deshalb, weil ja die Erscheinung als eine in ihrer Notwendigkeit organisierte überhaupt sich darstell». Vo 6477 del 27 de junio de 1961.

lo subjetivo tendría que acudir siempre a la objetividad de la resolución del problema técnico. No obstante, en cualquier caso, se estaría planteando la verdad estética y la verdad filosófica no como algo fácilmente distinguible, sino mutuamente relacionadas. Las obras se abren a la verdad estética, que se dirige a aquellas preguntas que específicamente trata de resolver la filosofía del arte y, por otro lado, a la verdad filosófica en términos generales, en la medida en que, siguiendo el camino hacia atrás, la técnica finalmente remite a problemas que ya no son específicamente estéticos o musicales.

En realidad, la *Verpflichtung* está remitiendo a la autonomía de la obra de arte²⁸⁴, a la autoordenación de la obra de arte de sí misma. Adorno comprende este asunto, en realidad, en relación al concepto de autonomía filosófica, que especialmente trabaja con respecto a la libertad. Aunque de esto hablaremos con más detenimiento más adelante, apuntaremos aquí algunas de sus líneas fundamentales. Uno de los textos claves para este asunto es el dedicado a Valéry, «Der Artist als Statthalter» (GS 11). Allí, Adorno defiende, en contraposición a la idea del genio, que la obra de arte tiene que «exigirse lo máximo de su propia lógica y de su propia exactitud» (NL, 120/ GS 11, 124) porque así podrá mostrar, como en un reflejo, la imagen de la posibilidad de un sujeto completamente autoorganizado, «un sujeto dueño y consciente de sí mismo». Sin embargo, asume la complejidad de tal exigencia: «el arte densamente organizado, articulado sin lagunas [...] es de difícil realización». Pero, añade, «mejor perecer en lo imposible». Por eso, el artista se vuelve lugarteniente en tanto se hace cargo de lo que le arte le dice a lo social. No se trata, para Adorno, de mostrar la individualidad, lo especial y distinto de cada individuo, sino precisamente lo que no es y que la obra de arte cuenta del estado social a través de su producción. Esta negación del genio, de la mera individuación del artista, es lo que hace que Adorno defienda que el arte es inintencional. Adorno toma la definición de autonomía de su lectura kantiana (dice, de hecho, que este concepto es el más importante no sólo para la filosofía moral kantiana sino también para su teoría del conocimiento). Kant opone la “autonomía de la voluntad” [*Autonomie des Willens*] a la “heteronomía de lo arbitrario” [*Heteronomie der Willkür*]. Ésta genera libertad en sentido negativo. Sólo la autonomía, “independiente del objeto”, permite la libertad en sentido positivo. Se trata, para él, de “la legislación propia de la razón pura”. Según la interpretación adorniana, esta auto-legislación implica la interiorización de la estructura normativa que, si se une a esta afirmación kantiana de que sólo esta autolegislación implica

²⁸⁴ Hay una tesis doctoral que hace un recorrido bastante minucioso por diferentes concepciones del concepto de autonomía en la obra de Adorno: Sert Amús, G., *El concepto de autonomía del arte en la obra de Th. W. Adorno*, Universidad de Barcelona, 2015.

libertad, se pone en el mismo plano al juez y al “acusado”. Es decir, según Adorno, Kant toma la lógica del contrato social en la que para garantizar la libertad de los ciudadanos, se tienen que ordenar, sus acciones se tienen que legislar. De fondo, claro, está el miedo al caos y, en el primer plano, la creencia en la igualdad abstracta y la reducción del yo a un ejemplar, que implica la adscripción de los sujetos desubjetivizados en las lógicas del intercambio. Es decir, la legalidad, nos dice Adorno, se convierte por tanto y paradójicamente en la garantía de la libertad.

Una de las críticas fundamentales a este asunto es la desarrollada por R. R. Subotnik. Según ella,

«[t]he more a musical structure approximates the self-contained intelligibility characteristic of logic, the more it can and does free itself from what Adorno sees as the deceptions or falsehoods invariable fostered through social ideology in order to maintain the power of existing institutions. [...] In other words, Adorno’s characterization of a philosophical attitude in music as morally offensive is never separable from his perception of grave structural weaknesses in that music»²⁸⁵.

Es decir, R. R. Subotnik considera que el concepto de composición en Adorno está atravesado por el de lógica -y, además, por cómo lo desarrolla en su texto, un sentido de lógica profundamente hegeliano-. Sin embargo, como especifiqué en el segundo capítulo, el proyecto de Adorno parte de una reformulación de la lógica, algo que aplica también a la composición. Lo que Subotnik defiende aquí es la autonomía y consistencia de la lógica interna de la composición -su coherencia interna- como elemento fundamental para ser válida a nivel social, algo que en la lectura de Subotnik se traduce por lo que no se adapta a las estructuras industriales de producción y consumo. Esto explica que ella reduzca después la escucha estructural como «a concretely unfolding logic that can vouch for the value of music»²⁸⁶. Si bien hay una íntima relación entre la construcción de la obra y su compromiso social, también esta lógica de la construcción es puesta en entredicho, precisamente, por lo social. Es decir, no hay una primacía de la lógica que se corresponde o no con elementos sociales (por ejemplo, su semejanza o no con modelos industriales de composición), sino que para Adorno es lo social lo que marcaría esa “lógica” y al revés. Lógica es puesta entre comillas puesto que, tal y como Adorno articuló en la crítica a Husserl, a su juicio no hay nada lógico que no sea ya social, en la medida en que incluso los principios lógicos que

²⁸⁵ Subotnik, R. R., *Deconstructive variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1996, p. 155.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 154.

estructuran el pensamiento racional están ya condicionados por determinadas formas de estructurar el intercambio social y también al revés. Por tanto, no se puede hablar simplemente “self-contained intelligibility characteristic of logic” en la estructura, especialmente al encarar el problema de la *musique informelle*, como veremos. Es evidente que R. R. Subotnik está considerando, por un lado, de forma unilateral los primeros años de Adorno y su relación con Schönberg y, por otro, que Adorno mantiene un “ideal utópico” de alcanzar «a totally autonomous musical structure»²⁸⁷, algo que nos hace sospechar que Subotnik pasó por alto la compleja elaboración dialéctica en TE y otros textos en los que Adorno considera la práctica artística al mismo tiempo como “*fait social*” y como ente autónomo: pensar la autonomía como ideal utópico sería como aspirar a un arte sin sociedad. Es decir, el concepto de autonomía de Adorno pone en entredicho la posibilidad de aproximación inmediata a la realidad y, al mismo tiempo, problematiza la continuidad entre vida-arte.

Intención

Para Adorno, si la música expresa la cosa, ya no cabe hablar de intención, al menos no en el sentido de duplicación de lo querido por el sujeto. Considera que la música «aspira a un lenguaje sin intención» (EM I-III, 256/GS 16, 252). Pero hay una paradoja en la música: parece que no puede hablarse de un lenguaje musical completamente ajeno a la denotación, pues devendría en una suerte de secuencia sonora arbitraria, en un caleidoscopio sonoro. Por otro lado, si todo fuera denotativo, habría algo así como un lenguaje privado, en el que cabría detallar qué significa cada sonido en la lógica arquitectónica del compositor (como si pudiera controlar cada una de sus determinaciones). Por eso, a su juicio, el lenguaje de la música es también dialéctico en cuanto a la relación entre la determinación material y lo denotativo. Adorno está llevando a cabo por un lado, una crítica a la concepción ilustrada de que «la obra de arte que cree poseer por sí misma el contenido» (TE, 44/GS 7, 48), algo que negaría su carácter histórico y, según esta línea de interpretación, también lingüístico. Por otro, pone en duda «el dominio total de la razón» (*ibidem*) que se asumía por parte del autor en el proceso compositivo. Pero Adorno, lejos de lo que pueda parecer, no está haciendo una filiación con el sujeto pasivo del segundo Heidegger, que espera –por decirlo de algún modo– que el lenguaje le hable. Adorno defiende una depotenciación del sujeto

²⁸⁷ Subotnik, R. R., *Deconstructive variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis-London, *university of Minnesota Press*, año, p. 152.

ilustrado, pero no su eliminación. Por eso, reconoce, el contenido objetivo del arte «sólo cobra su pleno sentido objetivo cuando se funde con la intención subjetiva» (NL, 255/GS 11, 265).

La falta de intención es la manera específica de la relación que se establece con lo denotativo, que a su vez es la manera específica en que se da la verdad. Esta triple relación entre intención-carácter denotativo-verdad la toma Adorno directamente de Benjamin. En el *Trauerspiel*, Benjamin señala que

«La verdad no entra nunca...en una relación intencional. Pues el objeto del conocimiento, en cuanto objeto determinado en la intención conceptual, no es en modo alguno la verdad. La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas. La actitud adecuada respecto a ella nunca puede ser por consiguiente una mira en el conocimiento (*ein Meinen im Erkennen*), sino un penetrar en ella y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención»²⁸⁸.

En el seminario que Adorno dictó sobre el *Trauerspiel* en el semestre de invierno de 1932/33, se especifica la relación entre lo expuesto hasta aquí y su concepto de historia natural. El punto clave sería que «en su material inintencional, meramente abrumadora, se convierte la naturaleza en historia natural» (FAB IV, 56)²⁸⁹. Por tanto, se trataría, en la filosofía, de mostrar tal recorrido, de «transformar la conformación de los acontecimientos intrahistóricos en una conformación de acontecimientos naturales» (EFT 1, 323/GS 1, 355). Es decir, en estos textos aún se expresa la creencia, defendida por Benjamin, de que la superestructura configura los fenómenos de la realidad y, por tanto, habría que acudir a tal relación entre estructura y superestructura para desvelar ora forma de darse la realidad, no necesariamente marcada por la intención. La intención es un elemento de la subjetividad que se introduce en la realidad y en los conceptos que se utilizan para entenderla, pero que no está inmediatamente en ella. Es una categoría histórica-subjetiva aplicada acrítica y tradicionalmente en la historia de la filosofía a lo real, considerada en el modelo adorniano desde su complejidad de lo histórico-natural.

La crítica a la intención en su relación con la naturaleza y la historia es el punto específico en el que se sitúan las categorías filosóficas una vez que se les arrebató el elemento esencial e invariable, como indica T. Eagleton. Según su lectura, la lógica capitalista adscribe “una razón y un propósito” a todo lo que existe a fin de comercializarlo, de manipularlo y, sobre todo,

²⁸⁸Benjamin, W., *Gesammelte Schriften I-I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, p. 261 (traducción de Benjamin, M., *Obras* libro I, volumen I. Madrid: Abada, 2010, p. 231).

²⁸⁹ «In ihrer intentionlosen, bloßen lastenden Stofflichkeit wird die Geschichte zur Naturgesichte».

para controlar que no haya nada que “meramente exista”. Es así, a su juicio, como se capitaliza el concepto de naturaleza, a la que se adscribe un concepto de función que habría “que cumplir”, “que satisfacer” para que una existencia se alinearía con “su naturaleza”. Precisamente, el elemento que cuestiona tal presunta función específica es el arte, «al que puede considerarse como la imagen misma de ese tipo de realización gloriosa sin sentido»²⁹⁰.

Entre dos conceptos de técnica: *Handwerk* y *métier*

Adorno parte, al menos, dos definiciones de técnica presentes en casi toda su obra. Por un lado, la “organización interna de los medios compositivos disponibles” [*die innere Organisation der verfügbaren kompositorischen Mittel*], es decir, un concepto interno de la técnica, de la música hacia dentro de sí misma -algo que ha sido explicado en el punto anterior con detenimiento-; y, por otro, la relación con lo exterior, cómo los medios no son algo dependientes solamente de la organización interna sino también de la disposición con lo no meramente correspondiente a la lógica musical (Cfr. NaS IV, 17, 455). Adorno se refiere, en concreto, a la acústica física y al “estado de las fuerzas productivas industriales y artesanales”. Esto es, a la configuración social del concepto de material y de técnica. Hay un tercer elemento que Adorno sólo toma en cuenta en ocasiones. Se trata de la separación entre técnica y tecnología. Que no quede del todo clara su distinción en la filosofía adorniana, resulta problemático a la hora de encarar, por ejemplo, los modos de componer a partir de la extensión de la electrónica. Según Adorno,

«[L]a evolución del material musical y de los procedimientos musicales -podría decirse: el nivel de las fuerzas productivas *técnicas* de la música -ha tomado incuestionablemente la delantera sobre la evolución de las fuerzas productivas subjetivas, es decir de la forma de reacción de los compositores mismos» (EM IV, 278, el resaltado es mío/GS 17, 258).

Con el concepto de reacción, Adorno está aludiendo a la capacidad de los compositores de adaptarse, sin disolverse ni disolver, la objetividad musical, que es, específicamente, “el material, el idioma y la técnica” (Cfr. EM IV, 284/GS 17, 265) ni, al mismo tiempo,

²⁹⁰ Eagleton, T., «Verdad, virtud y objetividad», en *Después de la teoría*. Barcelona: Debate, 2005, p. 129. Es decir, la naturaleza es inscrita en el marco de lo intencional: hay una adscripción de intención a lo natural, cuando la intención es algo estrictamente humano. Así lo dice P. Quignard con respecto a la música: «En el seno de la naturaleza los lenguajes humanos son los únicos sonidos pretenciosos. (En la naturaleza son los únicos sonidos que pretenden dar sentido a este mundo. Son los únicos sonidos que tienen la arrogancia de intentar devolver un sentido a quienes los producen [...]).», en Quignard, P., *El odio a la música*. Chile: Andrés Bello, 1998, p. 18.

fetichizarla.

Hay un cambio, sin embargo, que parece pasar como de puntillas en su concepto de técnica pero que afecta a la propia concepción del lugar de la estética. Se trata del paso de la tensión entre el artesano al artista que proponía Schönberg encarnado en el concepto de *Handwerk* al desarrollo del nebuloso concepto de “*métier*”, pensado a cuatro manos seguramente con Boulez. Según la lectura de G. Borio, el seminario (publicado con motivo del sesenta aniversario de Adorno) «Necessité d’une orientation esthétique» (1963) implica

«to have envisioned an alternative prospective to the rigid divide between aesthetics and craftsmanship which Schoenberg had laid out, so as to place the limits on a speculative and self-referential aesthetics. Between will and action, intention and realization, Boulez inserted the idea of knowledge which presupposes an analysis of compositional techniques and the definition of the composer’s place in history»²⁹¹.

Cabría aún explicitar cómo exactamente se había configurado esa estética “especulativa y autorreferencial”, pues precisamente, lo que parece que Adorno trabajó en su interpretación de Schönberg, era lo que Boulez exigía para esa reorientación estética.

En «Jene zwanziger Jahre» (GS 10-2), de 1962, Adorno constata cómo pese a que el dodecafonismo tenía “lógica plena de su trabajo”, «en la transición a los principios sistemáticos se perdió algo de lo mejor. [...] [L]a espontaneidad y libertad del sujeto compositor fue domeñada por una necesidad de orden que se reveló problemática porque el orden que produjo es un orden desde la necesidad, no desde la cosa» (CCS II, 442/ GS 10/2, 504-505). Adorno, por tanto, se da cuenta de que no se trata, de “volver” con nostalgia al pasado, sino recuperar “la productividad apagada” por el fascismo y esa “libertad y espontaneidad” que los principios de construcción habían coaccionado paulatinamente. Para él, hay algo de ese periodo que quedó “en suspenso” como *fuera*. Por eso no considera que se encuentre tanto en el cómo, sino en la unión del cómo con el qué. En este caso, la cuestión acuciante para Adorno es la pregunta por “la necesidad de orden”. Parece que, en este texto sobre los años 20, trata de explicitar eso que pedía Boulez, en la medida en que señala que, para él, se «tendría que tomar consciencia no solo de los problemas técnicos, sino también de las condiciones de su propia existencia [del arte actual]» (*Ibid.*, 443/505).

²⁹¹ Borio, G., «Dire cela, sans savoir quoi: The question of meaning in Adorno and the Musical Avant-Garde», en Hoeckner, B. (ed.), *Apparitions. New perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. New York-London: Routledge, 2006, p. 52.

En la conversación de Adorno con Boulez de 1966²⁹², centrada en el problema la vanguardia y el *métier* (en español se traduce como oficio), Adorno señala que considera éste como el problema fundamental de la música contemporánea. Aboga por utilizar el término de *métier* como contraposición de *Handwerk* en alemán. Para él, *Handwerk* hace referencia a la imposición de un elemento externo completo y cerrado, “listo para usar”, por así decirlo, a la composición²⁹³. Por el contrario, *métier*, es «la capacidad de los compositores de imaginarse hasta las últimas consecuencias las obras en las que trabajan» o «la conciencia de las implicaciones del material»²⁹⁴. Adorno señala que el *métier* hace que las obras tengan un "fluir" [*Fluß*]²⁹⁵. La construcción de la obra no se puede hacer "compás a compás", sino que todo "tiene que estar a la misma distancia del centro". Se ha de componer, por así decirlo, en constelaciones. Según la lectura de G. Borio, en el concepto de *métier*

«there was no rigid distinction between plan and realization as existed in craft or industrial production. [...] [*M*]étier functions as a control mechanism for sonic quality and formal level, as well as protecting against the fetishism of means naïveté and regression to the preartistic sphere»²⁹⁶.

La diferencia específica entre ambos conceptos, *Handwerk* y *métier* tiene que ver con la “huella civilizatoria”, con la definitiva modelación de todo lo que era natural, de la conversión en espiritual de todo lo natural, que queda sólo como recuerdo. Eso natural aún tiene cierta presencia en el concepto de ‘Handwerk’ o, al menos, no hay un salto entre el material, “lo crudo” y lo configurado, como sí está en el ‘métier’ (Cfr. TE, 389) aunque, al mismo tiempo, tal salto entre lo crudo y lo configurado *es* ya el *métier* y no, como en Schönberg, en quien aún se mantiene la distinción entre lo artesanal, lo técnico en sentido estricto y el *arte*. Lo que Adorno está, por tanto, potenciando, es la fuerza del proceso como parte del oficio y la negación en el propio concepto de técnica de lo acabado, como aún permanece en la oposición *Handwerk*-arte.

²⁹² Se trata de una conversación radiodifundida por la Norddeutscher Rundfunk el 14 de enero de 1968, titulada "Avantgard und Métier". La signatura es TA 17, 18, 19, 20 y 2.1.

²⁹³ El rechazo al término “Handwerk” es una afrenta contra Schönberg, pues se refiere aún con este término en su *Harmonialehre* (aunque es cierto que, según defiende, el arte y el oficio [Handwerk] se parecen tanto como el agua y el vino. Es decir, no los identifica pero considera que este elemento artesanal debe estar *a la base* del arte).

²⁹⁴ Cfr. Nota 292 y Ge 212/3.

²⁹⁵ Este concepto es schönbergiano, aunque Schönberg hablaba de "inneren Fluß".

²⁹⁶ Borio, G., «Dire cela, sans savoir quoi: The question of meaning in Adorno and the Musical Avant-Garde», en Hoeckner, B. (ed.), *Apparitions*. Op. cit., p. 53.

Con el término de *métier*, por tanto, Adorno introduce dos elementos que ya venía pensando anteriormente: la fantasía (que nosotros cifraremos desde su reconfiguración de la libertad del sujeto) y el problema de la forma, dos elementos protagonistas del proyecto de *musique informelle*. Este concepto, además, corrobora la sospecha de que el proyecto de «*Vers une musique informelle*» es un cambio en el desarrollo teórico de Adorno, en la medida en que dirige su mirada hacia Francia. El *métier* lo encuentra, literalmente, «frecuentemente en Francia, al revés que en Alemania»²⁹⁷. También encontramos el concepto de “*métier*” en algunas de sus notas con referencias a Debussy. Esto, que hasta aquí puede parecer anecdótico, no lo es en absoluto, como explicaré más adelante. Para él, el *métier* es la alternativa a la composición sin criterios [*Kriterienlos*] y a lo arbitrario [*Zufälligkeit*]. Con esto, Adorno trata de solucionar un problema que todavía hoy no sabemos resolver: cómo valorar una obra musical contemporánea.

El concepto de *métier*, pese a su potencial teórico, no queda muy claro en el análisis. De nuevo, Adorno da saltos cualitativos. Uno de los más llamativos es el supuesto error de *métier* en *Ionisation* de Varèse (al que reconoce ser uno de los pioneros en la música contemporánea). Según Adorno, la introducción del piano a partir del número 13 de ensayo es una incorrección en la composición. El piano es determinado, lo que choca con los sonidos indeterminados del resto de la obra. El piano apunta, según Adorno, a otros ámbitos, a otro mundo musical. Ese piano *no lo pedía la obra*. Sin embargo, Adorno está acudiendo una vez más a una lectura de obra en términos de altura sonora y melodización. Según la altura, la percusión de *Ionisation* es indeterminada (tampoco hace falta que sea determinada), pero no según su estructura rítmica, donde podemos ver líneas de desarrollo. ¿Qué es lo indeterminado, entonces?

El sujeto en la música: la libertad

En «Zu Subjekt und Objekt» (GS 10-2), un texto de 1969, Adorno da la clave del problema que le preocupa tanto en su teoría del conocimiento como en la filosofía de la música: el lugar del sujeto. Uno de los aspectos críticos que él mismo había edificado, la

²⁹⁷ Podemos encontrar anotaciones sobre este tema en la preparación del debate con Boulez, fechadas a 6 de enero de 1968, en los documentos bajo la sigantura Ge 211 y 212. De unos años antes es la única conferencia que dio Adorno sobre Debussy el 28 de febrero de 1963 en los que se nombra la relación entre Debussy y el *métier*. Se conservan las notas en Vt 205/206.

depotenciación del sujeto inflado de la tradición filosófica, en tanto portador de una racionalidad que es la medida de todas las cosas, por parafrasear a Protágoras, se había vuelto contra su proyecto. El serialismo integral, así como algunas propuestas de la electrónica, habían abierto por primera vez la posibilidad de la primacía del objeto radical, es decir, *eliminar* por completo el sujeto, incluso al sujeto oyente (en obras que, por ejemplo, plantean una duración al menos potencialmente infinita, a la que ningún oyente ser vivo podría enfrentarse). Por eso, Adorno trata de reivindicar el lugar de ese sujeto mediado por el objeto, sin necesidad de restaurar el «viejo sujeto» del idealismo ni perder la fuerza del objeto. Para ello, el lugar desde el que se ubica es desde el problema de la libertad, que es una reformulación en este caso de si es posible, en el marco de la (absoluta) determinación, algo que salga de ella.

En la década de los 60, Adorno se dedicó intensamente al problema de la libertad, algo que es evidente si revisamos el capítulo «I. Libertad. *Para una metacrítica de la razón práctica*» de DN y sus lecciones del semestre de invierno 1964/1965 publicadas como *Zur Lehre von der geschichte und von der Freiheit* (NaS IV, 13). También lo trabajó en las lecciones del semestre de verano de 1963, en las lecciones tituladas *Probleme der Moralphilosophie* (NaS IV, 10) y en textos secundarios. Aunque en esta tesis no podemos hacer una revisión completa de esta dedicación, sí que apuntaremos algunos de los puntos. El lugar del problema de la libertad adquiere un lugar central en la constitución de la filosofía, como él mismo era consciente: «mientras no la prohíban... la filosofía tiene que proporcionar un refugio a la libertad» (CCS 406/GS 10-2, 464).

Para el concepto de libertad que pretende rescatar para la música en los últimos años vuelve sobre la relación entre particular y general (de la cual ya vimos que era central, para él, en las nuevas corrientes compositivas) y la pregunta por el sujeto del arte. Al fin y al cabo, como vimos en la introducción de esta parte, las dos tendencias fundamentales que Adorno detecta se dirigen o bien a una radicalización de la primacía del sujeto, que provocaba la búsqueda del “puso sonido”, o a la totalización, a la absoluta determinación de la obra. Se añade una tercera posibilidad, a saber, la creencia en la posibilidad de un sujeto radical, ajeno a lo que el objeto exige, que compone como si no hubiera pasado nada en la historia de la música (donde se sitúa, en ocasiones, el argumento en contra del neoclasicismo). Adorno propone recuperar enfáticamente la mediación, en la medida en que «el arte no tendría que sacrificar su idea social ([es decir], cómo es posible lo particular) a lo general social: mientras

lo particular y lo general diverjan, no hay libertad» (TE, 63/GS 7, 69).

El primer concepto que aparece de libertad en música es uno un tanto ingenuo, en el que parece que Adorno equipara la libertad con desprenderse de lo tonal. Así describe, por ejemplo, el *Cuarteto* Op. 10 de Schönberg

«el primer movimiento representa der erste Satz [darstellt] ein äußerstes Maß an tonaler Konstruktion, dann der zweite [geht] von dem Ausdruck her in einer gewissen visionäre Weise an die äußersten Grenzen, der dritte [bezieht] dann die vorhergehenden Sätze durch variative Durchführung noch einmal aufeinander, während dann der letzte Satz [bricht] wirklich mit der Tonalität und bereits [betritt] also das Reich der Freiheit eigentlich» (NaS IV, 4, 21).

Posteriormente, sin embargo, Adorno matiza tal entusiasmo. De este modo, vemos emerger una sospecha que recorre los escritos de Adorno sobre la libertad, que también expresó Horkheimer en su Prólogo a la *Crítica de la razón instrumental*. Se trata de «la duda -de máxima gravitación teórica- respecto al punto hasta el cual el reino de la libertad, una vez realizado, no ha de transformarse necesariamente en su contrario, en la automatización de la sociedad y de la conducta humana»²⁹⁸. Esta ‘automatización’ se da, en música, en la radicalización de los problemas del dodecafonismo, esto es, en el serialismo integral, algo que Adorno llama el problema de la tendencia a la “exoneración” y que abrirá el cuarto capítulo.

Su trabajo maduro al respecto se centra en una lectura detallada de la tercera antinomia de la *Crítica de la razón pura*. El problema de la libertad es atravesado por la escisión entre sujeto y sociedad y, en este aspecto, parte también de Kant. Según la interpretación adorniana, en el centro del concepto de libertad en Kant se encuentra la idea «irreconciliable con lo empírico, de que la objetividad moral [...] no puede medirse por la situación de los hombres tal como son en un momento dado» (ES I, 60/GS 8, 65). Es decir, vemos cómo Adorno, también para entender el problema de la libertad, está asumiendo plenamente como espacio de conocimiento la divergencia entre lo real y lo que se ha de conocer, en lugar de la búsqueda de su identidad, como en la tradición. Para él, la aplicación formal a un modelo ideal de sociedad y, además, en el caso de Kant, prescindiendo del aparato psicológico,

²⁹⁸ Horkheimer, M., *Crítica de la razón instrumental*. Argentina: Sur, 1973, p. 6.

implica una inversión del modelo gnoseológico. Mientras que el objeto se adapta a las categorías del sujeto en la teoría del conocimiento, a juicio de Adorno, un sujeto des-psicologizado se adapta al todo social, cuya descripción es en realidad, prescriptiva. Según Adorno, en Kant, se opone la filosofía especulativa a la psicología o la libertad frente a la determinación. La libertad pasó de ser, por tanto, formal, a poder ser considerada como algo real. Ahí se cifra el paso del modelo feudal, donde la libertad era fundamentalmente interna (es decir, el sujeto era libre *para sí*, pero no *en sí*) a la libertad burguesa, donde el problema se desplaza del en sí al ser-social, la divergencia entre el individuo libre internamente -al menos presuntamente- que articula su existencia en una sociedad que, para desarrollarse y *progresar* debe imponer reglas que limitan tal libertad individual. El modelo burgués de libertad es, a juicio de Adorno, inseparable de la lógica del intercambio [*Tauschen*] y, en concreto, la competencia libre [*die freie Konkurrenz*], es decir, la constitución de un modelo de libertad en la que, en tanto consumidores, se articule a nivel discursivo la creencia en los sujetos de que actúan bajo las mismas condiciones que el resto. Por tanto, a juicio de Adorno, la subjetividad deviene un mero objeto. Este modelo de intercambio se caracteriza, como analiza en diferentes partes, en la asignación de roles, que tienen que satisfacer ciertos mínimos para ser tales: encorsetan la definición del sujeto. Esto deriva en su contrario, en el miedo a la libertad, donde no haya más reglas ni orden (Cfr. NaS IV, 13, 270-271). El miedo a la libertad implica una simplificación de la relación entre lo histórico-cultural y lo natural, donde lo natural supone lo no-ordenado, lo aún no sujeto a leyes, el estado pre-contrato social donde reinaba el descontrol. Esto modifica lo que Kant propone en su tercera antinomia, donde libertad implica lo sin-leyes y la naturaleza lo sometido a leyes²⁹⁹. En el concepto burgués posterior, sin embargo, la naturaleza tiene leyes, pero el *estado de naturaleza* implica un sujeto desbocado. Es decir, la tensión de traslada de determinación-libertad a determinación-caos. La ‘astucia de la razón’ kantiana opera, en aras de impedir la caída en el caos, en la conversión de la libertad en su contrario, pero manteniendo el acto libre de la voluntad o la aceptación voluntaria de la obligación: «la sustancia de la libertad es que se es libre cuando se quiere lo que de cualquier modo se debe» (NaS IV, 13, 272). La libertad, en este gesto, se asume como algo dado, como algo ahí que hay que preservar y articular dentro de un modelo organizado, para no caer en la absoluta determinación ni tampoco en el absoluto caos. La propuesta kantiana pasa por la internalización de la idea formal de libertad como principio regulativo. Esto es: en la conversión de la libertad en represión. Esto sucede, según la interpretación

²⁹⁹ KrV, 447-449, B 475 – 477.

adorniana, de dos maneras: por un lado, con la constatación del ‘sentimiento’ cotidiano de libertad, que es la herramienta más poderosa de la industria cultural. Ésta consiste en la mutación de la libertad por la capacidad de decidir ante una serie acotada de posibilidades bajo criterios que se basan en lo socialmente más razonable. Esto sería, a sus ojos, una mera repetición de lo dado, una aceptación de la limitación cotidiana. Por otro lado, aparece el problema de la responsabilidad. La única forma de atribuir las consecuencias de un acto es si se asume que una persona es libre. Si sólo se tienen en cuenta las acciones de los sujetos en tanto seres absolutamente determinados, no hay posibilidad de considerarles culpables o inocentes de sus actos. Ambos elementos configuran el modelo burgués de la libertad en la no libertad, donde todos los sujetos son igualmente libres. La igualdad abstracta, para Adorno, es un ideal que subsume, que impide la diferencia cualitativa entre sujetos: «¡Por Dios, todos son seres humanos, poco importa de quién se trate!» (MM, 85/GS 4, 89).

Adorno parte de la asunción kantiana de que sin libertad no habría vida posible pero, al mismo tiempo, parece que no es posible encontrar algo así como *la* libertad en el plano de la facticidad. Según su criterio, la libertad no se puede atrapar como algo meramente individual [Freiheit [ist] nicht zu fassen als ein bloß Individuelles] (NaS IV, 13, 245). Es decir, para él, la libertad que el individuo experimenta en su ausencia en la propia experiencia [die Absenz der Selbsterfahrung] o como una *cualidad* del individuo, es decir, algo que se posee o no se posee; es en realidad una abstracción de un contexto donde el individuo deviene individuo y no otra cosa diferente, es decir, un contexto donde la libertad sea temática y, por tanto, la libertad tenga un estatuto concreto dentro de él. Al igual que el concepto de verdad, también la libertad es histórica. Es decir, no solamente es variable por la referencia al contexto del que se trata en cada caso, sino también por la concreción de lo histórico. La libertad que Adorno propone, entonces, está situada espaciotemporalmente.

Él apuesta por pensar en la “posibilidad concreta de hacer realidad la libertad” [*Die konkrete Möglichkeit zur Verwirklichung der Freiheit*], en contraste con la constatación de momentos de libertad atribuidos *post festum*, como el levantamiento de Espartaco en la Roma antigua o la “abstracta imposibilidad”, es decir, la concentración en lo fracaso como, según Adorno, hace Sartre. Adorno insiste, numerosas veces, en la importancia de la técnica para tal realización concreta de la libertad. Sin embargo, en sus textos de estética pocas veces hace una reflexión seria sobre qué importancia tiene la técnica más allá de los términos estéticos o constructivos. La respuesta aparece en el mantenimiento del lenguaje marxiano de sus

clases sobre la libertad del año 1965. Es claro: [d]ie konkrete Möglichkeit zur Verwirklichung der Freiheit ist aber nun -und das halte ich für recht wesentlich- in der Bestimmung des Ortes von Freiheit heute aufzusuchen; in den Produktivkräften [...], das heißt: in dem Stand der menschlichen Kräfte un dem Stand der Technik» (NaS IV, 13, 251). En este apartado, Adorno es algo así como un optimista técnico: considera que la técnica podría conseguir eliminar muchas de las carencias materiales y, por tanto, resituarse el problema de la libertad. Indica que aunque no es una libertad completa, al menos es mejor una libertad incompleta que la no libertad (NaS IV, 13, 252). Resulta interesante ver cómo Adorno habla de técnica y no de tecnología (cuando sería más apropiado). Es decir, pasa por alto la fuerza de lo técnico que luego encuentra en su teoría estética, sin tener en consideración, por tanto, este posible carácter liberador de lo tecnológico con respecto a las propuestas artísticas. Sin embargo, Adorno señala que esta libertad incompleta se debe a que hay una “igualación idealista entre razón y libertad” [idealistische Gleichsetzung von Vernunft und Freiheit]. Es decir, que la técnica no se desarrolla hacia un modelo no represivo, sino que en la medida en que la libertad “es una con la razón”, los procesos de dominación racionales se repiten en lo técnico que la filosofía tendría que denunciar constantemente.

Para Adorno, el asunto de la libertad y lo nuevo se unen en la teoría del conocimiento en la medida en que, para Adorno, las acciones están comprendidas bajo la lógica de la causalidad; que cada acción comienza, de alguna forma, una nueva cadena causal [*Kausalkette*]. Esto es, para Adorno, el carácter inteligible [*intelligibles Charakter*] y, tal y como describe en DI también el principio cientifista. Sin embargo, parece que en las *decisiones* de los sujetos hay algo más que esa causalidad, algo que la supera, difícil de determinar. Es “lo añadido” [*das Hinzutretende*]: lo que quiere modificar el curso lógico de la causa-efecto (Cfr. NaS IV, 13, 317-318). Según Adorno, un sujeto se siente libre cuando «su acción se aparece como idéntica a él como sujeto»³⁰⁰. El problema es que esta identidad no siempre es posible, fundamentalmente porque no hay un momento tal en que el sujeto sea idéntico de una vez para siempre a sí mismo. Lo destacable es que la cifra del problema de la verdad aparece como un problema de relación entre la causa y el efecto, como un problema de estructuración lógica de la acción y de la percepción entre ésta y la (auto)identificación del sujeto.

³⁰⁰ «Nur soweit weiß das Subjekt sich als frei, wie ihm seine Handlung als identisch mit ihm qua Subjekt erscheint» (NaS IV, 13, 320)

Lo que se encuentra detrás del problema de la libertad es el peligro a la “liquidación del individuo” o la “despersonalización”. El problema, para Adorno, es que en la tendencia a la administración total, el “yo” ha dejado de ser sustancial, como se pretendía en la tradición filosófica, sino que ha devenido “ejemplar”, un ejemplo de un concepto abstracto y no omniabarcante de “yo”. El proceso de reducción es el mismo que el de la vivisección: el “yo” es un mero cuerpo (en tanto *Körper* y no *Leib*). La liquidación no es considerada por Adorno solamente en el marco de esta reducción de lo que el sujeto era como concepto, sino que traza una pequeña historia de la tendencia a esta liquidación que ha derivado en los campos de concentración. Para él, el núcleo de esta liquidación comienza en la *Phenomenologie des Geistes*, cuando Hegel señala que el espíritu está por encima de la muerte (en tanto el límite temporal del sujeto empírico). Es decir, que la muerte no es su límite. Y, por otro, porque la muerte se opone al mero “individuo singular”, su disolución en lo universal. La muerte como su negación, como la no reducción a lo singular, es por tanto lo que no se ata a tal singularidad. Así es como Hegel termina identificando muerte con libertad universal. Esto ha derivado, según Adorno, a la reducción del sujeto incluso en la libertad formal, en la que queda caracterizado por su “fungibilidad”: como veíamos, solo ésta permitía la estructuración de la libertad formal en tanto marco para el intercambio, en el que el sujeto en tanto agente de tal intercambio termina siendo él mismo objeto de él. El arte se sitúa en este punto intermedio: por eso no se puede escribir poesía después de Auschwitz, porque sería “resucitar de la cueva” la cultura como si nada pero precisamente porque el arte es el único espacio donde la conciencia del desgarramiento y de lo dañado puede aparecer sin ser completamente mutilado, se *debe* escribir poesía (NaS IV, 14, 172). La pregunta, para él, ya no es tanto si se puede o no escribir poesía, sino si se puede *vivir* después de Auschwitz, cuando el ser humano ha sido vejado y reducido a polvo y jabón («¿Se puede vivir en un mundo de donde se es golpeado hasta que se quiebran los huesos?» NaS IV, 14, 173). Por eso, la dificultad de esa vida es lo que se vuelve tema para el arte y condena todo aquel que no se haga cargo de ella. Aquí se encuentra uno de los núcleos de porqué Adorno criticará después la fijación en el puro sonido, pues elimina todo lo “hecho” de ese sonido y lo poco que le quedaba al sujeto en lo sonoro. Es un problema que relampaguea a lo largo de su obra y comparte con otros autores. Es el caso de Stockhausen. Él clasifica las obras *Nummer 2* y *Nummer 3* de Goyvaerts como “no prometeicas”, “no fáusticas”, “impersonales” e “inhumanas”³⁰¹, aunque alaba que esto permite, en términos idealistas, la exposición de las dimensiones materiales “elegidas de

³⁰¹ Carta de Stockhausen a Nono del 20 de marzo de 1952, citada por Borio, G. y Danuser, H., *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946-1966*, Volumen I. Op. cit., p. 304.

forma necesaria” y no, como anteriormente, con un margen para el compositor y su “paleta” sonora. Deberíamos preguntarnos, a colación de las reflexiones de Adorno sobre la forma y el paso de la “lógica” a la “coherencia inmanente” que veremos posteriormente, si no es que habría que pensar desde otra figura del yo: es decir, no tanto sobre aquella mutilada, herida, sino aquella que ha surgido de esa mutilación. O, dicho en otros términos, la que surge de esa liquidación pues no hay forma de salir de ella.

Excursus: La recepción: experiencia, escucha y educación

El lugar de la escucha en Adorno, en realidad, nos lleva a un punto anterior, el de la experiencia; y a uno posterior: el de la educación. La reflexión sobre la experiencia, en realidad, atraviesa todo su pensamiento. Hay un paralelismo quizá no literal pero sí implícito con la filosofía de Benjamin en este aspecto, al menos con “Experiencia y pobreza” [*Erfahrung und Armut*] y “Charles Baudelaire, «*Tableaux parisiens*»”³⁰². Según Irving Wohlfarth, en Benjamin cabe hablar de cuatro momentos en la comprensión del concepto de experiencia: i) “*Erlebnis* contra *Erfahrung*”, ii) “La alta experiencia frente a la baja” [higher against lower *Erfahrung*], iii) ‘El empobrecimiento de la experiencia y sus posibilidades’ (que parece un complemento a ii) y, por último, iv) “la experiencia imposible de la modernidad”³⁰³. Parece que el pensamiento de Adorno sobre la experiencia se podría inscribir, de alguna forma, en esta división. La especificidad de la reflexión en Adorno es dónde sitúa esta caracterización de la experiencia. “La alta experiencia frente a la baja” parece que aparece, en él, en la figura del crítico, especialmente con respecto a la “höhere Kritik”. Esta *höhere Kritik* explicita el “empobrecimiento”, que Adorno sitúa en el marco de la crítica del surgimiento de la industria cultural o el oxímoron de la “cultura de masas”. Adorno, en este sentido, habla en términos diferentes a los de Benjamin, ya que el tematiza específicamente ‘la regresión’. Por último, mientras Benjamin, según Wohlfarth, se sitúa en un bloqueo, en la ‘imposibilidad’ de una experiencia en sentido enfático, Adorno parece que trata de ofrecer herramientas para resistir ante tal empobrecimiento. Aquí se abren, en él, dos lugares de resistencia: la teoría como

³⁰² Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, II, 1 y IV, 1. Op. cit.

³⁰³ Esta división se encuentra en el texto inédito Wohlfarth, I., «*Erfahrung: Pro and Contra*», 2016, presentado en el workshop “*Erfahrung/Experience in Walter Benjamin’s Philosophy*, en la Universidad de Arte y Diseño (HFG) de Offenbach, celebrado los días 13 y 14 de abril de 2016. Agradezco a Ursula Marx, del Archivo Benjamin de la Adk, su sugerencia y que me lo facilitara, así como al propio Irving Wohlfarth, que no tuvo inconveniente en permitir su reproducción aquí.

praxis (que se encuentra tanto en su proyecto filosófico y en la del artista o compositor) y en la del oyente. En cuanto a la confrontación entre *Erfahrung* [experiencia] y *Erlebnis* [vivencia], Adorno es rotundo en su crítica a la *Erlebnis*: «[w]er Kunstwerke erlebt, erlebt sie nicht, und umgekehrt»³⁰⁴. Frente a las filosofías, como las del primer Benjamin en esta división, defendían el estatuto diferenciado de la *Erlebnis* como experiencia cualitativa frente al elemento meramente cuantitativo de la *Erfahrung*, Adorno considera que en el concepto de *Erlebnis* se mantiene la primacía del sujeto por encima del objeto.

Adorno quiere recuperar la fuerza de lo objetivo que, para él, se le impone al sujeto. Esto sucede en todos los ámbitos, y es lo que le permite indicar que, en filosofía, la primacía del objeto no es una decisión del sujeto, sino que la filosofía parte de allí donde el objeto la interpela. En el plano artístico, por eso, señala que

«el que alguna vez, por la fuerza de sus precisas reacciones ante la seriedad de la disciplina de una obra artística, se somete a su ley formal inmanente y a la sugestión de su composición, ve cómo se le desvanece la prevención de meramente subjetivo de su experiencia como una mísera ilusión» (MM, 75/GS 4, 78)

Es decir, que no se experimenta a sí mismo en la obra, sino que la objetividad de la obra, “su ley inmanente” reconfigura eso subjetivo con lo que se enfrentaba a ella inicialmente. Por otro lado, Adorno defiende la experiencia – y esto es fundamental para ver la distancia con respecto a la escucha como experiencia de lo sonoro- en tanto «entramado de prejuicios, intuiciones, intervenciones, autocorrecciones, anticipaciones y exageraciones» (MM, 86/GS 4, 91), y es en ese cruce donde se da el conocimiento, uno que no puede ser “claro y distinto”, sino oscuro incluso para sí mismo. Veremos estos asuntos específicamente en sus reflexiones sobre la escucha.

El concepto de ‘experiencia’ es, para Adorno, lo que se opone a la ‘cosificación’³⁰⁵. No obstante, mi lectura de esta relación entre la verdad y la experiencia no es tanto tomada de Benjamin sino de Kant. Para Adorno, cuando Kant plantea su *KrV*, su objetivo final es «die Möglichkeit von Erfahrung überhaupt»³⁰⁶. Esta „Erfahrung überhaupt“ se relaciona plenamente con la problemática que impulsan su restauración de la metafísica, en la medida

³⁰⁴ Vo 11091 del 8 de noviembre de 1964.

³⁰⁵ Esto lo hace distanciarse del marxismo, donde la alternativa a la cosificación suele ser la introducida por Lukács en una lectura libre de Marx, el concepto de ‘conciencia de clase’. Cfr. Genz. F., *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, p. 44.

³⁰⁶ Cfr. *Vorlesung Einleitung in die Erkenntnistheorie*, Junius-Drucke, p. 17.

en que Adorno retomará problemáticas kantianas en sus últimos años, en especial el concepto de “libertad” [*Freiheit*] y el de “mayoría de edad”, en tanto “emancipación” [*Mündigkeit*]. Para Adorno, el sufrimiento, el dolor, es “el tributo” que la dialéctica ha de pagar por alcanzar el conocimiento no pasado por el momento de reconciliación. Toda experiencia, en la dialéctica, es una “experiencia dañada”. La dialéctica se enfrenta a” lo heterogéneo sin categorías prefabricadas” (DN, 24/GS 6, 24).

Adorno es claro: «la necesidad de prestar voz al sufrimiento es *condición* de toda verdad. Pues el sufrimiento es *objetividad* que pesa sobre el sujeto”» (DN, 28/GS 6, 28). El subrayado es mío). Sin embargo, con esta afirmación Adorno no se pone del lado del *peligro* de pensar la verdad porque «duele mucho ... y conocer la verdad por completo hoy implicaría tocar críticamente determinador presupuestos de nuestra propia existencia real» (TF I, 120). Esto es, para Adorno, mitológico. Para él, esta “detención angustiada” del pensamiento sustituye a la verdad misma y convierte en su pensamiento en un acto falsamente temerario.

En la filosofía adorniana la relación dialéctica entre totalidad y particularidad no responden a una forma del pensar, sino a un modelo de constitución de la realidad, La realidad es antagónica, esto es, no puede llegar a una suerte de *Aufhebung* de lo particular en la totalidad (como proponía Hegel). En sus partes se expresa la “fuerza del todo”, pero no se limita a ellas. Por tanto, construir una filosofía que muestre una relación totalidad-particularidad reconciliada sería construir una mera fachada. Para él, esto sería «la falsedad cardinal», que «hace pasar la existencia mal conocida por la verdad sólo porque ha sido conocida» (MM, 103/GS 4, 110). Además, según Adorno, el sufrimiento se expresa *siempre ya* en cualquier estructura. Por eso, según Genz, la verdad es “die Möglichkeit des Besseren”, en la medida en que la verdad explicitaría la “vida dañada”. Así que no cabe pensar un conocimiento en Adorno no mediado por lo social, como él prometía, que se erige como un conocimiento *normativizado*. No obstante, Adorno no lo pone *desde arriba*, no lo exige como algo externo. Adorno señala que «la manera de comportarse el pensamiento [...] es una intervención, no un mero recibir. [...] A todo pensar le acompaña así ese momento de esfuerzo violento [...] que caracteriza al trabajo: las fatigas y el esfuerzo del concepto no son nada metafórico» (MTC, 244-245/GS 5, 268).

Escucha

El problema de la escucha es, quizá, el que ha ganado más adeptos entre los teóricos de la música en los últimos tiempos. Hoy un gran número de estudios sobre filosofía de la música contemporánea -académica- se dirigen al problema de la escucha. Es sorprendente cómo Adorno intuyó esto, aunque quizá de forma no evidente para él. Este problema me interesa por dos motivos fundamentales: en primer lugar, porque representa el lugar del receptor en la música (es decir, el *quién*) y, en segundo lugar, porque se refiere a cómo se conoce la música en su *performatividad*. Esta reflexión sobre el *cómo* se dirige, por un lado, a la postura que adopta Adorno sobre la intención de la acción y, por otro, a la pregunta que nos dirigirá hasta el final de este trabajo: ¿hay un correlato entre lo desarrollado en la teoría y lo que está pasando en la praxis? ¿Se conoce *así* la música y es *así* como la música es conocimiento?

El lugar en el que Adorno se dedicó específicamente al tema de la escucha es en «Typen musikalischen Verhaltens» (GS 14). No obstante, en otros textos aparecen ampliaciones o matices a lo desarrollado en este texto³⁰⁷. En él, clasifica de manera meramente analítica, siguiendo la lógica de los ‘tipos ideales’ de Weber, diferentes maneras de escuchar. Naturalmente, Adorno señala que al ser esta división meramente ideal, no descarta que en el mismo sujeto se puedan dar, a la vez, varias formas de escucha. Este texto tiene un carácter sociológico, aunque toca en muchos aspectos elementos de la filosofía adorniana. En realidad, algunas de las categorías que desarrolla no corresponden exactamente a un tipo de escucha, sino a un tipo de *actitud* frente a la música. Es decir, Adorno no presta realmente atención en todos los casos a cómo se escucha o la consecuencia política de esta forma de escucha (que es la forma habitual en la que se trabaja este asunto). Es el caso del “oyente resentido”, que corresponde a una especie de fascista cultural. Adorno lo identifica con los defensores de la tendencia historicista, muy de moda en el segundo cuarto del siglo XX. Esta trataba de ‘restaurar’ la autenticidad perdida de las formas de interpretación musical, es decir, construir y tocar con instrumentos de la época (o al estilo de ella) y revisar la aproximación hecha hasta el momento a la misma. Por eso, Adorno señala que en este tipo de oyente hay un rechazo de la música posterior a Bach, como si éste fuera el punto culminante de la historia de la música y, por tanto, después de él sólo se pudiera -o debiera- hablar de decadencia.

³⁰⁷ El caso fundamental es la protoclasificación de oyentes, en esencia prácticamente igual a la del texto publicado en la obra completa, que podemos encontrar en «Popular music and “Leisure time”», en NaS, I, 3, 454-460. En las páginas siguientes de este texto, Adorno añade otros tipos

Adorno mismo señala que es complicado determinar dónde se encuentra este ‘oyente resentido’, pues su limitación es radical. En tanto, en realidad, no es un tipo de oyente, ni siquiera ideal, quizá simplemente habría que eliminarlo del análisis. Lo que Adorno parece querer rescatar en su crítica, no obstante, sí que es interesante para la teoría de escucha: el concepto de mimesis que subyace a esta actitud musical. En el resentido, según Adorno, hay un tipo de confrontación con lo musical que exige «la consumación del ancestral tabú contra el impulso mimético» (DSM, 187/GS 14, 188). Según Adorno, ese tipo de actitud trataría de preservar *una, la* imagen de una música, pero pasaría por alto el proceso histórico tras la configuración de esa imagen. Es decir, esta actitud preservaría lo idéntico bajo la represión de lo no idéntico. Adorno equipara esta actitud con la del aficionado al jazz, aunque hay matices que los sitúa en diferentes esferas. El oyente de jazz, según lo desarrollado por Adorno, en lugar de venerar una tradición, en realidad, inexistente; admira el presente y encuentra en los logros del jazz los verdaderos gestos de la modernidad musical. Hay en él un trasfondo edípico, es decir, de respecto y transgresión del padre, de la tradición, algo que en el resentido, en realidad, sería lo contrario: un intento de resituarse u honrar al padre. Otro punto de distancia se encuentra en la concepción de lo mimético. Los *standars* y el recurso de la síncopa son los dos elementos que, para Adorno, constituyen el rasgo característico del concepto de mimesis del experto en jazz. La fijación de los *standars* y la colección de recursos más o menos limitada implica la racionalización de estructuras que, efectivamente, en su origen tenían un impulso mimético. Éste, en el jazz, se hipostasía. Nuevamente, como vemos, Adorno traslada su teoría sobre el jazz a una *actitud* o a un género, pero no se ocupa del problema de la escucha. ¿Escucha diferente el aficionado al jazz? Y, quizá, lo más importante hoy en día, ¿qué significa jazz? Adorno parece que se refiere a un tipo de jazz, al más clásico, al bebop y, en general, a toda la música funcional, es decir, cuyo para-sí es un para-otro. En el caso del jazz, como él lo clasifica, su ser para-otro se reduce al baile. Lo más interesante de su análisis, aunque aquí no pueda detenerme demasiado, es la definición de un tipo de *fan* de la música pop que, en realidad, está asociado a los defensores de la cultura *indie*. Estos defensores aseguran que, pese a que lo que ellos consumen pertenece al ámbito industrial, es *menos comercial* que otros géneros, es decir, conserva un cierto aura de lo no domeñado, de lo que no sigue estrictos cánones de lo que ya se sabe vendible. Al igual que Adorno sugiere para entender la crítica de los seguidores del jazz a los rockeros (‘los aullantes seguidores de Elvis Presley [a los que] llaman niñatos’), «habría que demostrarse mediante un análisis musical si de verdad media un abismo entre las presentaciones a las que unos y otros, llevados al extremo, reaccionan», o, dicho con otras palabras, conocer hasta qué punto efectivamente

existe una *contracultura* dentro de la industria, algo que Adorno nunca tematizó pero que, si seguimos sus argumentos, fácilmente podremos extraer una negativa. En cualquier caso, la categoría de escucha que parece que conecta ambos mundos (en caso de que no lo estén ya de forma subterránea) es la del entretenimiento. Éste, según Adorno, tiene dos capas: «la capa inferior se entrega al entretenimiento sin racionalizarlo, mientras que la capa superior da de manera idealista a este entretenimiento una forma conveniente, como algo intelectual y cultural, y después lo escoge» (DSM, 191/GS 14, 193). Para Adorno, tras la figura del entretenimiento se esconde un problema político: el de la concentración. El oyente entretenido escucha de manera distraída, que sólo se interrumpe por «repentinos instantes de atención y reconocimiento» (DSM, 193/GS 14, 195). Esta categoría de la distracción está asociada a una forma concreta de distribución del tiempo libre en contraste con el tiempo de trabajo:

«[d]istraktion is bound to the present mode of production, to the rationalized and mechanized process to which, directly or indirectly, masses are subject. This mode of production, which engenders fears and anxiety about unemployment, loss of income, war, has its “non-productive” correlate in entertainment [...] a fully concentrated and conscious experience of art is possible only to those whose lives do not put such a strain on them that in their spare time they want to relief from both boredom and effort simultaneously». (NaS I, 3, p. 451).

En esta categoría entrarían dos elementos más que Adorno nombra en otro texto³⁰⁸. Se trata del “masoquismo auditivo” [*der Hörmasochismus*] y la sobrevaloración afectiva de los medios en lugar de los fines. En el primer caso, se trata de un concepto íntimamente relacionado con la regresión de la escucha. Se trata de la propia consideración frente a la música, el placer de (auto)hacerse de menos. Es decir, para Adorno, en este caso los oyentes se volverían oyentes entretenidos por considerarse incapaces de escuchar cierta música “demasiado elevada”. Por otro lado, se encontraría sobre todo la sobrevaloración de lo vocal o de las voces superiores, que provocarían un desprecio del todo por la reducción a una parte. Para Adorno, este elemento se vincula fundamentalmente con la creación de estrellas en las instituciones musicales. Aunque él no lo desarrolla, esto explicaría porqué oyentes no habituales de música clásica sabrían decir quién era Pavarotti pero quizá tuviesen dudas con respecto a Pau Casals. Adorno nombra, además, al oyente no-musical o el incapaz, en el que no me detendré y el oyente emocional. Este tipo correspondería en la jerga adorniana, en cierto modo, al tipo de composición neoclásica, ya que tiene en su base el antiintelectualismo, el mismo que Adorno achacaba a Hindemith y a Stravinsky, como veremos en el siguiente

³⁰⁸ Vt 219/3.

capítulo. Hay un aspecto fundamentalmente contradictorio en esto. Y es que el movimiento neoclásico defendía, al mismo tiempo que el antiintelectualismo, la radical objetividad: la eliminación de la expresión. Sin embargo, en el oyente emocional se da la circunstancia de que su antiintelectualismo deriva en la audición de la música desde la experiencia de la transcripción emocional en clave musical o la atribución de historias e imágenes a lo sonoro. Esto emparenta la audición emocional con la entretenida en la medida en que, según una lectura un tanto psicoanalítica, para Adorno se encuentran bajo este nombre «los ominosos *tired businessmen*, los cuales, en un ámbito sin consecuencias en su vida, buscan una compensación a aquello que de costumbre no puede permitirse» (DSM, 185/GS 14, 186). Es decir, Adorno encuentra en la música emocional un complemento al entretenimiento, en la que los oyentes pueden poner en la música emociones bloqueadas en otros ámbitos. La versión que ofrece la música neoclásica y la respuesta auditiva a este tipo de antiintelectualismo es, para Adorno, la sumisión a la realidad: «the renunciation of dreaming by these composers [Stravinsky y Hindemith] is an index that listeners are ready to replace dreaming by adjustment to raw reality, that they reap new pleasure from their acceptance of the unpleasant» (NaS, 464). Es decir, en el caso del neoclasicismo, el oyente emocional ha de renunciar, efectivamente, a su mundo emocional para adaptarlo a la desidia de la realidad (en términos de la *machine age*, era de la máquina) y el oyente emocional que encuentra en la música una mera excusa para dar rienda suelta a un mundo emocional reprimido por las estructuras sociales. Ambos convergen en la categoría de la impotencia.

Frente al modelo antiintelectualista, Adorno sitúa al “oyente con formación o el *consumidor cultural*”. Este tiene algo de coleccionista, pero no sólo de cedés y entradas de concierto, sino también de anécdotas, biografías y comentarios de intérpretes y compositores de renombre. Es decir, es un oyente que acumula información, pero *no sabe*. Adorno identifica la audición con la actitud ante la música, que es la del reconocimiento. En lugar de *reconocerse a sí mismo* directamente, como en la música pop, según Adorno este oyente busca *reconocer* lo ya conocido: el despliegue de una composición es indiferente y la estructura de la escucha atomista: el individuo aguarda determinados momentos, melodías presuntamente hermosas e instantes grandiosos» (DSM, 183/GS 14, 184).

La escucha es el lugar donde estos primeros pasos que parece que Adorno dio hacia la comprensión de la nueva música se detienen de la manera más drástica y desde donde se produce el choque con su teoría analítica. Él defendió, al menos desde finales de la década de los 40, el modelo de escucha estructural. Adorno dice explícitamente, en 1969 «el análisis

va a la estructura, a los problemas estructurales y, finalmente, a la escucha estructural» (FAB VII, 75). ¿Qué significa “escucha estructural”? Adorno considera, tal y como especifica en GS 15, que es la forma específica de escuchar correctamente la nueva música. La primera pregunta que parece que debiéramos plantear es qué significa estructura. Según Adorno, en la música tradicional «la música escucha por el oyente»³⁰⁹. Con esto no se refiere a que la música tradicional sea fácil de escuchar o que su estructura sea explícita, sino que está puesta desde fuera. Bastaría comprender eso de lo “puesto desde fuera”, por ejemplo, si sabemos que en la sonata, *normalmente*, aparecen dos temas en la exposición, para buscarlos y ser capaces de reconocerlos. La categoría fundamental en la música tradicional, sería, entonces, el “*Weitergeben*”, es decir, la adecuación entre lo que se espera de la estructura externa y lo que *de facto* sucede en la música. En la música moderna, según Adorno, ese “*Weitergeben*” no es posible, pues no es *inmediatamente* consecuente. Lo que sugiere es que esta escucha estructural se meta en eso *no inmediato*, que la escucha sea un «*Mitkomponieren*»³¹⁰. Este “*Mitkomponieren*”, según explica, es «más que la implicación en el darse del transcurso temporal», que sería para él una caída en un estatuto temporal abstracto en sentido hegeliano, implica «detectar las relaciones dinámicas, como en un gráfico. Entender un gráfico significa traer sus líneas de nuevo a la vida»³¹¹. Adorno, en definitiva, está en la línea de lo criticado años más tarde, por ejemplo, por Rancière. No asume un oyente que “componen su propia composición”³¹², es decir, como si cada obra fuese una creación nueva en la mente de cada oyente cada vez, sino que el “*Mitkomponieren*” implica componer *con* algo ya de entrada pensado por el compositor. Es decir, el oyente no escucha “su propia obra”, sino que colabora en la constatación de lo ya pensado por el compositor. Este momento colaborativo tensiona el espacio de la soledad. En este sentido, Adorno es profundamente kantiano. Según él, en la música el “oyente experto” no sintetiza «mediante el “reconocimiento en el concepto” [*Recognition im Begriff*], sino mediante la reproducción al mismo tiempo activa e involuntaria en la imaginación»

³⁰⁹ «[d]ie Musik [hört] bereits für den Hörer». Adorno, Th., W., «Einführung in der neue Musik», Op. cit., p. 60.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 65.

³¹¹ «[M]ehr aber als das Mitvollziehen eines Zeitverlaufs, meine ich das Aufspüren des dynamischen Verhältnisses, etwa in einer grafik. Eine Grafik verstehen [...] heißt, die Linien zur ihren Leben [...erwecken]». Vo 11162 del 24 de octubre de 1967.

³¹² Rancière, en *El espectador emancipado*, señala que los espectadores ven, sienten y comprenden, algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores, dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performers», en Rancière, J., *El espectador emancipado*, Argentina. Manantial, 2010, p. 20.

(CCFC, 194/GS 14, 186). Este asunto de “*Mitkomponieren*” es expresión, aparentemente, de una nueva divergencia. En este caso, con el lugar político del “*Nicht-mitmachen*”.

El “*Nicht-Mitmachen*” es uno de los conceptos más discutidos en Adorno. Básicamente, Adorno niega la participación, niega la praxis sin una mejora de la teoría. Para él, actuar sin un modelo teórico potente implica la repetición de errores de la praxis vencida. . El *nicht-mitmachen* adorniano tiene que ver con dos elementos: por un lado, con la explícita distancia que Adorno toma con respecto a lógica de partidos. De hecho, buena parte de su *Dialéctica negativa* se concentra en construir una oposición al supuesto bloque socialista alemán, y a mostrar sus contradicciones con un modelo verdaderamente de izquierdas. Por otro lado, con la asunción de la no-coincidencia entre teoría y praxis política que, en realidad, va en paralelo a la exigencia de no-coincidencia de ambos polos en la teoría del conocimiento. Pero, al mismo tiempo, es consciente de que «negarse a colaborar lo convierte a uno en sospechoso» (ES I, 43/GS 8, 46). Sin embargo, aunque pareciera que ese *Mitkomponieren*, la “participación en la composición” sólo sería posible, en sentido enfático, ante una buena teoría sobre la música, es decir, ante la posibilidad de una verdadera reconstrucción en el escuchar, lo que parece que Adorno está defendiendo es la afrenta social que supone la escucha atenta, la disolución del tiempo como duración en términos vitales en el tiempo musical, que aporta una experiencia cualitativamente diferente. J. Rebenisch defiende que el tiempo específico que se abre con este “mit” en Adorno es la sincronización entre obra y receptor:

«The aesthetic experience according to Adorno is thus synchronous not in fact with the process of the musical work in empirical time but, as it were, with that which is musically *represented* in this time [...]. This... is an ideal of synchronicity between work and receiving subject, albeit perhaps a second-order synchronicity»³¹³.

Esta postura, que encaja bien con la aparente propuesta adorniana, impide la experiencia de la obra como ruptura, como desplazamiento, que parece que también defiende en algunos lugares de TE y otros textos, donde habla en términos de “irrupción”. Aquí se trataría de, justamente, romper con la aparente sincronía entre obra y receptor, en la que la obra “irrumpe” las lógicas de ordenación del mundo del receptor y desplaza sus creencias sobre lo objetual y lo objetivo.

Otro problema clave, como indiqué, es sobre la definición de estructura, y especialmente en relación a la totalidad. Adorno habla sobre la construcción temporal de la

³¹³ Rebenisch, J., *Esthetic of installation art*. Berlin: SternbergPress, 2012, p. 203.

música en base a la estructura de la “espera y expectativa” (algo que será temático en el apartado «Tiempo» del siguiente capítulo, en la que la música va satisfaciendo la expectativa generada con el material presentado inicialmente. La correcta audición de la música nueva sería mediante la recomposición de la expectativa, la no imposición al discurrir sonoro de ningún camino. Habría, por tanto, que eliminar la “falsa expectativa”, cuya falsedad proviene de la propia composición. Adorno se da cuenta de que «cuanto más organizada, cuanto más integrada la música, cuanto más estrechamente refiere entre sí todos sus momentos», como parecía que defendía en su modelo de construcción, «tanto más integra también al oyente, tanto menos le deja salir» (CCFC, 199/GS 15, 190). Adorno es consciente, entonces, de un momento *totalitario* en la música, al que el oyente debe obedecer si quiere entender la estructura. Escuchar *correctamente* es captar la totalidad, una totalidad abierta, que solo es tal en relación con lo particular: ambos se interrelacionan y modifican mutuamente. Esto es posible, a su juicio, desde Beethoven, donde el todo está “cada vez en devenir”: en Beethoven, «exposición y desarrollo no yuxtaponen casi espacialmente cualesquiera complejos, sino que uno surge del otro» (CCFC, 208/GS 14, 198). En la medida en que la nueva música es, para él, prosa, no habría que estar «al acecho de simetrías patentes» (*Ibidem*). La prosa viene de una poesía que ya se había deshecho por la negación de la simetría y de la cual la prosa toma el impulso. Precisamente, que no haya un trabajo simétrico permite la aparición orgánica de lo inesperado, algo que incide en tal estructura de “espera y expectativa”. Como ejemplo, Adorno toma la segunda (“Sehr Rasch”) de las *Fünf Klavierstücke* Op. 23 de Schönberg. Según su interpretación:

«la pieza sólo puede percibirse correctamente partiendo de su idea formal totalmente alterada: una vehemente erupción, en su contraste con episodios que contienen el aliento, se atenúa paulatinamente y se disuelve finalmente en la calma: un fenómeno de disolución que otrora fue la resolución de la disonancia o la tensión formal por medio de la recapitulación» (CCFC, 209/ GS 14, 199).

Pasando por alto que, de nuevo, aquí no estaríamos precisamente ante un análisis inmanente sin fisuras, vemos que en realidad, Adorno, está pensando en el problema de cómo mantener la tensión (algo clave en la construcción de la música, basada en la alteración de la tensión y la distensión) cuando ya no hay forma preestablecida y, en cualquier momento puede aparecer “la erupción”. Cabría estudiar esto -en otro contexto- en relación a la filosofía de la historia benjaminiana, en la que al *continuum* de la historia se le oponen, precisamente, los momentos en los que cristaliza la posibilidad de lo no contenido en la lógica histórica previa.

Una de las críticas fundamentales al concepto de escucha de Adorno es la de P.

Szendy. Para él, el problema de Adorno se concentra en la siguiente cita: «se presupone que las obras son algo en sí objetivamente estructurado y pleno de sentido, abierto al análisis y que puede ser percibido y experimentado con diversos grados de corrección» (DSM, 179/GS 14, 180). Aquí aparecen dos asuntos: «que las obras ponen en escena *escuchas concurrentes*», es decir, varias escuchas operan de forma simultánea, y no todas se reducen o encajan en los tipos de audición adornianos y -y aquí está lo más considerable que Adorno no toma en consideración en prácticamente ningún momento- que «la noción de obra *condiciona* la historia de la escucha y *viceversa*»³¹⁴. En esto, como hice notar en el análisis, Adorno no es crítico con su propia herencia. Sigue hablando de “obras de arte” e, incluso, de *grandes* obras de arte. Como mostraré al final, a partir de 1965, vemos cómo comienza a replantearse esto por la evidente relación entre artes que disolvería tal concepto rígido de obra de arte, especialmente gracias a lo que las *performances* aportan a la teoría sobre ella.

No obstante, quizá la crítica más poderosa a la escucha estructural es la que, sin querer, se hace Adorno a sí mismo a través del concepto de la «escucha espontánea». Éste lo utiliza en ocasiones a partir de 1961 y, en mi opinión, deja en entredicho la «escucha estructural». Además, abre una nueva perspectiva de la ‘primacía del objeto’ que venía exigiendo hasta entonces -aunque nunca renegará de ella-. Para él, la modernidad de Alban Berg, y lo expone de tal manera que sería deseable recuperar, radica en que en su utilización poco ortodoxa de la ‘pureza de estilo’ o de la ‘corrección de la construcción’, «lo compensa de nuevo el infatigable esfuerzo por eliminar lo externo, impuesto de la objetividad, por reconciliar *la construcción como el movimiento de la escucha espontánea*» (EM I-III, 437. El subrayado es mío/GS 16, 430). El intelectualismo queda, igualmente, emborronado en un apartado de su TE. Allí, señala que el receptor no tiene que encontrar en la obra de arte algo así como la copia de las emociones del autor, revivir lo que el autor sentía en el momento de la composición, así como tampoco servir como una especie de chivo expiatorio para las propias miserias -como parece que opera en la industria cultural-. Lo que sucede en la experiencia estética es, a juicio de Adorno, un “olvido de sí” del receptor, el momento en el que “desaparece en la obra”. Igual que exige para la teoría del conocimiento, el pensar sin suelo, en la experiencia estética, Adorno considera que «el receptor pierde el suelo bajo sus pies [...]. [E]s más que una vivencia subjetiva: es la irrupción de la objetividad en la consciencia subjetiva» (TE, 323/GS 7, 363). Es decir, o bien se debería considerar que sólo una “correcta audición”, en este caso

³¹⁴ Szendy, P., *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2003, p. 128.

la estructural-intelectualizada, podría provocar tal “desaparición en la obra” o bien asumir que hay algo no tematizado en tal modelo de escucha que sería fundamental para tal desaparición, a saber, el momento no intelectual, lo irracional, lo no contenido en el reconocimiento de lo técnico³¹⁵. La solución que aporta Adorno a esta contradicción es que el estremecimiento, ese momento de irrupción de lo objetivo en lo subjetivo, donde «[d]urante unos momentos, el yo capta de manera real la posibilidad de dejar bajo sí a su autoconservación» (TE, 324/GS 7, 364), es el primer paso para buscar eso mismo en el conocimiento. Si no, el estremecimiento puede caer en mera persuasión. La afrenta de Adorno contra la industria cultural es, en este caso, en la negación de que la experiencia del sujeto sea de la obra hacia sí mismo, es decir, que la obra sea el espacio donde el sujeto pone su mundo interior, sino que precisamente la obra habla al sujeto de su no-yo. Para Adorno, el arte se convierte en «portavoz histórico de la naturaleza oprimida, que es crítico con el principio de yo» (*Ibidem*).

Este asunto de la escucha espontánea surge, en realidad, de una relación aún por explorar en profundidad, a saber, aquella que se establece entre la escucha, en tanto experiencia, y el concepto de felicidad³¹⁶ en Adorno. Su proyecto busca cifrar la “felicidad no reglamentada”. A cualquier lector atento de Adorno no puede dejar de extrañarle la división en tipos de escucha. En lugar de condenarla, creo que sería fundamental preguntar por la contradicción entre el rechazo que en su pensamiento sobre lo moral aparece sobre cualquier tipo de “imagen directriz” [*Leitbild*] o definición de la “vida adecuada” que, finalmente, en el tema de la escucha, implicaría una reglamentación de la experiencia musical y la posibilidad de una experiencia no domeñada. Este asunto me interesa porque el final de «Typen musikalischen Verhalten» (GS 14) alumbra una relectura de la división tan supuestamente rígida y escolar de Adorno. Según sus palabras, «puede estar más en la verdad quien mira al cielo en paz que uno que siga correctamente la *Sinfonía Heroica*» (DSM, 197/GS 14, 198). Lo que Adorno

³¹⁵ P. Szendy señala que el problema fundamental de la escucha estructural se sitúa ahí, precisamente, en la medida en que es «una forma de *plenitud*, que no admite ningún vacío, ninguna distracción, ninguna *fluctuación* en la escucha, salvo las breves idas y venidas de la memoria entre el pasado el presente y el futuro». La escucha estructural, pese a la crítica de Adorno en su modelo filosófico, tendería hacia la totalidad cerrada: es tan estricta que no permite ninguna brecha. Por eso, que Adorno haga una concesión a la “escucha espontánea” es fundamental, porque se atisba que, de alguna forma, intuía estos problemas en la base de la escucha estructural que, como bien señala también Szendy, se refieren en última instancia a un modelo de síntesis similar al que se articula en modelos de conocimiento de la tradición. Szendy, P., *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona: Paidós, 129.

³¹⁶ Para ampliar en términos generales el concepto de felicidad en la filosofía adorniana, cfr. Schwarzböck, S., *El problema de la felicidad en Theodor W. Adorno. Aspectos políticos y estéticos* (tesis doctoral), Universidad de Buenos Aires, 2005.

evidencia es la contradicción entre la libertad para el arte -en la medida en que la libertad, para él, «se ha reducido a pura negatividad» (MM, 42/GS 4, 41)- y la atribución de corrección o incorrección en la escucha de forma rítmica. Es decir, hay un desequilibrio entre la determinación racional (la adecuación de un medio -la escucha- a un fin -la escucha *correcta*-) y la razón como algo distinto a la razón instrumental, que no se articula meramente bajo la lógica medios-fines. Adorno se inscribe, si seguimos esta línea, en la tradición que hace converger el conocer con la felicidad, algo que existía desde los griegos, y que se constata en la medida en que en algunas de sus reflexiones sobre la felicidad aparece también el concepto de verdad³¹⁷.

El modelo de la industria cultural, según señala, ha hecho identificar lo artístico con aquello que da felicidad. Para Adorno, no resulta tan interesante la experiencia de felicidad o infelicidad del sujeto al enfrentarse al arte, sino qué significado adquiere socialmente la felicidad. Sería fundamental desarrollar una teoría de la “falsa felicidad”, según él, ya que «arrojaría luz al teorema benjaminiano que [señala que] en realidad el arte no da felicidad al espíritu, sino que se la quita» [dass in Wahrheit die Kunst dem Geist das Glück nicht gibt sondern nimmt]³¹⁸. El mundo de la industria cultural, en este marco, hace participar a la felicidad con el concepto de autonomía romántico del que Adorno es, en parte heredero. Éste, -en términos de C. Dahlhaus- se refiere a un «distanciamiento interno respecto de lo cotidianamente provechoso, una libertad espiritual de cara al “reino de la necesidad” [...] vehículo de emancipación de las presiones de la vida económica y social de todos los días»³¹⁹. Para Adorno, el problema se encuentra en que no hay un ‘yo’ que pueda ser feliz, sino que esa felicidad se da en el marco en el que ‘yo’ ha devenido ‘ejemplar’ [*Exemplar*]. Por tanto, la felicidad como “distanciamiento interno” repite, en realidad, el modelo de la división del trabajo en la que ‘lo otro’ se cifra como lo no vinculado al trabajo alienante. En general, el concepto de felicidad en Adorno está atravesado por su imposibilidad. La felicidad inconclusa que Proust (o el propio Adorno con respecto a Amorbach) experimenta al volver a los lugares en los que había depositado la esperanza de la felicidad le decepcionan siempre. Éste es, para él, uno de los síntomas de la pérdida de experiencia que sufre el mundo industrializado. La experiencia se vacía de contenido en el «puro presente».

³¹⁷ «Ich könnte mir gut vorstellen, dass das Glück, das von großer, empathischer Kunst ausgeht, eben das ist, daß sie eine solche Wahrheit -und zwar Urteilslos- also gleichsam durch ihre Existenz, durch ihr bloßes Dasein und ohne Vermittlungen, ausspricht». Vo 11169 del 16 de noviembre de 1967.

³¹⁸ Vo 11164 del 14 de noviembre de 1967.

³¹⁹ Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona: Gedisa, 2003, p. 179.

La escucha estructural, entonces, daría cuenta de un modelo de conocimiento que, según Adorno, no responde exactamente a lo que el materialismo propone. El objetivo de tal modelo de escucha es atender al “despliegue” de la obra, del mismo modo que el conocimiento en Hegel, por ejemplo, lo hacía con respecto a la “fenomenología del espíritu”. Sin embargo, Adorno señala que «el materialismo tiene una relación decisiva con lo que produce placer y dolor» (TF II, 132). El materialismo que él reclama es el que asume «en la conciencia, en todo su peso, lo que la muerte elimina» (TF II, 134), es decir, un materialismo que se encarga de pensar en la experiencia del dolor y su opuesto, el placer.

Educación

Adorno se toma muy en serio, especialmente al final de sus días, el *sapere aude* kantiano, el alcance de la “mayoría de edad” de la sociedad. La cuestión, sin embargo, sería hacerse cargo de este atreverse a saber sin dominación. En la Ilustración, tal y como defiende Adorno con Horkheimer en DI, se pretendía que el ser humano se convirtiera en “señor” “como corresponde”. Esto nos pone en una encrucijada. Me remito de nuevo a la división enunciada por O. Hullat a la que hice referencia en el primer capítulo, en la que se señalaba que en Adorno había una línea de progreso que pasaba de la indiferencia entre el uno y el todo o entre el sujeto y el objeto; la cual, por mor del *terror*, es decir, con el objetivo de dominar aquello que produce miedo, se fue poco a poco resolviendo en la distancia y oposición entre ambos polos. Esto, según Habermas, lleva a un callejón sin salida. Para salir de él, habría que dar, como ya dije, un salto cualitativo, en el que de la razón instrumental se pudiese alcanzar una razón crítica. ¿Cómo se articula, entonces, esta “mayoría de edad”? ¿Cómo se vence tal razón instrumental? Hay un momento épico en esta posibilidad de “vencer”. Adorno se sitúa entre dos polos: entre el “ser humano” fortalecido del idealismo y el presuntamente debilitado, “impotente y nulo”, de la ontología. Lo que Adorno niega es que el ser humano sea «algo así como una categoría supranatural de la naturaleza» (DN, 434/GS 6, 456). Mientras que en el idealismo todos los seres humanos quedarían igualados por el “yo pienso” kantiano, en las que se garantiza un acceso similar a lo real, en el modelo ontológico «todos los seres humanos serían iguales entre sí en la impotencia de apoderarse del ser» (*Ibidem*). Ambas posiciones, según Adorno, estarían atribuyendo un principio igualitario de humanidad, en la que se desprecian «las no mitigadas diferencias de poder social, las del hambre y la exuberancia, las de espíritu y dócil estupidez del ser humano» (*Ibidem*). En los términos adornianos, lo que cabría considerar es la tensión que abre la interioridad con

respecto a la exterioridad. Desde su lectura, ninguno de los dos elementos es algo “conseguido”, ninguno se puede interpretar como “posesión”. El paso que da Adorno para salir de ese callejón sin salida es la siguiente: en la división entre sujeto y objeto, el sujeto se vuelve objeto para sí mismo. Al no ser ya él mismo ni punto de partida ni justificación ni el que dota de existencia de lo objetual, el sujeto se tiene a sí mismo también por objeto. Mediante la autorreflexión, «el yo se cala como pieza del mundo por encima del cual se coloca y del cual precisamente por ello es víctima» (DN, 438-439/GS 6, 461). El objeto aporta, según los términos de Adorno, la ‘irracionalidad escindida’, que opera como ‘complemento de la ratio dominante’ (ES I, 47/GS 8, 51), y sería ahí adónde debería dirigirse el conocimiento.

Si, como vimos en el primer capítulo, según O. Hulatt, el concepto de verdad de Adorno está marcado por su relación con la autoconservación, vemos como en el arte si bien no hay oposición directa a ella, no se desprende inmediatamente tal relación. Esto, por tanto, nos invitaría a trazar desde otro lugar el concepto de verdad que se abre en las artes. A diferencia de las formas de conocimiento marcadas por la dominación, donde el recurso fundamental es la normalización (la conversión de lo extraño a lo aceptado dentro de un marco concreto de valores o construcciones del conocer), «el arte se distingue mediante su mera existencia del gris de la autoconservación burguesa normal: lo no normal es su a priori, su propia norma» (CCS I, 353/GS 10-1, 402). De hecho, en el rastreo que Adorno realiza sobre las formas de adquirir cultura señala que en aquella acepción de cultura como “configuración de la vida”, como “adaptación”, se da una aporía: «sólo mediante la separación de los dominados madura la posibilidad de ponerle fin a la repetición de las relaciones de dominio» (ES I, 89/GS 8, 94), algo que ya explicaba Platón en el mito de la caverna. Sin embargo, al mismo tiempo, «solo [...] mediante la autolimitación de cara a lo existente se convirtió el sujeto en capaz de controlar lo existente» (*Ibidem*).

El problema de la escucha en Adorno, por tanto, se sitúa en un lugar más amplio y al que el frankfurtiano dedicó mucho esfuerzo: la articulación de un modelo educativo emancipador, que no firmara la paz con las miserias del pasado y que no reprodujera mecanismos de dominación de lo subjetivo. Para él, «educación y ser diferente son en realidad lo mismo» (ES I, 101/GS 8, 108). Este “ser diferente” es la oposición al modelo ilustrado de la *égalité*, que abstractamente iguala a todos los seres humanos. Pero Adorno, en «*Melange*» de MM, indica que no se trata sólo de “ser diferente”, sino de “ser diferente sin temor”.

El concepto de cultura, en Adorno, es quimérico, en el sentido en que sólo sería realizable si ésta se pudiese librar de los “contextos funcionales de la sociedad” (Cfr. ES I, 114/GS 8, 123). Esto apunta de nuevo a la posibilidad de la razón y de la época (o de la configuración racional de un marco espaciotemporal) de pensar “contra sí misma”. En Adorno vemos una ambivalencia de este asunto. En su modelo de la crítica inmanente defiende la comprensión de la época como contradictoria, pero, al mismo tiempo, señala que en el propio concepto de cultura se encuentra su cuestionabilidad o, lo que es lo mismo, la posibilidad de que sea posible una cultura en sentido enfático y no una cultura a medias como parece que podría considerarse el resto que sobrevive a su administración. Sin embargo, parece que Adorno no sólo no estaría en el potencial emancipador marxiano que encuentra Fernández Liria, de pensar «contra la época», sino que en algunos pasajes asumiría que sólo es posible pensar *dentro* de la *miseria* de la época. De ahí su famoso «no es posible la vida correcta en lo falso» (MM*, 44/GS 4, 43) o, en el caso de la educación, sólo es posible hablar de «autorreflexión crítica sobre la pseudocultura» en la que ya se está (ES I, 113/GS 8, 121).

La cuestión que abre esta crítica de la educación es, por tanto, cómo puede el sujeto librarse del peso de lo administrado, cómo es posible alcanzar, en el caso que nos ocupa, una escucha emancipada. Si la opción que propone Adorno es la de entender el todo y las partes, la elaboración de la estructura, parece que no alcanza la complejidad del asunto como lo vemos elaborado en otros textos no directamente relacionados con la escucha. La explicación que da Adorno es la experiencia de lo límite: «sólo donde lo que ha sido es suficientemente fuerte para dar forma a las fuerzas del sujeto y enfrentarse a ellas a la vez, parece posible la producción de lo aún no sido» (ES I, 127/GS 8, 136). Para él, el caso paradigmático es Austria y Francia, donde precisamente la tendencia hacia la administración y la decadencia de la burguesía permitió el surgimiento de las vanguardias. Sin embargo, esto abre dos problemas: por un lado, la evidente superficialidad del análisis, pues sociedades que podrían tener un contexto similar al de final del siglo XIX en Francia y en Austria no desarrollaron tales vanguardias (o Adorno las desconocía). Asimismo, es tanto posible un surgimiento de vanguardias alternativas que Adorno no considera (como es el caso de las propuestas de Bártok, que precisamente surgen del alejamiento del centralismo europeo) como que no surgieran vanguardias en absoluto, ya sea por represión política o por contexto social de otra complejidad. Por otro, y es lo que más me interesa, parece que precisamente esa “producción de lo no sido” no solo debería ser una tarea en el arte, sino también del *Mitmachen* o *Mitkomponieren*, en el caso de la música, pues parece que se encuentra ahí el núcleo de la emancipación.

Por todo esto, parece que en el marco de la escucha estructural, estamos en realidad ante una escucha intelectualizada. Sólo mediante la activación de lo intelectual, y no en el elogio de lo dado, se puede dar el primer paso de la *audición* a la *escucha*. Pero no se trata meramente de conocer, por ejemplo, contrapunto y armonía -pues ambas no son garantes por sí mismas de una mejor audición-, sino que intenta demostrar las grietas entre la línea divisoria kantiana entre percepción y entendimiento. De este modo, rechaza la aproximación fenomenológica y racionalista a la música: cuando en música se dice “aquí y ahora”, en Kant aún *formas puras* de la percepción, se está dando una concreción del espacio/tiempo y, por tanto, opera de alguna forma algún tipo de concepto que los articula. Adorno rechaza la música de fondo, sea en un contexto cotidiano o dentro de otras prácticas artísticas, como en el cine. Para él, la “estandarización y la sumisión a innumerables mecanismos de censura voluntarios e involuntarios” provocan que se convierta «todo acontecimiento preciso en mero ejemplar del sistema» (CCFC, 83/GS 15, 83). Rechaza la defensa del acceso inmediato, el cual intentaba trazar la fenomenología; e ingenuo, que desde su punto de vista defiende el modelo ontológico. Este intelectualismo se encuentra también en la producción. No se trata de que el arte surja por ser creado por algo así como, en lenguaje hegeliano, “un gran hombre de la historia”, sino que determinados sujetos se hicieron cargo de los problemas teórico-prácticos de su época: no los aceptaron meramente y siguieron, *ingenuamente*, colaborando en la repetición de tal aceptación. Es decir, en Adorno el intelectualismo surge como rechazo a una incomodidad, al manejo de las incongruencias y las grietas de la época. Desde su punto de vista, el arte “revienta su orden” no tanto por «una consecuencia de un cambio abstracto de los tiempos o los “estilos de pensamiento”, sino [de] la necesidad crítica [...]. Bach», por ejemplo, «se distingue de sus predecesores [...] por la consciencia de la insuficiencia de sus predecesores» (CCS I, 257/GS 10-1, 293).

La escucha intelectualizada se entiende dentro del *corpus* adorniano en su crítica a la “pseudocultura”. Lo que me gustaría destacar es, especialmente, la vinculación entre esta crítica y el lugar desde donde debería comenzar, a su juicio, la teoría del conocimiento. Es decir, para Adorno, hacer frente a la problemática del fenómeno de la pseudocultura (y, de manera fundamental, su poso sociopolítico) sería el punto de comienzo de rearticulación del concepto de cultura y el acceso a ella. La cuestión que se plantea Adorno, como apunte brevemente arriba, es si es posible, al igual que lo intenta trazar en el marco moral, un conocimiento enfáticamente verdadero en un contexto pseudocultural. Que Adorno elija “pseudo” (traducido desde “Halb”, “medio”, “a medias”) en «Theorie der Halbbildung» (GS 8) se muestra como afrenta a los primeros pasos de la “contra” cultura y debe leerse en

paralelo a su crítica al activismo político, que califica como “pseudo” actividad y no como “contra” actividad o algo similar. Lo importante es que la pseudocultura no es algo distinto a la cultura ni intenta, como la “contra” cultura, oponerse a ella, sino que la asume como algo que alcanzar. Es decir, la propia cultura ha devenido en “pseudo”. Según la pequeña historia de la cultura en los últimos años que elabora, la cultura o bien se había identificado con la “cultura intelectual”, que había sabido hacer convivir algunos de sus “bienes culturales” con las mayores atrocidades: «cuanto más se torturaba en los sótanos, tanto más inflexiblemente se cuidaba que el techo reposara sobre columnas» (TE, 72/GS 7, 79). Por otra parte, Adorno considera que la cultura tiene el elemento perverso de que, para ser compartida, tiene un carácter igualatorio. Es decir, para *ser* culto, hay determinados *contenidos culturales* que hay que conocer y manejar. Culturizarse, según los estudios adornianos sobre la educación, tienen el interés de “dar forma a la existencia natural”, esto es, de alguna forma hacer encajar, como en la obra de arte, lo múltiple en lo igual. Por eso le interesa tanto pensar lo formal artístico, pues para él, que en las vanguardias se haya roto con la forma puesta “desde arriba” y se forme desde el propio material tiene un carácter sociopolítico. Educar(se) implica, de algún modo, la adaptación a ciertos patrones. La educación en tanto “doma” «impide [...] elevarse por encima de lo dominante, lo positivo» (ES I, 88/GS 8, 95). Por tanto, Adorno se plantea si es posible una cultura como desplazamiento de la adaptación, la “elevación por encima de lo positivo”, pero al estilo del Marx de los *Grundrisse*³²⁰.

Lo intelectual en Adorno atraviesa, en realidad, toda caracterización de la experiencia estética. Si, como indiqué en el segundo capítulo, para Adorno «el contenido de verdad de las obras de arte ... es conmensurable con la interpretación filosófica y coincide [...] con la verdad filosófica» (TE 178/GS 7, 197), necesariamente la experiencia estética “genuina” tendría que pasar por hacer coincidir o experimentar la coincidencia entre la obra de arte y la verdad filosófica. Igual que Adorno habla en términos de “esfuerzo” o “trabajo” en lo filosófico (como ejemplo se puede tener en cuenta el *Arbeit des Begriffes*), también concibe así la relación con la cultura. El arte, en tanto no sea considerado como objeto de conocimiento, queda reducido al marco del entretenimiento, participando así de la división del trabajo entre lo productivo y lo no productivo, lo activo y lo pasivo. Para él, «al espectador ... se lo invita a la pasividad, se lo descarga del “trabajo” y en tal pasividad se lo reduce a mero objeto del

³²⁰ En la explicación sobre el método („Die Methode der politischen Ökonomie“), en la «Einleitung», Marx señala (la cursiva es mía): «Hegel geriet daher auf die Illusion, das Reale als Resultat des sich in sich zusammenfassenden, in sich vertiefenden und aus sich selbst sich bewegenden Denkens zu fassen, während die Methode, vom Abstrakten zum Konkreten aufzusteigen, nur die Art für das Denken ist» (MEW 42, 35/14)

efecto artístico» y es, precisamente, «no le permite la consciencia del trabajo contenido en la obra de arte» (MMu, 81/GS 13, 81). Es decir, para hacer emerger lo que de trabajo, lo que de histórico natural se condensa en la obra, hace falta un esfuerzo del sujeto, que no sea un mero receptor no afectado por la obra.

Para Adorno, hay una tensión entre lo normal y lo extraordinario en la configuración de la opinión. Por un lado, se considera que lo que piensa “todo el mundo” es “lo normal” y lo más próximo a lo verdadero (la “opinión sana”). Pero, al mismo tiempo, ese “todo el mundo” asume que esas creencias compartidas están cargadas de rumores, prejuicios y supersticiones (algo que Adorno denomina como “opinión pática” o “patógena”). Por tanto, se conjuga en la opinión “lo normal” y “lo anormal”, lo considerado como verdadero y lo falso. Al igual que en la constitución del concepto, en la opinión hay un momento de la cosificación y del dominio. Pero, para Adorno, en el juicio interviene además la figura del yo en la estructura del “yo opino”, que es una suerte de 'posesión' del sujeto. La opinión es *propiedad* del que la enuncia y va en ella un fragmento de su identidad, en tanto individuo o como parte del colectivo: esto puede implicar que el sujeto se ponga a sí mismo por delante de lo empírico-distinto-de-sí-mismo.

La marca del sujeto que opina es la racionalidad. Por eso, para Adorno, no se puede atribuir de forma abstracta la irracionalidad de la opinión ni del que opina, sino pensar la convivencia entre lo racional y lo irracional en la propia estructura del juicio: algo que se opone de forma implícita a la doctrina kantiana del juicio. Adorno defiende que hay una gran parte del conocimiento que opera en la actividad cotidiana que se aproxima mucho más en creencias irracionales y “exageraciones” (en tanto “pensamiento que va más allá de su confirmación por los hechos dados”) que de opiniones suficientemente fundamentadas. Así, afirma que en el potencial de la verdad, como de la locura, se encuentra el hecho de que «ningún pensamiento tiene la garantía de que la expectativa que contiene no será frustrada» (CCS II, 508/ GS 10-2, 577). La diferencia entre opinión y conocimiento estribaría, entonces, en que el conocimiento se enfrenta al examen de esa expectativa y de esa frustración. Esta definición de conocimiento sería polémica para las artes, en las que en muchos casos no aparece la estructura de la expectativa o no hay una expectativa en el mismo sentido en el que alguien cruza la calle esperando no ser atropellado -pese a la confianza de Adorno en la estructura “espera-expectativa”, como vimos., sino siempre la frustración. Hay, además otro asunto problemático: el conocimiento muchas veces contradice las creencias de la vida cotidiana, lo que imposibilita su integración en tal cotidianidad. Para Adorno, no habría que condenar a la sociedad en la medida en que “está atrapada en la mera opinión” frente a la

“verdadera esencia de las cosas”, sino pensar qué impide al sujeto que opina hacer de su opinión conocimiento, que ya no se equipara a lo “esencial”, como he explicado en el primer capítulo. «Sobre lo que es verdadero y lo que es una mera opinión, algo casual y arbitrario», indica Adorno, «no decide la evidencia (como quiere la ideología) sino el poder social que denuncia como arbitrariedad a lo que no concuerda con su propia arbitrariedad» (CCS II*, 509/GS 10-2, 578). Es decir, la reflexión sobre la teoría de la verdad, en Adorno, se concentra menos en pensar qué es la verdad, pues eso invitaría a la filosofía de nuevo a encontrar algo unitario y siempre igual a sí mismo, que a pensar un modelo que rebata la autonomía de la verdad pero no caiga en un mero relativismo.

IV CAPÍTULO

Forma, tiempo y lenguaje

Exoneración: qué hacer con la forma

Adorno hace una pequeña historia de la música del siglo XX en su texto «Schwierigkeiten» (1964-1966). Según él, el concepto que hace de hilo conductor es la “exoneración” [*Entlastung*]. La exoneración «significa... una preponderancia de lo muerto, no pasado a través del sujeto, externamente cósmico» (Em IV, 285/GS 17, 264). Con él, Adorno se refiere, dicho burdamente, al “dejarse llevar”, a la mera adaptación acrítica de las formas o estilos preestablecidos de componer. La “caída” en la exoneración tiene que ver con la tensión entre ese “puro dejarse llevar”, que Adorno cifra también como la “pura libertad” y el absoluto control de las formas en las que el sujeto compositor se inscribe. «El primer gran fenómeno de exoneración de la nueva música fue el dodecafonismo» (EM IV, 287/GS 17, 268), señala Adorno, donde se impuso de forma violenta un orden a la música, donde se llevó a cabo un proceso de racionalización que, pese a enmarcarse dentro de un marco muy distinto del tonal, no dejaba de obedecer, en el fondo, a la misma intención de liberar al compositor de la carga de hacerse cargo del fenómeno sonoro en sentido enfático, como en el atonalismo. Mediante el recurso a métodos antiguos -incluso en la construcción de las series se utilizan los elementos fundamentales del contrapunto barroco-, el dodecafonismo no dejaba de ser la aplicación de principios tonales a sonidos liberados -sólo en lo melódico y, de manera indirecta, en lo armónico. El serialismo, por su parte, obedece al intento de eliminar lo que de exoneración tenía el dodecafonismo. De esta forma, Adorno interpreta el serialismo como la reducción de los fenómenos musicales al “común denominador tiempo” (cfr. EM IV, 288/GS 17, 268), aunque quede pendiente la tensión entre el tiempo como medida física y el tiempo como duración: es decir, lo objetivo y lo subjetivo respectivamente. Esta justificación de lo temporal es, para Adorno, sólo el motivo, pero no el ‘qué’. Para él, el problema se encuentra en que en el intento por eliminar lo que de exoneración tenía la música dodecafónica, se alcanzó por el contrario un nivel de radical exoneración: el sujeto «queda no sólo exonerado, sino virtualmente extirpado» (EM IV, 289/GS 17, 270). De hecho, abre ya la opción de si no sería mejor simplemente acudir a un ordenador para que componga -que ‘despliegue la serie’- y prescindir del compositor³²¹. La

³²¹ En este asunto, Adorno acertó con anunciar el lugar del ordenador si hay, efectivamente, una reducción de la composición a lo matemático. No obstante, el recurso al ordenador no implica, necesariamente, la ausencia

alternativa, la aleatoriedad, tampoco le resulta convincente. Al igual que el modelo de lo atonal desde *Klavierstücke* Op. 11 y *Lieder* Op. 22 de Schönberg y las primeras obras de Webern y Berg, el modelo de Cage es, para Adorno, una disolución absoluta del sujeto y la caída en una «objetividad casi fisicalista, cósmica», pues «nunca más se oye a Webern, [...] no se le quiere oír a él, sino al sonido» (Cfr. EM IV, 290/GS 17, 271). Según Adorno, en lo aleatorio simplemente se deja en manos de lo contingente la exoneración, rompiendo así con el lugar del sujeto ante lo contingente. El problema, en términos generales, era que la reformulación de la forma o la ruptura con la forma en sentido tradicional había devenido en la radical formalización, menospreciando la dialéctica entre forma y contenido. Es decir, la búsqueda incesante de una justificación formal hacía que finalmente lo formal adquiriera todo el protagonismo, olvidando aquello que tenía que objetivar. El problema de la forma se articula en la filosofía de Adorno desde dos lugares. Por un lado, dentro del marco de su crítica a la totalidad y, por otro, con su propuesta hacia *una música informal*, como veremos en los apartados siguientes.

El problema de la totalidad

El problema de la totalidad es una de los puntos clave de la filosofía crítica de Adorno³²². Quizá en ningún otro sitio fue tan claro como en sus lecciones cuando señala que el conocimiento tiene que aprender del arte a enfrentarse a lo particular. Si, como he indicado en el primer capítulo, parecería que la teoría del conocimiento siempre ha tratado de alcanzar

de sujeto. *Illiac Suite: String Quartet No. 4*, de Lejaren Hiller y Leonard Isaacson, es una pieza de 1957 y, comúnmente, se considera como la pieza fundacional de la composición hecha exclusivamente (¿) por un ordenador (el Illiac I). Éste seleccionaba números y letras de forma aleatoria -números y letras que se podían transcribir a notación convencional. El ordenador sólo poseía algunas normas básicas de composición, que corresponden a los cuatro *experimentos* que componen la obra: el primero intenta construir un *cantus firmi*, el segundo una melodía a cuatro voces segmentadas, el tercero se constituye siguiendo instrucciones de ritmo y dinámicas; y, por último, el cuarto se basa en cadenas mertonianas. Por tanto, había un sujeto que le había dado *inputs* al ordenador que, al menos, cerraban cierto marco de trabajo. En 2016, sin embargo, se presentaron en el marco del festival Maerzmusik de Berlín las obras *Colossus*, *Protens*, *Eidotbea*, *Polygonus* y *Telegonus* (2016), compuestas por el ordenador Iamus, desarrollado por el Grupo de Estudios de Biomimética (GEB) de la Universidad de Málaga. Francisco Vico y Gustavo Díaz Jerez, parte del equipo del grupo de estudios, explicaron que lo interesante de Iamus, frente a otras composiciones hechas por ordenador (como la anterior), es que el ordenador no selecciona aleatoriamente *materiales*, sino que el ordenador *aprende* y compone sin seguir instrucciones, sino *conocimientos*. Es decir, de una forma similar a como se supone que lo puede hacer un ser humano. De tal modo, Díaz Jerez insistió en numerosas ocasiones en señalar que el ordenador podría equivaler a un compositor de nueve años de edad. Cabría preguntarse -algo que Adorno no hace- si en el ordenador no se está dando, simplemente, una repetición del sujeto. Es decir, si no se está planteando la posibilidad de que el ordenador, en la medida en que no es una persona, sea algo cualitativamente distinto a lo que cabe dentro del marco antropomórfico de su creador.

³²² Algo que demuestra J. A. Zamora en su libro Zamora, J. A., *Krise - Kritik – Erinnerung. Ein politisch-theologischer Versuch über das Denken Adornos im Horizont der Krise der Moderne*. Münster-Hamburg: Lit, 1995, pp. 171-216.

un conocimiento general, abstracto y perenne, Adorno considera que el arte abre una forma distinta del conocer. El arte es al mismo tiempo lenguaje y lo erige [es [jedes Kunstwerk] ist Sprache und setzt Sprache], con lo que se acerca a lo universal [das Allgemein] pero, al mismo tiempo, el arte al mismo tiempo señala a lo particular, a lo nuevo, a lo aún no registrado [das Besondere, das Neue, das nicht Erfasste], lo aún no subsumido por la dominación de la naturaleza. Por tanto, según Adorno, la pregunta que hace el arte, tanto a sí mismo (y a su pasado), como al conocimiento en general es “cómo y si es posible lo particular” [*wie und ob ein Besonderes überhaupt möglich sei*] en un mundo dominado por la fuerza de lo universal. Adorno identifica la cultura con «la protesta perenne de lo particular contra lo universal» mientras que la administración «lo universal frente a lo particular» (ES I, 120/GS 8, 128). Por eso, Adorno habla de que el arte, en esa pregunta por lo particular, es siempre trágico³²³. Está condenado a la derrota de tratar de ser cultura en lo administrado. A su juicio, el dominio de lo universal es un “reflejo de los modos de producción”, que, según él, tienden a la estandarización. El arte colaboraría en la desestabilización de esa estandarización y que ponga en juicio los procesos de “pseudoindividualización” a lo que se somete lo particular. El arte, para Adorno, recuerda lo que el concepto no puede: encontrar lo universal en los centros de fuerza [*Kraftzentren*] de lo particular. Considera, asimismo, que las obras de arte se construyen como totalidades que son más que una mera suma de particularidades. Por eso, puede decir que una construcción bien conseguida [*vollkommen*] es aquella en que cada momento individual responde al contexto, a la totalidad (el término que usa es *Zusammenhang*). Esta totalidad hace que las obras no sean «ein Sein», sino que las comprende «como aparición de algo espiritual en sí mismo *necesario*, un campo de fuerzas, una tensión entre sus elementos»³²⁴. Tal necesidad no es algo previamente dado, sino que *llega a ser*. El arte parte de lo universal porque éste lo regula ante la posible ingenuidad de lo particular; el conocimiento científico [*die wissenschaftliche Erkenntnis*], por su parte, parte de lo particular para alcanzar el universal y negar así lo particular. Por eso, para él este conocimiento tiene que aprender del arte a volver a la dialéctica entre universal y particular.

Problematizar el lugar de la totalidad como ente cerrado y la particularidad como mera parte de esa totalidad es la manera de poner en entredicho la asunción dogmática del idealismo tanto en el arte como en el conocimiento como “unidad presente de lo general y

³²³ Cfr. 11178 (parte de atrás) del 30 de noviembre de 1967.

³²⁴ «Als Erscheinung eines Gestigen, in sich selbst *notwendige*, ein Kraftfeld, eine Spannung zwischen ihren Elemente». Vo 6484 del 29 de junio de 1961.

lo particular”. Según señala, «el esquema no es simplemente un marco abstracto “dentro” del cual se realiza la idea formal específica, sino que ésta resulta de la colisión entre el acto de componer y el esquema: al mismo tiempo surge de éste y lo altera» (BFM, f. 142). Es decir, para él, la totalidad y la particularidad siempre van más allá de sí mismas. Al componerse una sonata, siempre se está diciendo algo diferente de la forma sonata, se está dando a la sonata una nueva oportunidad. Se renueva y al mismo tiempo se vuelve a fijar. La totalidad es, por tanto, una entidad mediada. Según Adorno, la totalidad siempre estará afectada por sus momentos, por lo particular. No como mera suma de ellos, sino que lo particular constituye la totalidad y, al mismo, pone en evidencia lo fragmentario de su composición. Por otro lado, los momentos particulares son, en sí mismos, totalidades: «cada uno lleva en sí el todo y hasta toda la historia» (FNM, 41/GS 12, 42). Para él, es precisamente desde las vanguardias en las que se establece tal relación dialéctica entre totalidad y particularidad. No porque se ponga desde fuera, sino porque se explicita la otrora dominante presencia de la totalidad en la configuración de las obras. Paulatinamente Adorno considera que la división del trabajo y del conocimiento ha generado una primacía de lo individual que se ha trasladado a la música. En eso se va a sustentar su crítica, por ejemplo, al serialismo.

Lo esencial de esta crítica es lo que para Adorno es un enfrentamiento materialista al objeto, algo que toma de Benjamin: se trata de la renuncia a encontrar en el objeto un sentido, a entenderlo como “función simbólica” que hacía parecer que “lo particular representaba a lo universal” (EFT, 307/GS 1, 336). Por tanto, en lo musical, la cuestión es qué se había ocupado tal espacio de lo particular y lo universal. ¿Era *el* sonido lo particular que englobaba el universal *nota*, articulación espiritual de determinadas frecuencias sonoras dentro de un contexto de afinación? ¿es *la* forma lo particular dentro del marco “tonalidad” o “atonalidad”? En cualquier caso, la recomposición de la totalidad y la particularidad y, con ella, el resto de elementos que constituyen lo musical, permite ir trazando este camino hacia la construcción de un acercamiento específicamente materialista que no solamente reconfigure este “sentido” que se podía encontrar en lo musical, sino también en el rendimiento de esta retirada del sentido a lo sonoro para la filosofía.

Totalidad

Quizá uno de los puntos débiles -y al mismo tiempo uno de sus núcleos principales- de la teoría estética de Adorno es su concepto de totalidad. En el plano estético musical, la crítica fundamental a la música contemporánea se encuentra, en él, en el fetichismo de lo

particular o, en otros términos, la depotenciación de la totalidad. Para él, lo particular tiene que justificar su *raison d'être* en lo total (y también al revés). En este aspecto, entonces, el pensamiento de Adorno queda, al menos, cuestionado. Su tendencia normativa le hizo cerrar los oídos ante las tendencias evidentes que trataban de romper con la necesidad de totalidad en términos generales, es decir, no aceptar un modelo total por más que éste fuese crítico consigo mismo. El problema, para Adorno, es que no partían de una clara dialéctica entre totalidad y particularidad, sino que potenciaban sólo uno de los polos. En el marco estrictamente filosófico, Adorno rechaza explícitamente desde su juventud la fuerza de la totalidad por sí misma, pues para él -como Benjamin- habría que pensarla desde el fragmento. La totalidad, a su juicio, mantenía el anclaje con un modelo sistémico de pensamiento.

Como apunté antes, Adorno distingue entre el sentido -que he llamado hermenéutico- y el sentido musical, que, en términos generales, se refiere al contexto creado en la composición [*Sinnzusammenhang*]. Si vuelvo a esto, tiene que ver con que, para Adorno, tenía una importancia extraordinaria y un lugar protagonista en la mayoría de sus reflexiones con respecto a la relación entre totalidad y particularidad. Adorno trata, como vimos, de salvar la estética 'de abajo a arriba'. Para ello, propone un proceso de des-subjetivación³²⁵ de la *Zweckmäßigkeit* kantiana. La finalidad de las obras de arte no es interior, sino exterior. Adorno quiere romper así con la concepción de finalidad como adecuada a la "unidad de la razón" y dividir tal finalidad en dos: por un lado, en la crítica a la unidad en la que se mutila la multiplicidad y, por otro, en la constatación del alejamiento de la lógica "medios-fines" de las obras de arte. El concepto de "Zweck" no es algo dado, sino que remite a «un final que alcanzar» [*ein zu erreichender Zweck*]³²⁶. Esto implica que esta transformación de la *Zweckmäßigkeit* habría que trabajarla en paralelo con su concepto de metafísica, en la medida en que la lógica o la «*Sinnhaftigkeit*» de las obras aparece «donde le hace daño al artista, es decir, donde la obra de arte quiere ir hacia otro lugar de lo que en realidad se querría»³²⁷. De

³²⁵ Literalmente, dice que quiere salvarlo «durch die Entsubjektivierung dieses Zwecksbegriffs ebenso jede Rücksicht auf Zweckmäßigkeit dem Betrachter gegenüber» (Vo 6559 del 20 de julio de 1961). Recordemos el párrafo 15 de la *KU*, donde Kant señala que «Die objektive Zweckmäßigkeit kann nur vermitteltst der Beziehung des Mannigfaltigen auf einen bestimmten Zweck, also nur durch einen Begriff erkannt werden. [...] Grund der inneren Möglichkeit des Gegenstandes enthalte. So wie nun Zweck überhaupt dasjenige ist, dessen Begriff als der Grund der Möglichkeit des Gegenstandes selbst angesehen werden kann: so wird, um sich eine objektive Zweckmäßigkeit an einem Dinge vorzustellen, der Begriff von diesem, was es für ein Ding sein solle, vorangehen; und die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in demselben zu diesem Begriffe (welcher die Regel der Verbindung desselben an ihm gibt) ist die qualitative Vollkommenheit eines Dinges». *KU* 44-45.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ «[W]o es dem Künstler weh tut, also wo das Kunstwerk wo anders hinwill, als man selber eigentlich möchte». *Ibidem*.

este modo, introduce el mismo momento trascendental que en la dialéctica: si ésta quiere ser verdaderamente dialéctica, es decir, crítica, siempre tiene que poder negar su límite, plantear la posibilidad de estar siempre como excedida, fuera de sí, apuntar hacia ese más allá. La diferencia específica, entonces, entre el conocimiento *en* las artes tiene que ver con que, en contraste con las ciencias y las humanidades, aquellas *niegan* la realidad: en ningún caso buscan un conocimiento positivo de ella.

Sin embargo, en Adorno tal crítica a la unidad parece que no es evidente en la estética y, específicamente, en las artes. Según él, por ejemplo, «cada tono, cada motivo, cada forma *debe* tener su función como tema, como transición, como tensión, como progreso, como aumento (*klimax*), como disolución»³²⁸ o «si un pasaje se debe tocar *piano* o *forte* no lo decide meramente que esté indicado *piano* o *forte* -los signos pueden ser fallidos o tener muchos significados- [...] Los signos [...] tienen pleno sentido sólo en el contexto compositivo» (EM V*, 205/GS 18, p. 195). Esto lo encuentra, explícitamente, en *Moses und Aron*, de Schönberg, algo que explicita en su texto al respecto (1963). Allí señala que “la fuerza formal es equivalente a su riqueza” y que es una obra “configurada hasta en el último detalle” (EM I-III, 480/GS 18, 471). Con esto, Adorno está siendo más claro de lo que probablemente le gustaría: con ese “debe”, alude a un modelo implícito de totalidad que consiste en la posibilidad de justificar la *función* de lo particular bajo el criterio del todo. Precisamente, lo que está denunciando en su crítica a la nueva música es la pérdida de esta función en el todo. Adorno sabe, por tanto, que la nueva música se enfrenta a un problema doble: «por un lado, [que] la forma lingüística de la música estructure [*gestalten*] correctamente su material presente, pero por otro, sin embargo, no hacerla responsable de lo caótico y lo sinsentido»³²⁹. La valentía que presentó para pensar desde la pérdida de sentido -hermenéutico- no aparece, como se ha indicado, de forma enfática en su reflexión sobre el sentido musical y es algo que afecta directamente a su concepción de totalidad en lo musical como contexto, como lo que dota de *sentido*, por más que sea una totalidad *haciéndose*.

Según plantea G. Kreis, la «Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem»

³²⁸ «dass jeder Ton, jedes Motiv, jede Gestalt ihre Funktion als Thema, als Übergang, als Spannung, als Fortsetzung, als Steigerung, als Auflösung haben *mus*». VV. AA., *Vorträge, gehalten anlässlich der Hessischen Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung, 6, Bad Homburg v.d.H. [e.a.] 1955*, pp. 73. [véase nota 16]. La cursiva es mía.

³²⁹ «auf der einen Seite die Formsprache der Musik ihrem jetzigen Material angemessen zu gestalten auf der anderen aber trotzdem sie nicht dem Chaotischen und Sinnlosen zu überantworten». VV. AA., *Vorträge, gehalten anlässlich der Hessischen Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung, 6. Op. Cit.*, pp. 77.

kantiana es una relectura de la “homología del cosmos”, a traducción de lo armónico del mundo a lo armónico de la obra de arte. Esto implica que, a su juicio, «después de Kant el objeto estético es un sistema bien organizado cuyas reglas desconocemos»³³⁰. En este sentido, Adorno es un seguidor de este concepto de objeto estético pero su esfuerzo se encuentra, precisamente, no sólo en iluminar esas “reglas desconocidas”, que para él responderían a la fantasmagoría que oculta lo devenido como natural sino en la creencia de que tal iluminación haría saltar por los aires esa organización. Sin embargo, solo *mediante* una organización parece que se puede evitar la caída en lo meramente caótico.

El concepto de forma como totalidad que *da* sentido como “unidad de lo múltiple” en realidad, adolece del mismo problema que Adorno critica en la confianza de Husserl en las matemáticas. En palabras de Adorno, para Husserl «los números son disposiciones destinadas a hacer... lo no idéntico conmensurable con el sujeto, modelo de la unidad. Ellos llevan a su abstracción la multiplicidad de la experiencia (MTC, 17/GS 5, 18). ¿No está pasando por alto Adorno aquí lo que de abstracto tiene la música para reducir la multiplicidad de la experiencia sonora? Si cada elemento sonoro tiene que dar cuenta de su *función* en el todo, ¿no está aquí el todo tomando el testigo de ese sujeto que hacía lo no idéntico conmensurable consigo mismo?

Para Adorno, en Schönberg «la idea de la unidad de lo múltiple se convirtió en un don sensiblemente musical. Él podía no sólo pensar como una sola cosa lo más extremo en lo diverso, sonando simultáneamente, sino inventarlo» (EM I-III, 483/GS, 16, 474). Este paso de “pensar” a “inventar”, resulta extremadamente polémica en el lenguaje de Adorno. Para él, como ya se ha señalado, lo fundamental es “la vida de la cosa”, y no el elemento “sintético”. Adorno, en su intento de salvaguardar la crítica al fetichismo de lo particular, trata de articular una especie de síntesis no reductiva, pero cae en una especie de subjetividad unificadora que intenta no ser totalitaria.

La crítica a ese modelo filosófico que intentaba “aferrar la totalidad” de su conferencia sobre la actualidad de la filosofía (GS 1), no lo lleva hasta sus últimas consecuencias en el plano musical. La totalidad en la música, pese a su confrontación crítica, se mantiene como contrapunto al caos: «sólo cuando cada parte formal, cada frase, cada

³³⁰ «[n]ach Kant ist ein ästhetischer Gegenstand ein wohlorganisiertes System, dessen Organisationsregel wir nicht kennen». Kreis, G., *Gesellschaft im Werk*, p. 185

semifrase, cada nota proclama inequívocamente para qué está ahí en el todo, es la obra totalmente organizada protegida de la conversión en lo contrario a ella, el caos» (EM I-III, 157/GS 16, 152-153). La oposición al caos le hizo justificar la necesidad del contrapunto en la nueva música, en la medida en que es la forma en la que la música queda, efectivamente, “totalmente organizada”, y no hay meras frases o sonidos “de relleno”, sino que todo está enfáticamente hecho dentro de una lógica compartida. De hecho, tanto en este sentido como si recuperamos su teoría de la escucha como “completar”, “englobar lo pasado y lo futuro” con la audición espontánea de instante en instante; vemos cómo Adorno estaría defendiendo una escucha acrítica, en la medida en que, para él, la crítica «viola el tabú de la unidad, que aspira a la organización totalitaria. El crítico divide» (CS II, 701/GS 10/2, 787). Adorno no defendería la organización totalitaria, sino la que lo total se construye en sus partes, pero el principio teleológico de lo “estructural” encontraría su núcleo en la aspiración de la totalidad de la estructura.

Adorno escribe en 1933 una reseña sobre un libro que para él sería referencia hasta el final de su vida (algo palpable por sus numerosas referencias en *Ästhetische Theorie*, a saber, la *Psicología de la música* de Ernst Kurth (1931). Del libro destaca un elemento fundamental: que «sólo con la imposición de la subjetividad activa como fuente del “sentido” musical se constituye el ámbito de la “psicología de la música” como unidad que se desliga de las disciplinas de la “teoría musical” tecnológica y de la “psicología del sonido”» (EM VI, 333/GS 19, 351). Con “teoría musical tecnológica” hace referencia al modelo de Riemann, un «esquema estático objetivo, matematizante, el cual era incompatible con la dinámica de los fenómenos» (EM VI, 332/GS 19, 350). Contra ella surge la “psicología de los sonidos”, que trataba de medir la experiencia musical y que «veía su problema central en la relación de estímulo básico e intensidad de sensación» (*Ibidem*). La obra de Kurth destaca, según Adorno, porque resituaba el lugar de la psicología de la música, pues ya no le aplica un modelo estático, sino que asume lo dinámico de las formas musicales y, además, y en esto está la clave de lo que quiero analizar, que la psicología de la música «se ocupa de “videncias de totalidades”», las cuales, al parecer de Adorno, «determinan ya los fenómenos elementales hasta el sonido aislado» (EM VI, 333/GS 19, 351). Si, como parece que Adorno defendió durante toda su vida, la escucha que habría que articular es la “estructural”, parecería que hay en cierto modo esta imposición de la totalidad sobre tales “fenómenos elementales”, que solo se convierten en fenómenos en tanto están incluidos en un modelo estructural que el oyente está *identificando*. Vemos, por tanto, cómo solo en algunos textos marginales Adorno propone

otros modelos de totalidad que sólo de forma implícita aparecen posteriormente en su filosofía de la música. La modificación de este concepto será clave en las nuevas formas compositivas a partir de los años 50. Adorno, en este aspecto, fue mucho más radical en el proyecto filosófico que en el musical y, por eso, el concepto de totalidad en lo sonoro sería más fructífero desde *Dialéctica negativa* que desde textos específicamente concentrados en lo musical.

Particularidad

Para la conceptualización de la totalidad como esquema que va más allá de sí, Adorno problematiza la idea de lo particular, también denominada como fragmento o detalle. Su postura se sitúa frente a Kant, que deriva lo particular de lo universal³³¹ y frente a Hegel, donde sólo se puede nombrar lo universal³³². Según Adorno, lo particular deriva de lo universal y viceversa, se median dialécticamente. El detalle diferenciado, que también denomina ‘ocurrencia’ e ‘intensidad’, abre dos cuestiones:

D) cómo es posible determinar lo que sobresale, es decir, qué elementos individuales destacan sobre otros momentos individuales con respecto al todo y porqué precisamente éstos adquieren ese rol. Es decir, si por ejemplo en una composición estrictamente tonal se añade una disonancia no preparada, la cuestión que se abre es el lugar de ese detalle con respecto a la tonalidad, esa particularidad que es más particular que el resto de momentos individuales de la pieza y porqué meramente no se tacha como error en la composición según un patrón normativo establecido de forma previa. O, en otras palabras, qué hace que algo particular tenga la fuerza o potencialidad de romper con lo total. Desde luego, un quinto grado con séptima es un detalle que sobresale por encima de determinadas fundamentales, pero también es verdad que sólo por ese quinto grado con séptima la fundamental puede también destacar. Para él, analizar esa forma de destacar de algunos detalles es la clave para comprender cómo el arte no cae en lo indiferenciado. Es una afrenta contra la lógica del capital que, según él, ofrece un principio de pseudoindividualización. Lo característico, para Adorno, tiene que

³³¹ «Todas las intuiciones, en cuanto sensibles, se basan en afecciones, mientras que los conceptos lo hacen en funciones. Entiendo por función la unidad del acto de ordenar diversas representaciones bajo una sola común. [...]» KrV, A 68/B93.

³³²« Lo universal es, de hecho, lo verdadero de la certeza sensorial. [...] No nos representamos, desde luego, al estgo universal, o el ser en general, pero *pronunciamos* lo universal; o bien, no hablamos sin más tal como *queremos íntimamente decir*, tal como *opinamos* en esta certeza sensorial. [...] como lo universal es lo verdadero de la certeza sensorial y el lenguaje expresa sólo eso verdadero, resulta del todo imposible... decir un ser sensible que *queremos íntimamente decir*» (Hegel, GFW., *Fenomenología del espíritu*. Op. cit., pp. 181-182).

llevar el sello de «lo no intercambiable, lo no fungible» (EM I-III, 207/GS 16, 201). El brillo de lo particular es, en esencia, el brillo de “lo diferente”, huella del problema de lo no idéntico. Adorno, entonces, acude a una lógica relacional entre lo particular y la totalidad, pero no termina de dejar claro cómo se especifica la particularidad de un detalle, como algo brilla más que el resto. Ya que, al mismo tiempo que tematiza la aparición de estos elementos que destacan sobre otros, también rechaza la idea de que «serious music fundamentally consists of important ‘themes’ with something more or less unimportant between them» (NaS I, 3, 257). Es, quizá, en su libro sobre Beethoven donde Adorno elabora este problema de forma más explícita, aunque no necesariamente más satisfactoria. Adorno se enfrenta a esto varias veces desde varias perspectivas y en relación a otros problemas de la música y el lenguaje. Como indicamos anteriormente, según su lectura, estos detalles que *sobrepasan* la totalidad como elemento cerrado, es decir, que fuerzan a la totalidad a ser más de lo que en un inicio proponía, son *prelingüísticos* y la marca de la *expresión*.

El truco, por decirlo de alguna manera, en Adorno, se encuentra en la interpretación de lo particular como cifra del todo. En su texto sobre S. George (GS 11) señala, hablando sobre su propio proceder en primera persona que «[c]uando tengo que hablar brevemente sobre temas difíciles y complejos, suelo escoger un aspecto limitado, fiel al motivo filosófico de renunciar a la totalidad y de esperar la comprensión del todo antes del fragmento que inmediatamente de aquél» (NL, 504/GS 11, 523). Es decir, propone encontrar en el fragmento las huellas de lo total. Por tanto, cada elemento que sobresale (se) articula de una forma diferente en ese todo por hacer, que es más que una suma de las partes. El todo se modifica en cada fragmento y es así como algunos “sobresalen” sobre otros: de pronto, rearticulan y reconfiguran el todo. Es decir, no hay algo que “sobresalga” por sí mismo, sino que en esta constante relación entre totalidad y particularidad, lo particular destaca porque reestructura el todo y, con ello, al resto de fragmentos.

II) cómo se constituye la totalidad como totalidad abierta, como no sintética, en la medida en que sólo así puede ir más allá de sí misma y porque, además, es así como se cifra la postura contra el idealismo, como expliqué en el primer capítulo. Para Adorno, no puede hablarse de totalidad cerrada, para él la totalidad siempre se dirige más allá de sí misma. No hay una «obra en sí». Esto mismo es lo que critica Lydia Goehr cuando señala que «we assume... that the tonal, rhythmic, and instrumental properties of works are constitutive of structurally integrates wholes that are symbolically represented by composers in scores. Once created, we treat works as existing after their creators have died, and whether or not they are

performed or listened to at any given time». ³³³ En breve, la totalidad en él no es conclusiva y «su fuerza sólo se acredita en lo individual a lo que ilumina» (TE, 250/GS 7, 280).

El esquema del proceso simultáneo entre el surgir y el alterarse, o el renovarse y fijarse de nuevo, nos lleva a la relación con el Hegel de la *Fenomenología del espíritu* ³³⁴. Lo que se está poniendo en duda es, en definitiva, la posibilidad de la síntesis como punto final, ya que es una síntesis que siempre va más allá de sí misma. Adorno se toma muy en serio la propuesta hegeliana del automovimiento, pero no lo detiene como sé hace Hegel en el momento del espíritu absoluto. La tesis fundamental de esta relectura se encontraría que «la unidad de las obras de arte no puede ser lo que tiene que ser, unidad de algo múltiple: al sintetizar, daña a lo sintetizado y, por tanto, a la síntesis».

Lo importante de la crítica de Adorno a la totalidad es que precisamente, como nombré de pasada al final del segundo capítulo, es la posibilidad de romper con la lógica subyacente al juicio predicativo a favor de la “coherencia inmanente”. Es decir, Adorno propone una reestructuración de la totalidad hacia su apertura mediante la ruptura de la obra de arte con tales principios lógicos que aún son necesarios para articular el lenguaje propositivo. En el núcleo de su modelo de totalidad abierta se encuentra la coherencia que surge desde lo inmanente y no la coherencia entre lo particular con un concepto de forma total puesto “desde arriba”. La pregunta que queda suspendida es si sería posible o si, de hecho, es ese precisamente el camino que inicia Adorno, de pensar el lenguaje predicativo desde un lugar distinto al de la lógica del juicio a favor de un principio de coherencia inmanente, algo que surgiría directamente de la influencia de lo que el arte parece que puede y el lenguaje no consigue. Parece que lo que Adorno quiere asumir es la posibilidad del “horror sagrado” del que hablaba Hegel al referirse a que haya *algo* que se escape al Absoluto, o que éste sea incapaz de convertir lo que «es real como pura negatividad» en positivo mediante «la varita mágica de la mediación dialéctica» ³³⁵. Es decir, Adorno quiere poner en

³³³ Goehr, L., *The imaginary museum of musical work*. Op. cit., p. 2 (se puede ampliar el problema del concepto de obra y la *Werktreue* en el capítulo 9 de este libro: pp. 243-286).

³³⁴ Estoy pensando en el fragmento «El capullo desaparece al abrirse la flor, y podría decirse que aquél es refutado por ésta; del mismo modo que el fruto hace aparecer la flor como un falso ser allí de la planta, mostrándose como la verdad de ésta en vez de aquélla. Estas formas no sólo se distinguen entre sí, sino que se eliminan las unas a las otras como incompatibles. Pero, en su fluir, constituyen al mismo tiempo otros tantos momentos de una unidad orgánica, en la que, lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios, y esta igual necesidad es cabalmente la que constituye la vida del todo». Hegel, G. F. W., *Fenomenología del espíritu*, Op. cit., p. 57.

³³⁵ Agamben, G., *Infancia e Historia*. Op. cit., 176.

tela de juicio este poder de fagocitar lo distinto del todo mediante la negativización de la totalidad en tanto articulada mediante algo negativo que no puede convertirse en positivo. Esta distinción entre arte y lenguaje sería lo que desequilibra la potencialidad del concepto de totalidad en Adorno debido al anclaje de la “unidad de lo múltiple” que solo es sin violencia en algunos casos en las obras de arte, como es el caso en la música que él propone, a saber, lo informal, que será temático en el siguiente apartado.

In-formelle

Aún en un congreso celebrado en la Universität der Künste de Berlín en enero de 2016³³⁶, eminentes profesores y filósofos hablaban de la *musique informelle* como “aformelle” o, dicho en sus términos, como la renuncia a la forma en los últimos años de Adorno. Quizá no haya una interpretación menos adecuada para este contexto. Parece que tales oradores se olvidaron de la segunda parte de una de las frases centrales del texto en el que aparece por primera vez, «*Vers une musique informelle*» (GS 16), en la que Adorno señala que, efectivamente, la “*musique informelle*” «ha descartado todas las formas *que se enfrentan a ella de una manera externa, abstracta, fija*» (EM I-III, 506. El subrayado es mío/GS 16, 496). Y, añade que «perfectamente libre de lo heterónomamente impuesto y extraño a ella, se constituye no obstante de una manera objetivamente obligatoria» (*Ibidem*). Es decir, *formal*. Adorno no renuncia nunca a la forma. Esto lo expresa explícitamente en una carta a Doflein, cuando señala que

«[pero por otro lado] creo también que no hay verdades sociales o pedagógicas en las cosas del arte, y que al mismo tiempo su forma no sea sólida [*stichhaltig*]. Y esa solidez no la encuentro hoy sino en las formas más altas de composición pensables [*denkbar höchsten kompositorische Formen*]»³³⁷.

³³⁶ Me refiero al congreso internacional “Badiou and the presence of philosophy. Crossing the French-German border”, celebrado los días 29 y 30 de noviembre en la Universität der Künste de Berlín

³³⁷ «[A]ber andererseits glaube ich auch, dass es in Dingen der Kunst kein gesellschaftliches oder pädagogisches Wahres gibt, das nicht zugleich der eigenen Gestalt nach ganz und gar stichhaltig wäre, und diese Stichhaltigkeit sehe ich eben heute nirgend anders als in den denkbar höchsten kompositorische Formen». Carta de Adorno a Doflein del 7 de enero de 1956 (Andreas, J. (ed), *Theodor W. Adorno--Erich Doflein Briefwechsel: mit einem Radiogespräch von 1951 und drei Aufsätzen Erich Dofleins*. Hildesheim-New York: Olms, 2006, p. 203). Al final de una discusión radiofónica con Doflein, Adorno señaló: «So glaube ich denn, dass es sich hier nicht um eine Art totalitärer Diktatur der Musik handelt, sondern nur um eine allseitige Logik der Konsequenz, die ihrerseits die Voraussetzung dafür ist, dass die Komponisten überhaupt zur vollen Freiheit der Produktion kommen, anstatt sich an die Unfreiheit nachgeahmter Formeln zu binden» (*Ibidem*, p. 286).

Adorno se concentró, entre otros, en el concepto de forma en un texto dedicado a Pierre Boulez, «Form in der neuen Musik» (GS 16), aunque muchos de los problemas ahí desarrollados aparecen también en otros textos no directamente vinculados a la forma. Su concepto de forma es deudor de la ‘estructura’ en sociología. Pero con un matiz: Adorno se sitúa, tal y como defiende Witkins, en su elemento dinámico: «[f]or Adorno [the] principles of formation are at the heart of his music analysis; we might say that the ‘how of structure, how it develops, takes precedence over the ‘what’, the specific form as such»³³⁸.

La eliminación de la reexposición se engarza íntimamente con la crítica adorniana a la *prima philosophia* y a su proyecto de temporalizar la filosofía. La reexposición se elimina porque ya no hay *nada primero* que afirmar. En términos de Bloch, con la crítica a la forma sonata, la nueva música aparece como «música que se va constituyendo, que se enfrenta seriamente con lo nuevo e infinito del final»³³⁹. Para Adorno, cuando la música se desembaraza de la repetición elimina con ella su “esencia cúllica, ritual”: se vuelve prosa³⁴⁰. Ya no necesita del apoyo verso, de la estrofa, etc. como marco para lo sonoro. Adorno, sin embargo, trabaja en esos términos algunas obras, como por ejemplo el *Concierto de violín* de Alban Berg, cuyo primer movimiento considera estructurado en base a estrofas, las cuales se pueden ver (y escuchar) en la primera parte en el compás 11, con la melodía del contrabajo, y con los violonchelos en el 21; en la parte central en el 38, luego en el 47 y la tercera estrofa en el 54, todas ellas en el violín solista. Esta parte se cierra con una última estrofa en el 63. A partir de ahí, las estrofas ya no se marcan explícitamente, pues se intercalan otras estructuras como los dos tríos finales, los de cc. 137 y ss. y 154 y ss. (Cfr. CCFC, 357 y ss./GS 14, 347) Ese desmoronamiento de la forma sonata, que Adorno encuentra en la forma en general, ha surgido de la confrontación o, en sus términos, de «la legítima resistencia a las invariantes abstractas de la forma» con la imposible «construcción formal *hic et nunc*» (EM I-III, 625/GS 16, 616). Lo que Adorno rescata de ‘la sonata’ y de ‘lo sinfónico’ es la variación en desarrollo [*entwickelnden Variation*] (NaS IV, 17, 146), como principios constructivos con gran

³³⁸ Witkin, R. W., «Composing Society in Sonata Form: Music Analysis and Social Formation», en Nowak, A. y Fahlbusch, M. (eds.), *Musikalische Analyse und kritische Theorie*, Tutzing, Hans Schneider, 2007, p. 86.

³³⁹ Bloch, E., *El principio esperanza III*. Op. Cit, p. 194.

³⁴⁰ Dahlhaus enmarca el concepto de repetición en la lógica histórico-musical. Según él, en el siglo XVIII, «una obra debía captarse en la primera audición, porque la probabilidad de volver a escucharla era casi nula, no podía ser cualitativamente nueva y radical, a menos que el compositor estuviera dispuesto a pagar la novedad con un fracaso. Sólo cuando existe la posibilidad de que una obra sea repetida [...] tiene sentido atreverse a presentar obras profundamente innovadoras y desafiantes» (en Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*. Op cit., p. 181). Eso nos permitiría resituar la repetición en Adorno, que la analiza de forma ahistórica. Sólo en la medida en que la repetición está permitida en la hora histórica de la “nueva música”, puede ser condenada

rendimiento para la nueva música, como vimos con respecto a Schönberg.

La reexposición es, a juicio de Adorno, el lugar donde comienza a desmoronarse la forma sonata³⁴¹ en la nueva música, aunque se mantiene el diálogo con ella³⁴². Esta ruptura con la sonata es trabajada para Adorno especialmente en Schönberg y, en concreto, en el *Quinteto para vientos* Op. 26. Del ensayo (escrito en 1928) al respecto, incluido en GS 17, se conserva sólo la introducción. Lo interesante del análisis de Adorno es que prescinde explícitamente de pensar en series³⁴³, ya que, al igual que Schönberg mismo, establecer las series podía implicar caer en ‘el conocimiento de *cómo* se hace y no del *qué* es’ (cfr. EM IV, 11-12/GS 17, 11). En el texto, como Adorno señala, se trata de anunciar la idea de la «construcción exhaustiva de la sonata» [*Auskonstruktion der Sonate*] (*Ibidem*)³⁴⁴. A diferencia de lo defendido por Adorno, Ch. Rosen señala que esto no se encuentra exactamente en el proyecto de Schoenberg. Según Rosen, en Schönberg no se da tanto tal “construcción exhaustiva” de la sonata, que daría como resultado su saturación y la extracción de aquello valioso en ella, sino que «the forms are not imposed on the music, but realized through it [...] [he] used these forms as if they had innate expressive properties». Es decir, siguiendo la interpretación de Rosen, el *Quinteto*, en la *Suite* Op. 29, el *Cuarteto de cuerda* n. 3, Op. 20 y en las *Variaciones para orquesta* Op. 31 (todas escritas entre 1925-1928) serían los «extreme points of Schoenberg’s neoclassicism» (el cual es obviado con frecuencia por Adorno), motivados por el intento doble de restaurar las formas desde ellas mismas pero romper la dependencia entre forma y

³⁴¹ Adorno es poco preciso con los nombres. Una cosa es la forma sonata y otra la sonata, y muchas veces los usa como sinónimos. Entiendo que siempre que habla de sonata, en realidad, Adorno se refiere a la forma sonata. Si no, incurriría en errores básicos. De ahí que podamos hablar de reexposición. El modelo que toma en la mayoría de casos es la forma sonata, pues es la base o mantiene una relación estrecha con otras formas importantes, como la sinfonía o el concierto.

³⁴² Es interesante tener en cuenta la crítica que hace Dahlhaus en Dahlhaus, C., «Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse», en *Gesammelte Schriften*, volumen II. Laaber: Laaber, 2001, pp. 233-245; que, como resume Hermann Danuser, «dass Schemata wie a-b-b-a unterschiedlichen, ja gegensätzliches Formzwecken entsprechen können» (Véase Danuser, H., «"Materiale Formenlehre" -ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik» en Nowak, a., y Falhlbusch, M. (eds), *Musikalische Analyse und kritische Theorie*. Op. Cit., p. 29). Adorno toma la forma sonata en un sentido muy general y es poco minucioso en el análisis de la diferencia que se producen *dentro* de la forma sonata, es decir, dentro de esas múltiples posibilidades que da la clasificación a-b-a (o a²).

³⁴³ Aunque, en este caso, parece que Schönberg hizo con esta obra un manual de cómo componer con series, dada la claridad de la exposición de la serie que recorre toda la pieza, a saber, Eb-G-A-b-C#-C-Bb-D-E-F#-Ab-F.

³⁴⁴ Adorno no pasa de esa aserción. Sin embargo, análisis posteriores, como el ejemplar de Andrew Mead, ponen en evidencia esto (Véase Mead, A., «'Tonal' Forms in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music», en *Music Theory Spectrum*, Vol. 9. Primavera, 1987, pp. 67-92).

tonalidad³⁴⁵. Lo que propone Rosen, en cualquier caso, es exactamente lo que Adorno entenderá más adelante como *musique informelle*. Es decir, encontraríamos en la interpretación de Adorno de la obra de Schönberg dos momentos, que luego piensa en el conjunto de la nueva música: primero, el “trabajo exhaustivo” que implicaría la apropiación de aquellos elementos de la sonata que pueden independientemente de la forma permitir un trabajo fructífero con el material. Segundo, la concepción de la forma como emergente, es decir, la consideración que la ruptura de la nueva música con la forma no es radical ni tampoco se sigue meramente componiendo con la “forma dañada”, sino que la forma surge desde el propio material musical y es en la relación dialéctica entre forma y material como ambos se justifican.

Por eso, siguiendo el primer enfoque, según Adorno, incluso en los casos en que no son obras explícitamente ‘antisonatísticas’, en el análisis microestructural pueden encontrarse, al menos, elementos ‘parasonatísticos’ (EM I-III, 624/GS 16, 615). Precisamente por su renuncia a prescindir de la sonata como anti-forma de la nueva música, encuentra en las *Bagatelas para cuarteto de cuerdas* Op. 9 (1913) de A. Webern, que son extraordinariamente modernas para su época, «desarrollos mínimos cuya resolución, operada por los más diversos artificios, adopta un cierto carácter de reexposición aunque nada... se repita» (EM I-III, 624-625/GS 16, 615). Para justificarse, lleva a cabo una interpretación un tanto forzada de la primera *Bagatella*. Para él, «la función de reexposición puede asumirla todos los parámetros, incluido el timbre como tal» (*Ibidem*). Según él, los acordes a cuatro voces de la viola y el chelo al principio y al final de la pieza producen ‘una sensación de simetría’. Naturalmente, la primera cuestión que se abre es la que incide en la necesidad de esta simetría. La segunda cuestión es puramente musicológica: no hay acordes como tal, ni siquiera verdaderamente arpegios, y las puntuales docles cuerdas no tienen esa función ni estructura. De esto dan cuenta análisis alternativos, como el que propone A. Forte³⁴⁶ que, siguiendo la corriente *pitch-class*, se fundamenta en las relaciones interválicas, por lo que divide en dos las posibles estructuras: como α y ω . Ese primer supuesto acorde y el último no se entienden de ninguna forma como una suerte de exposición y reexposición o de estructura de simetría. De hecho, sucede al contrario: el primero está clasificado como α (entre el re becuadro y el mi bemol) y el último como ω (entre el do# de chelo y el do becuadro de la

³⁴⁵ Rosen, Ch., *Arnold Schoenberg*. New York: Viking Press, 1975, p. 88.

³⁴⁶ Forte, A., «An Octatonic Essay by Webern: No.1 of the *Six Bagatelles for String Quartet*, Op. 9», en *Music Theory Spectrum* vol. 16, n 2, Otoño de 1994, pp. 171-195.

viola). Sin embargo, Forte sí que encuentra una división tripartita de la pieza que sería la canónica de la forma sonata: del compás 1-4 sería la parte A, del 3 al 8 la B y del 9 al 10 la A'. Tal denominación de A', a mi juicio, no es del todo adecuada si atendemos a que no se da una reexposición variada, que es lo que suene implicar "A'", sino una suerte de disolución de las estructuras expuestas hasta el momento.

Esta inicial recomposición de la forma sonata y otras formas tradicionales o su utilización de manera no reducida a lo que la tradición permitía, derivó en la asunción del carácter abstracto ("puesto desde arriba") de la forma en la tradición, y eso hace que surja un nuevo problema: qué forma correspondería a la nueva música para no repetir los mismos problemas de la tradicional. La gran aportación de Adorno, según varios autores, y que constituiría esta alternativa, es su concepto de "materiale Formenlehre"³⁴⁷. Para H. Danuser, por ejemplo, «la doctrina de la forma material implica un imperativo categórico del análisis musical, no una doctrina fija o fijadora [«keine fixierte oder fixierbare Doktrin»]³⁴⁸. Es decir, como ya he explicado, en Adorno el análisis es el lugar en el que se constituye el lugar de reconocimiento de la obra, por lo que es en el análisis donde se toma partido por tal concepción material de la forma. No obstante, Danuser señala un problema que aparece en la constitución conceptual de esta doctrina, a saber, que en «*Vers une musique informelle*» «son puestas en juego las mismas categorías de la forma tradicional como contrainstancias [Gegeninstanzen] para alcanzar una teoría de la nueva música». La conclusión para esta confrontación, según Danuser, parte de con quién dialoga Adorno: para él, en la conferencia y en la monografía no debate con la vanguardia, sino con la tradición de Bach a Schönberg. Sin embargo, en «*Vers une musique informelle*», su interlocutor directo es la música coetánea³⁴⁹. Como trataré de exponer a continuación, creo que Danuser incurre en un error interpretativo al considerar que Adorno toma «las mismas categorías de la tradición», y es este exactamente, el punto de división en su confrontación con la forma que nombraba al principio. Pese a la confianza inicial en esa recuperación de elementos de la forma desde el "trabajo exhaustivo" en ella, Adorno se da cuenta de que no cabe meramente «lo mismo»: «explicar con antiguos recursos significa... fundamentar la música en una naturalidad sin historia» (EM I-III, 265/GS 16, 261). Por eso, modifica su lugar de aproximación y algunas de sus

³⁴⁷ Véase Danuser, H., «"Materiale Formenlehre" -ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik» en Nowak, a., y Falhbusch, M. (eds). *Musikalische Analyse und kritische Theorie*. Op. Cit., 19-49.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 48.

³⁴⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 42.

interpretaciones de la confrontación de los compositores de la nueva música con la forma de la tradición. En su conferencia «Zum Problem des Musikalischen Analyse» (GS 19) y en su monografía sobre Mahler Adorno *opone* la forma material a la forma “arquitectónico-esquemática” tradicional, algo que nos haría sospechar que parece que Adorno quiere hacerse cargo de la crítica de Metzger y tratar de pensar una forma no basada en tales “categorías tradicionales” enmarcadas por la “Vorder” y “Nachsatz”. Lo que Adorno parece que intentaba, al igual que expuse en el primer capítulo con respecto a las categorías de la teoría del conocimiento, era poner contra las cuerdas una construcción conceptual, es decir, enfrentarla a sus propias aporías *desde sí misma*. En cualquier caso, considero, al igual que Danuser que la ‘material Formenlehre’ no es una realidad ya alcanzada, sino una “tarea para el futuro”. Para responder a Danuser, opongo la explicación que da G. Borio sobre la ‘material Formenlehre’. Según Borio, Adorno desarrolla «entirely new formal categories - such as breakthrough [*Durchbruch*], suspension [*Suspension*], fulfillment [*Erfüllung*] and collapse [*Einsturz*]» que conviven pero no sustituyen meramente categorías formales tradicionales. Lo importante, y de ahí su relación con *musique informelle*, es que «their function is defined inside the specific context in which they are found»³⁵⁰.

Parece que el núcleo de una *musique informelle* primero lo vio en Berg. Según señala en «Bergs kompositionstechnische Funde» (GS 16) un texto de 1961, «la obra madura de Berg [...] ciertamente ya no es *musique informelle*», salvo algunas excepciones, como el «Finle» del *Kammerkonzert für Klavier, Violine und 13 Blasinstrumente* (1923-25/1935) o el *Violin Konzert “Dem Andenken eines Engels”* (1935), del que señala que: «sólo con el esfuerzo extremo de la facultad conformadora puede él [Berg] realizar la idea de lo hostil a la forma, lo verdaderamente informal, sin que, impotente, su música sea engullida por esa idea: sin que la obra de arte que objetiva el casi se hunda ella misma en el caos» (GS 15, 351/GS 15, 340). En una de sus clases de estética aclara esto, cuando señala que las obras de juventud de Berg habían construido formas grandes, autónomas, instrumentales [*große, autonome, instrumentale Formen*] «que son completamente independientes de las formas tradicionales pero sólo se han desarrollado [*entfalten*] desde ellas»³⁶⁸. La diferencia se encuentra en que, para Adorno, las obras de juventud dejan de trabajar su material referidas a una gran forma, la cual a su vez opera como elemento de racionalización de tal material (por ejemplo, la consideración como

³⁵⁰ Borio, G., «Dire cela, sans savoir quoi», en Hoeckner, B. (ed), *Apparitions*. Op. cit., p. 61-62.

³⁶⁸ Vo 6440, del 13 de junio de 1961 (la coincidencia temporal de los textos no hay que pasarla por alto).

correctas determinadas formas de aparición de materiales como las séptimas de dominante o algunas estructuras rítmicas). Por el contrario, en estas obras hay un trabajo en el que la forma se vuelve ese “contexto” que nombré anteriormente y el material aparece como “suceso concreto” [*konkretes musikalisches Ereignis*], es decir, no previamente racionalizado y adscrito a “formas de aparecer”, sino que su propia aparición remodula el contexto en el que tal suceso ocurre³⁶⁹. Para él, estas obras de juventud fundamentales son el *Erste Streichquartett, op. 3* y el tercer movimiento, la ‘Marcha’, de las *Drei Orchesterstücken Op. 6*.

En el *Erste Streichquartett, op. 3* Adorno se detiene, de forma meticulosa, en GS 13. El primer tema se divide en dos motivos (c. 1-5):



El contrapunto al primer motivo aparece por primera vez en el c. 10 en el chelo, y, como vemos, se constituye mediante la inversión del **primer motivo del primer tema**.



El segundo tema, por su parte, es anticipado en la entrada del violín, que hace a la vez la labor de resto del primero (c. 7-9). El segundo tema, sin embargo, no aparece sino hasta el compás 43. Según Adorno, como indico aquí abajo, **el inicio (o introducción al segundo tema)** se relaciona con la segunda parte del segundo motivo y también con la segunda parte de ese “resto” del primero. De la misma forma, el **primer motivo del segundo tema** se construye a partir del “resto” del primero. Al mismo tiempo, la construcción del segundo motivo es como variación del **primer motivo del segundo tema**.

³⁶⁹ Cfr. Vo 6441, del 13 de junio de 1961

The image shows a musical score with three systems. The first system is marked 'Langsam. (Tempo L)' and includes dynamics like *p* and *pp*. A blue arrow points from a motif in the first system to a similar motif in the second system. The second system is marked 'Rit. - tempo (II)' and includes dynamics like *pp* and *f*. A blue arrow points from a motif in the second system to a similar motif in the third system. The third system is marked 'A tempo' and includes dynamics like *pp* and *f*. Blue circles highlight specific motifs in the first and third systems.

El desarrollo (c. 81-104) toma, sobre todo, las estructuras motivicas del segundo tema, que juegan con ese “resto” del primero. Por contraste, la reexposición (c. 105-153) tiene un carácter más parecido al del desarrollo: «el ritmo de acompañamiento del comienzo se convierte en un diseño propio con aire de marcha (c. 108), y la idea de consecuente (c. 10) ... se desarrolla con más detalle». Es decir, la reexposición del primer tema se basa en lo supuestamente inocuo: el acompañamiento y el “resto”. En la reexposición del segundo pasa más o menos lo mismo. Se limita a utilizar los motivos periféricos, no la cabeza del tema (que siempre suele ser lo más representativo. Lo que sería la coda (c. 153) toma elementos antes desechados. Las partes de los temas aparecen variados, aumentados, en contrapunto y con acompañamientos diversos. Para Adorno, un desarrollo tan pequeño habla de la ‘liquidación de la sonata’ en la medida en que «su fuerza impulsora penetra hasta en las ramificaciones más alejadas». Por eso, el principio de variación y de articulación entre temas aparece, realmente, en la reexposición. El desarrollo será, en la *Suite lírica*, finalmente eliminado, y aquí, en realidad, hace la función de «coda del segundo complejo temático» (MMu, 389/GS 13, 398).

Esta fuerza de la variación *en el tema*, es decir, de la introducción de la fuerza del desarrollo en lo celular, tiene una presencia aún más acentuada en el segundo movimiento. Éste es un «rondó en prosa libre» (MMu, 390/GS 13, 398). Adorno divide el primer tema en tres partes:

Como vemos, el material temático está dado desde el principio, y todo el movimiento se construye a partir de ahí, de forma similar al primer movimiento (exposición hasta c.

The image displays three staves of musical notation for the second movement of a sonata. The top staff is in treble clef, marked 'Mäßige Viertel.' and 'f sehr heftig'. It features a purple circle around the initial rhythmic pattern and a pink circle around a later section with 'poco rit.' and 'D-S' markings. The middle staff is in bass clef, marked 'Mäßige' and 'Arftig', with a green circle around a later section marked 'Bewegter.' and 'marc.'. The bottom staff is also in bass clef, marked 'semprc marc.' and 'ganze Bogen', with a green circle around a section marked '10' and 'von früher.' A green arrow points from the pink circle in the top staff to the green circle in the middle staff, indicating thematic continuity.

71/desarrollo del c. 72- 150/reexposición en c. 151. Lo interesante es que en 233 aparece de nuevo la **cabeza del primer tema del primer movimiento**. Es decir, para Adorno es relevante que no se piensa, como en la sonata al uso, de forma separada los movimientos, como dos entidades diferenciadas y con su propia vida, aunque conectadas subterráneamente. Aquí ese mundo subterráneo se hace visible. Es decir, parecería que Berg reconceptualiza la “variación en desarrollo” de Schönberg hacia una suerte de “motivo en desarrollo”.

Según Adorno, al igual que he señalado antes, aparece la recomposición de la forma sonata, aunque lo más interesante no es esa recomposición -como en ese Schönberg neoclásico- sino «lo que se ha transformado en ella» (MMu, 385/GS 13, 394), la aparición y la relevancia del ‘acontecer único’. La centralidad de este ‘acontecer único’ nos conecta con el problema que fue apuntado anteriormente, sobre cómo eso individual (que parece más individual que lo demás) destaca sobre la totalidad. Esto, en términos adornianos, sería la relación entre la ‘ocurrencia’ y el ‘trabajo’ que, según su interpretación, en esta pieza de Berg, convergen. Siguiendo su explicación, ya no hay «temas», en el sentido de lugares de identificación, el lugar donde ‘se vuelve a casa’, un sitio donde todo lo anterior tiene sentido por contraste. Adorno indica que, lo que sucede, entonces, es que «la ocurrencia se convierte en función de la totalidad» (*Ibidem*), es decir, la propia totalidad es ya ese permanente cambio

o, dicho con Adorno, la totalidad deviene «síntesis de la división en motivos», en micro células que se comunican entre ellas. Por eso, para Adorno, lo que interesa de esa recomposición de la forma sonata es cómo ya no es importante cuándo se ‘reconocen’ los lugares identitarios (el rondó o los temas) sino que cada uno de ellos, si siempre está en variación, se convierte en un ‘acontecer único’. Lo que está modificándose, por tanto, es fundamentalmente el modelo temporal que subyace a la forma.

Adorno, en tanto pone en cuestión la identificación en sentido tradicional en la forma, la fuerza de caracterización del motivo y del tema (la división en frases, la identidad constante de los motivos y los temas, etc.), piensa la posibilidad de la ‘tendencia a la nada’ del material en la música. Para él, ejemplo de esta “nada” es lo que sucede a partir del Allegretto, segunda parte del I movimiento del *Violinkonzert* de Alban Berg (cc. 104-106 y ss), en la que se conjura lo no presente. Es una melodía relacionada con la danza pero que, según Adorno, no termina de avanzar, no va a ninguna parte. No termina de ser un tema, no actúa como tal: es «como si fuera una breve melodía y, sin embargo, ninguna, sino sólo una altura -sin duda, el sol bemol latente-» (CCFC, 353/GS 15, 342). Para Adorno, es cifra de una ausencia, de un sonido que desaparece, el “latente sol bemol”, que deriva en el scherzando del final del movimiento (a partir del compás 208) en tonalidad gravitacional de sol menor (que aparece ya anunciada, en realidad, con las tres primeras notas de la serie, sol-si bemol-re). Adorno no justifica esta interpretación, y mucho menos porque el sol bemol es “latente”, cuando en la serie aparece armonizado como fa sostenido y éste sí que constantemente aparece en esta segunda parte. De hecho, él mismo reconoce que el fa sostenido aparece junto al re y al la como sonidos críticos [*Kritischer Ton*].



En esta tendencia a la nada, en realidad, se encuentra el núcleo de la música informal. En su análisis normativo-interpretativo del *Violinkonzert* (1935) de Alban Berg cuando señala que «sólo con el esfuerzo extremo de la facultad conformadora puede él realizar la idea de lo hostil a la forma, lo verdaderamente informal, sin que, impotente, su música sea engullida

por esa idea» (CCFC, 351/GS 15, 340). La diferencia fundamental, y es ahí quizá por lo que Adorno le da tanta importancia a la música, es que mientras el conocimiento tiene que atrapar en conceptos lo carente de conceptos sin reducirlo a ellos, para él Berg, aunque podríamos hablar de la música en general -al menos potencialmente, puede «configurar como carente de figura lo carente de figura» (*Ibidem*). Es decir, la tendencia a la nada sería cifra, precisamente, de eso hostil a la nada, que en su hostilidad explicitaría aquello que le ha hecho ser expulsado de la forma.

Da la sensación de que hay cierta identificación entre lo que exige a una *musique informelle* según la encuentra en Berg y el proyecto de la atonalidad. Así lo evidencia cuando indica que Berg «desarrolló procedimientos que se aproximan más al impulso primario de la atonalidad, de una *musique informelle*, que a lo que la atonalidad racionalizó» (EM I-III, 42/GS, 16, 41). Así lo especifica B. Taylor en su interpretación del *Primer cuarteto*, en la que señala que

«*Berg systematises atonality* - he forms a coherent method of musical succession, growing from late-tonal procedures but rationalised into a more atonal / constructivist system. His procedures can be seen as the rationalisation of the outcome of late Romantic tonal dissolution (i.e. tonal functionlessness) and motivic-thematic working and individualisation (the motivicisation of compositional space the motive or interval is his material as tonality was with Beethoven [Adorno])»³⁷⁰.

Algunos autores han rechazado el concepto de *musique informelle* por radicalmente utópico. Pero esto Adorno ya lo sabía. Según él, la crítica de música debe ser «capaz de emitir consignas [...] debe ir por delante de las obras que critica, debe incluso imaginar obras que pueda criticar, y si es lo bastante productiva, encontrará seguramente compositores que las escriban» (EM VI, 56GS, 19). En un texto sobre la crítica en términos generales, habla de la misma forma. Él rechaza de pleno el concepto de “crítica constructiva”, en la medida en que lo negativo (la crítica) no necesariamente tiene que aportar o convertirse en algo positivo (lo constructivo). Para él, la cifra adecuada a lo falso puede “ser índice de lo correcto” (Cfr. CCS II, 706/GS 10-2, 793). De hecho, el sentido de desarrollar lo informal tenía que ver con la constitución de un modelo de música que se hiciese cargo y, al mismo tiempo, fuese consciente del peso de su tradición. Pero éste no es rescatado por salvar eso aurático en las obras de arte, su resistencia al paso del tiempo; sino precisamente todo lo contrario: «lo que se ha quedado por el camino, lo descuidado, lo derrotado» (CCS I, 277/GS 10-1, 317). El

³⁷⁰ Taylor, B, « Berg and Modernity: Ambivalence, Synthesis, and Remaking of Tradition in the String Quartet op. 3», *Studia Musicologica* 50, Vol. 50, No. ½, marzo, 2009, p. 35.

carácter utópico de la música informal se relaciona con su crítica a la relación entre teoría y praxis, en la que señala que la teoría no debe ser como una suerte de receta para la praxis, sino que en la teoría está ya el momento práctico y al revés. Cabría preguntarse si, en el núcleo de la música informal, se encuentra la imposibilidad de su realización.

El Adorno maduro, como tematizaré con más detenimiento al final de esta tesis, se toma muy en serio la potencia de tal imposibilidad. En las «Notas marginales sobre teoría y praxis» (un texto póstumo, pero redactado entre 1968 y 1969) plantea que «la teoría que podría tener más esperanzas de realizarse es la que no está pensada como la instrucción para realizarla». En la música informal pasa algo similar: se trata de arrebatar la instrucción, de perder el mapa de regreso a casa. Su propuesta es la de una «relación transformada de la humanidad» que, para él, «relampaguea por momentos en las grandes obras de arte» (ES I, 220/GS 8, 236). Como vemos, Adorno propone un modelo de reconciliación específico, ese modelo de relación transformada de humanidad. El modelo de la imposibilidad es, para él, el de la paz perpetua kantiana. Está pensando en este marco como se puede ver en el camino subterráneo que hay entre su texto «Sobre estática y dinámica como categorías sociológicas» (GS 8) y *Vers une musique informelle*. En éste, Adorno defendía que «la música informal es un poco como la paz perpetua de Kant, que él pensaba como posibilidad real, concreta, que pueda realizarse, y sin embargo no es sino como idea» (EM I-III, 549/GS 16, 540). Por su parte, en el texto sobre estática y dinámica amplía su interpretación de la paz perpetua, que es para él “el adversario” del modelo de dinámica como “movimiento ciego”. El concepto de “paz perpetua” encarna la tensión entre dinámica y estática, en la medida en que Adorno sólo concibe la posibilidad de dinámica, de cambio, si hay algo que permanece, y esto que permanece no lo hace en abstracto, sino en contraste de lo que siempre está ya en movimiento. El propio término de paz perpetua contiene eso de forma inmanente, no es una invariante, algo situado de forma exterior que sirve como modelo a la realidad cambiante, sino que es una categoría que es lo suficientemente amplia como para adaptarse a la idiosincrasia específica de cada lugar pero, al mismo tiempo es lo suficientemente concreta como para no poder adquirir existencia en absoluto. En cualquier caso, el concepto de paz que maneja Adorno y que vincula su teoría social con la artística y, en concreto, con su modelo de música informal, es aquel en el que se asume la mediación entre sujeto y objeto y se rechaza la supuesta unión mítica entre sujeto y objeto. No es en la unión donde Adorno encuentra la reconciliación, sino en la «diferenciación sin dominio en el que lo diferenciado participa lo uno en lo otro» (CCS II, 661/GS 10-2,743). El concepto de paz perpetua es,

además, importante en Adorno para comprender la filiación que tracé en el primer capítulo entre dialéctica y metafísica, pues en tal concepto se muestra la debilidad de la pureza de la razón kantiana, que confía en algo no empíricamente existente como su posible articulador. Kant, en términos adornianos, “espera contra la razón” pero, al fin y al cabo, espera algo, no clausura la posibilidad de que lo que es pueda coincidir con lo que podría llegar a realizarse. Al final de esta tesis veremos las líneas en las que deriva esta divergencia entre lo que es y lo aún por-venir (que no clausura pero abre), lo no presente. En cualquier caso, lo que me interesa es pensar a Adorno más allá de sí mismo. Parece que lo informal cuestiona el principio de la crítica inmanente, en la que la cosa debería medirse por su “propia ley formal”, “según lo que pretende ser”. La potencia de lo informal recaería en que lo formal está siempre ya configurándose, algo que rompería con el hechizo de la quietud en la que pueden caer los medios con respecto a un fin que la crítica inmanente podría estar buscando.

Su reflexión sobre la forma se entronca con su preocupación en el ámbito sociopolítico de “elaborar el pasado”. Es decir, para Adorno, el proyecto de *musique informelle* no es sólo una relectura de la forma y lo que ello implica para la técnica y el sujeto, sino cómo la música se enfrenta a lo que ha hecho de ella el pasado. En los años 60, una vez que Alemania resurgía poco a poco de sus ruinas, se abrió el sangrante debate sobre cómo pensar el pasado y, sobre todo, como convivir con él. Lo que Adorno rechaza diametralmente es la creencia de que se puede comenzar de cero, como si nada hubiera pasado. No se puede prescindir de la memoria, pues es la única herramienta para no olvidar lo que sucedió, especialmente cuando el pasado está atravesado por la tragedia. Uno de los asuntos que confrontan tal elaboración del pasado con la nueva música, o el nuevo arte en general es la cifra del horror. Mientras que una de las claves del olvido es apaciguar el recuerdo de lo doloroso, en la medida en que la nueva música tiene como tema y surge de haber tomado «sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo» (FNM, 119/GS 12, 126). ¿Quién querría, entonces, una música que les recordase el terror, justo esa parte del pasado que quisieran neutralizar para poder continuar viviendo? Sin embargo, para Adorno, precisamente en la neutralización y en el olvido se claudica. Tampoco el bienestar queda liberado: siempre se puede volver hacia atrás, el bienestar no dura siempre. La música, para él, se hace cargo de traer “el pasado al presente” pero, en lugar de “quedarse en el mero reproche”, que es a su juicio en donde podría encasillar el neoclasicismo, que trata de “reparar” las grietas de las estructuras tradicionales, intenta «enfrentarse al horror mediante la fuerza de pensar hasta lo impensable» (CCS II, 500/GS 10-2, 569). Es importante a este respecto no entender, como

sugiere Lyotard como posible línea de interpretación, que no se trata de elaborar el pasado desde una temporalidad que se articula en torno al marco antes-durante y después de Auschwitz. No hay una “era que comience con ese acontecimiento” sino, como el propio Lyotard sugiere, una cesura en las formas de conocer, en la que una experiencia límite pone entre dicho cómo nos aproximamos a lo que existe. ¿Se piensa adecuadamente cuando Auschwitz es una «cosa pensada del exterior, referente colocado sólo “junto a sí” [an sich] “para nosotros” (*für uns*), podría ser interiorizado, suprimido como posición inmediata y mostrarse a sí mismo, conocerse, en la identidad [...] del para sí [*für sich*]?»³⁷² Hacia ese lugar es hacia donde se dirige ese reelaborar el pasado y también el modelo de rearticulación de la forma en la música a partir de Schönberg: no se trata de hacer como si nada hubiese pasado, como si no hubiera un peso de la tradición, ni como eso que ha pasado no modificase estructuralmente las formas de conocer. En la medida en que el sujeto ha llegado a ser su propia negación, una nada (o un jabón, o un trozo de maleta con un número exhibido en el museo en que se ha convertido Auschwitz), ya no se le puede mantener como el sujeto eufónico del conocer de la tradición. Reelaborar el pasado implica hacerse cargo de esta imposibilidad del conocimiento de conocer sin repetir aquello por lo que se llegó a Auschwitz.

Adorno explicita que la concreción en el espacio y el tiempo de lo sonoro que supone la forma -la cual siempre tiene la música si quiere llamarse como tal- implica, aunque sea en negativo, un nivel de articulación que impide una música verdaderamente nueva. En términos similares se expresaba Adorno al pensar la utopía con Bloch³⁷³. Para Adorno, los deseos y los sueños tienen un cierto carácter de ‘sobriedad’, de ‘aburrimiento’, que aspiran a cumplirse siguiendo la lógica de lo posible en el día a día, es decir, la repetición de lo posible. No obstante, según él, «whatever utopia is, whatever can imagined as utopia, this is the transformation of the totality». Lo terrible es que, desde su punto de vista, «people have lost ... the capability to imagine the totality as something that could be completely different»³⁷⁴. La ruptura con la forma, en música, parece que equivaldría al intento de “imaginar la totalidad como algo completamente diferente”. Es una exigencia que implica no solamente repensar

³⁷² Lyotard, J-F., *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1988, p. 109.

³⁷³ Véase Adorno, Th. W. y Bloch, E., «Something’s Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno and the contradictions of Utopian Longing», en Bloch, E., *The Utopian Function of Art and Literature*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1988.

³⁷⁴ *Ibidem*, pp. 3-4.

la totalidad, sino tomar tal totalidad como algo enfática y cualitativamente distinto, y no meramente una recomposición de ella o, como consideraba Adorno inicialmente con respecto a la música, una confrontación crítica con ella. Sin embargo, Adorno va más allá. Para él, la forma y el contenido están mediados, es decir, no sería posible hablar de una transformación de la forma sin que ésta afecte al contenido. Precisamente, para él, la ruptura con la forma tradicional es lo que ha permitido la apertura a la expresión o a eso “no domeñado” o reducido a la experiencia del mundo reducida a cierto marco estructural desde el que experimentar, como era el caso de las formas a priori de la percepción kantianas. La expresión, por tanto, adquiere una relación fundamental con esta propuesya de ‘transformación de la totalidad’, en la que ésta -como sucedía en el modelo de la metafísica- apunta más allá de sí misma. A esta cuestión se añade, además, si sería posible, como dejé entrever en la crítica a la totalidad, pensar desde estructuras no referidas, por más que crítica o distanciadamente, a un modelo de totalidad. Es decir, si precisamente una totalidad radicalmente diferente no debería ser, precisamente, no total en absoluto

Tiempo: reacción y progreso, lo nuevo y las modalidades temporales³⁷⁵

Adorno no desarrolló nunca, de manera explícita, una filosofía del tiempo. Sin embargo, su atención pormenorizada al fenómeno musical nos hace sospechar, al estilo de R. Klein³⁷⁶, que la preocupación por el tiempo tuvo que jugar un rol primario, en la medida en que, en términos de Henri Pousseur, la música crea “tiempo sonoro formado” [*klingend geformten Zeit*]³⁷⁷. Fundamentalmente, parece que podemos dividir la relación del tiempo y la música atendiendo a las tres perspectivas que Adorno abrió, aunque todas trascienden el ámbito del fenómeno musical. Por un lado, la tensión entre reacción y proreso, la cual le interesó sobre todo en el marco de su filosofía de la historia, esbozada con detenimiento en sus últimos años de vida con motivo de sus lecciones *Zur Lehre der Geschichte und der Freiheit* pero que ya había tematizado en textos de menos amplitud y, en términos musicales, en la contraposición de FNM entre Stravinsky y Schönberg. Por otro lado, Adorno prestó mucha atención al

³⁷⁵ Algunas de las propuestas desarrolladas en este apartado fueron publicadas en el artículo Hervás, M., «El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical en la construcción de la dialéctica negativa», en *Constelaciones* n. 7, 2016, pp. 222-247.

³⁷⁶ Klein, R., Kreuzer, J. y Müller-Doohm, S., *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Heidelberg: J.B. Metzler, 2011.

³⁷⁷ Pousseur, H., «Theorie und Praxis in der neuesten Musik», en Nonnemann, R. (ed.), *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, Mainz, Schott, 2010, p. 92.

concepto de lo nuevo -problema que estuvo presente en todo su pensamiento y que es especialmente relevante para entender el marco de reflexión de la industria cultural-. Por último, Adorno atendió al tiempo en la música como su gran problema constitutivo. Así vemos cómo, en realidad, estamos trabajando con el tiempo y la música desde fuera (que sería la reacción y el progreso y lo nuevo), es decir, con la integración de lo musical en un cierto modelo filosófico-histórico, y el tiempo como elemento interno, esto es, cómo la música, en tanto arte temporal, se relaciona con esa temporalidad intrínseca y lo que ello afecta a la constitución externa.

Hay ya algunos teóricos que se han encargado sobre el tiempo en la filosofía de la música de Adorno³⁷⁸. Sin embargo, parece que pocos se ocupan de pensar la incidencia de su concepción del tiempo en el proyecto filosófico³⁷⁹. Esta relación no parece ser forzada cuando revisamos, por ejemplo, sus lecciones. En FS, que corresponde a las clases que dio en el semestre de verano de 1960 (año en que concluiría su *Mahler. Una fisionomía musical*), Adorno termina de explicar la relación entre la temporalización de las categorías de la tradición filosófica con la paulatina consciencia del tiempo en la música. Adorno habla de música no sólo por su relación biográfica con ella, sino porque, para él, la lógica de la música, su relación con la totalidad y su consistencia «coinciden hasta en el último detalle con la lógica de la filosofía» (FS, 359). En la medida en que la música es un arte fundamentalmente temporal, me parece esencial revisar cómo Adorno comprendió las formas de darse el tiempo en la música en relación con el problema del tiempo *en* la filosofía, en la medida en que parece que Adorno quería trasponer esa ‘temporalidad inmanente’ de la música a las propias categorías de la filosofía. Cabe decir que con la reflexión sobre el tiempo no me refiero solamente al concepto de ‘historia’ en un sentido muy inmediato, es decir, algo así como el

³⁷⁸ Richard Klein es uno de los investigadores más incansables sobre el problema del tiempo en la filosofía de la música de Adorno. Encontramos, por ejemplo, Klein, R., «Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung», en Kolleritsch, O. (ed.), *Abschied in die Gegenwart: Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, Graz: Universal Ed., 1998 y «Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit» en, VV.AA., *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*. Göttingen: Vellbruck, 2000, así como otros textos en los que relaciona este problema con pensadores como Heidegger, Pitch y Theunissen. También tenemos el texto de Urbanek, N., «Zeit», en *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente*. Bielefeld: Transcript 2010, pp. 164-216; o el de Figal, G. «Ästhetische Erfahrung der Zeit. Adorno und Benjamin», en *Kunst: Philosophische Abhandlungen*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012. También aparece en diferentes partes del libro Daddario, W. y Gritzner, K., (eds.), *Adorno and Performance*. Nueva York: Pacgrave and Macmillan, 2014. También hay una tesis doctoral de Socha, E., *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Universidade de São Paulo, 2015.

³⁷⁹ Un ejemplo es Bartonek, A., *Philosophie im Konjunktiv: Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2010 o Serraveza, A., «Tempo musicale e tempo sociale», en *Musica, filosofia e società in T. W. Adorno*. Bari: Dédalo, 1976.

tiempo visto desde *fuera*; sino al *Zeitkern* que Adorno encuentra en el concepto de verdad. Adorno defiende que la verdad no sólo no está en contradicción con el devenir, sino que el carácter imperecedero de la misma que, según su lectura, se busca desde Platón en la filosofía, está cargado de ideología. La confluencia del tiempo con el concepto de verdad es una afrenta, por tanto, con algunas de las creencias centrales de la tradición filosófica, como indicamos en el segundo capítulo.

Este apartado persigue mostrar cómo Adorno *puso en movimiento* las categorías filosóficas, es decir, ‘introdujo’ el tiempo en ellas, algo que pudo aprender de sus teorías sobre música. Durante toda su vida, como traté de explicar en el primer capítulo, Adorno trató de pensar las categorías de la historia de la filosofía desde dentro, mediante su revisión de la crítica inmanente que aprendió de Benjamin. Tal empeño quería poner en tela de juicio la legitimidad de la *prima philosophia*. Proyectos como el cartesiano, el kantiano o el heideggeriano adolecen del mismo problema, a sus ojos: buscan un momento primero, un momento fundante que permita construir a partir de él el saber filosófico. Este momento ‘primero’ ha traducido la duda existencial, la unidad, el sistema o el ser. Adorno se pregunta, en *Dialéctica negativa*, si es posible, y cómo sería posible, «pensar sin suelo». El ‘suelo’, para Adorno, es la parálisis de los conceptos, la detención del pensamiento en un momento primero, fundante. Es el lugar de seguridad desde el que toda la construcción filosófica posterior se puede sostener. Este ‘suelo’, según Adorno, hace violencia al objeto: reduce a lo que cabe dentro del filosofar fundado su multiplicidad y variación. Pero no debe pensarse este “sin suelo” como un vuelo por encima del fenómeno, sino precisamente todo lo contrario: al poner los pies en el suelo, la filosofía se llena de realidad y por eso pierde el suelo en tanto momento fundante, pero lo recupera como elemento con lo que tiene que estar siempre midiéndose. Para ello, Adorno lleva a cabo la ‘retemporalización’ de la filosofía mediante la crítica al concepto de ‘totalidad’ operante en la tradición. Él piensa en la posibilidad de construir un modelo de totalidad abierta: esa es la manera en la que aparece su concepto de ‘lo nuevo’ y ‘lo utópico’, como lo aún no dado (resuena el ‘noch-nicht-sein’ blochiano) en el tiempo y en el espacio.

Tradición, reacción y progreso

La tensión entre la reacción y el progreso es un tema especialmente importante en el joven Adorno, el cual se abre con el texto de 1930 «Reaktion und Fortschritt» (GS 17). En este texto, Adorno plantea lo mismo que exigía para el modelo filosófico: eliminar la creencia

en el “protosentido” (en el caso de la música, del material y, en el de la filosofía, de la *prima philosophia*) y “arrancar la eternidad muda” de las categorías filosóficas, es decir, temporalizarlas. El lenguaje musical como señalé en la introducción y como veremos con más detenimiento en el apartado siguiente, había ido, poco a poco, hipostasiando sus elementos, de tal modo en que había devenido segunda naturaleza. Se justificaba la construcción del sistema tonal en una falsa consideración de lo natural en música. Según Adorno, había primado una “vinculación mítica con el número”, que se encuentra a la base de la serie armónica y la armonía tonal. Esta relación con el número, problemática en la mayor parte de los textos de Adorno hasta su última década, se va reconfigurando por la relación con los compositores seriales. Si bien nunca fue radical su cambio, sí que se plantea la posibilidad de concebir una relación orgánica y constructiva entre el número y la música.

El lugar donde más claramente trabaja Adorno esta tensión, como decíamos, es en FNM contraponiendo a Stravinsky (el restaurador) y Schönberg (el progreso). Lo que más le preocupa a Adorno es, siguiendo a Bürger, el «conformismo modernista» [*modernistischer Konformismus*]³⁸⁰. Es decir, Adorno encontraba un momento de detención, de parálisis de las “fuerzas productivas” (según su lenguaje) en las tendencias compositivas del neoclasicismo. En este apartado analizaré sólo algunos de los aspectos de FNM pues no me interesa tanto hacer un análisis exhaustivo del texto sino remarcar dos asuntos: cómo Adorno articula el eje reacción y progreso en ambos compositores y como, en realidad, no hay tanta distancia entre ambos y que puede ser la explicación a las dudas sobre el texto de Adorno.

En cierto modo, lo que hace Adorno como analista es reconstruir la historia de una desviación, la que tomaron los autores vanguardistas con respecto al esquema que venía dado por la tradición. Sin embargo, esta desviación es analizada por él de diferentes maneras, muchas de ellas incluso contrarias a su propio proyecto. Por ejemplo, en el caso de Beethoven, su proceder es fundamentalmente hegeliano. Su lectura de la forma es mediante el concepto de ‘Aufhebung’. Beethoven, de este modo, opera con la forma siguiendo el triple significado de *aufheben*: la suprime, la supera y la modifica³⁸¹. Esto, según él, es evidente en el primer movimiento de la *Sonata* n. 23 en fa menor Op. 57, la apodada *Appassionata*. El

³⁸⁰ Bürger, P., «Das Altern der Moderne», en Friedeburg L. v. y Habermas, J., *Adorno-Konferenz 1983*. Op. Cit., p. 183.

³⁸¹ «Das Schema ist nicht etwa ein abstrakter Rahmen, in dem die spezifische Formidee sich realisierte, sondern sie entsteht im Aufprall des komponierens aufs schema, geht zugleich aus diesem hervor und verändert es, hebt es auf. In diesem genauen Sinn ist Beethoven dialektisch» (NaS I, 1, 142, p. 97).

desarrollo se lleva a cabo siguiendo el segundo grupo temático, se amplía la coda y añade una segunda coda. Es decir, para Adorno, en esencia Beethoven se mantiene en la forma sonata de dos temas pero yendo más allá. Beethoven «ya sentía la dificultad de un complejo estático de gran envergadura en la forma dinámica» (CCFC, 208/GS 15, 199). Fue por eso que, ante esa dificultad, Beethoven, según su interpretación, añadió una coda a la reexposición que hacía las veces de un segundo desarrollo. En esto lo comparaba, ya de joven (en concreto, en 1928, con 25 años), con Kant. Para él, mientras Kant intentaba por medio de los juicios sintéticos *a priori* salvar «una ontología en proceso de decaimiento» y, en tal salvación, se alcanza «la indiferencia entre sujeto y objeto», Beethoven toma «las imágenes de las formas hundidas» y le dan, de nuevo, luz. En término poético, aún románticos en cierto sentido, Adorno ve esta iluminación como el último intento de rescatar, en vano, esas formas. De nuevo volvemos a una suerte de ‘Aufhebung’ de la forma: la sublima sabiendo de antemano que así inicia el camino a su supresión (cfr. EM I-III, 264-265/GS 16, 260).

Ante algunos aspectos Adorno se queda sin argumentos: la similitud entre lo defendido en Schönberg y lo duramente criticado en Stravinsky hace palidecer, a todas luces, su análisis. Uno de ellos es la melodía. Según él, «[s]ólo Schönberg emancipó de verdad el *melos*, pero con ello también la dimensión armónica misma» (FNM, 133n8/GS 12, 196n8). Esto se debe a que, según él, las melodías de la música tradicional, debido a su sujeción a la armonía, consistían meramente en el desarrollo melódico de la base armónica. Es decir, por ejemplo, si estamos en Do mayor, la melodía no puede contener un mi bemol, a menos que sea como nota de paso, floritura o que se pueda justificar dentro de un proceso de modulación. Con lo que rompe Schönberg, fundamentalmente, es con el “fetichismo de la melodía”, que básicamente sugiere una “simetría armónica y armónica” y “la susceptibilidad de ser cantada”. Es la conversión, según Adorno, del parámetro melódico al *tune* (CCFC, 17/GS 15, 17). Según Adorno, este cambio de concepción de la melodía no se da en otros compositores en torno a 1910. Strauss, a su juicio, «perturbaba la técnica de la sorpresa permanente», donde la melodía compensa tranquilizadamente esa sorpresa.

«En Reger, los perfiles melódicos desaparecen detrás de los acordes incesantemente interpuestos. En el Debussy maduro las melodías están, como en el laboratorio, reducidos a modelos de elementales combinaciones sonoras. Por fin Mahler, que se atiene al concepto tradicional de melodía más tenazmente que todos los demás, se convirtió por eso en enemigo de ellos» (FNM, 132n8/GS 12, 196n8).

Esta generalización es, además de injusta (como cualquier generalización), profundamente simplista, pero tiene que ver con la consideración de la existencia de dos tipos de audición

que destacan un único parámetro de la música: la expresivo-dinámico y el rítmico-espacial (o estática). El primero, a su juicio, se relaciona con el tiempo intensivo y el extensivo, en la medida en que «tiene que dominar el tiempo *llenándolo* y [...] transforma el heterogéneo curso del tiempo en fuerza del proceso musical» (FNM 171/GS 12, 180). Para él, aquí estaría lo melódico. El segundo, lo estático, “articula el tiempo” casi dicho en términos matemáticos, pues se encarga de la distribución, la separación del tiempo en partes. Lo que la música conseguía era hacer «coincidir [el tiempo matemático] con el tiempo subjetivo de la experiencia en la feliz suspensión de un instante» (FNM 172/GS 12, 181). En la música industrial, según Adorno, ha caído todo el peso sobre lo “expresivo-dinámico”, lo “meloso”, frente a que en autores como Stravinsky se ha potenciado lo “rítmico-espacial”. La reconsideración de lo dinámico y lo estático, aparentemente, tendría que hacer saltar por los aires esta diferenciación, especialmente atendiendo a la complejidad que adquiere lo estático, aunque es algo de lo que Adorno no se ocupa explícitamente. Uno de los problemas fundamentales, que la música contemporánea abre, es la falsa identificación entre lo rítmico y lo espacial, algo que se explicita en los trabajos fundamentales de electrónica o los de exploración de la percusión -aunque es algo presente en toda la tradición- donde lo rítmico es ya dinámico. Por otro lado, la consideración de la música de Webern como puntillista, que hizo emerger mucho de los planteamientos³⁸² Por otro lado, es insostenible la identificación con el primer tipo de audición como “subjetiva” frente a la segunda, clasificada de “objetiva”, que le permite a Adorno articular de nuevo la tensión entre ambas como una extensión de la relación dialéctica entre sujeto y objeto. Esta distinción le sirve de apoyo para indicar que Stravinsky «anula el concepto de melodía enteramente en favor de recortados modelos primitivos», según él, a la manera de Debussy (FNM, 133/GS 12, 139), pero desarrollados mediante efectos y la percusión. La melodía del fagot con que se inicia *La Consagración de la primavera* y que deriva en un intrincado contrapunto entre los vientos, debería ser argumento suficiente para poner en entredicho las afirmaciones de Adorno, sobre todo porque él ve en esa búsqueda de lo incómodo en la sonoridad, el sonido forzado hasta su extremo, el alarde

³⁸² Este es un aspecto de gran complejidad en el que por desgracia no puedo detenerme, Hasta la década de los sesenta, Adorno se mostró crítico con la tendencia hacia el punto de lo sonoro y en pocas ocasiones trabajó obras de Webern desde esa perspectiva. Para él, precisamente en el puntillismo se encuentra la fascinación y fetichización del sonido aislado. Después modificó su percepción, aunque no lo desarrolló acorde al gran interés que este tema despertó en aquellos años, como recogen Borio, G. y Danuser, H., *Im Zenit der Moderne*, Volumen 3. Op. cit., pp. 299-318. Según su reconstrucción, existen tres etapas básicas: la “estática” (donde parece que algunos de los planteamientos finales de Adorno podrían incluirse), “la puntillista” [*Punktuelle Musik*], que para Adorno era una conversión de Webern en “modelo tecnológico” y la composición a espaldas de la coherencia [*Stimmigkeit*] y de la funcionalidad; y la composición por grupos [*Gruppenkomposition*], la técnica de composición serialista de Stockhausen. Adorno simplemente lo divide en dos, como vimos: o totalización o singularización.

romántico de lo exótico y no las primeras piezas hacia un camino de descomposición de los sonidos naturales de los instrumentos que derivarán en obras como *Pression* de Lachenmann o *El concierto para violín y orquesta* de Ligeti. En la autocrítica de Adorno en su texto de 1962, también esto se tematiza. En su texto posterior, efectivamente, se da cuenta de la importancia de la percusión y añade algo que trabajaré al final del cuarto capítulo, la “emancipación del timbre” que «desde Wagner, era prerrogativa a cuerdas y vientos» (EM I-III, 411/GS 16, 401). Stravinsky buscada “sonidos nunca antes oídos” menos por un interés como del explorador sino del que “inventa a partir del propio instrumento” -algo fundamental en la improvisación libre, por ejemplo-.

No justifica, tampoco, que «[e]l material se limita, como en el impresionismo, a rudimentarias sucesiones de sonidos» (FNM, 133/GS 12, 139). La normativización del material melódico en el análisis de Adorno le hace ensordecer ante otras formas de tratamiento melódico que no son meramente una ‘descripción de la armonía’, como, según él, pasaba en la música tradicional. La melodía como “descripción de la armonía” es una generalización exagerada por parte de Adorno, que se justifica difícilmente. Por un lado, es cierto que encontramos algunas melodías que son típicamente asociadas a ciertas tonalidades o, al menos, al modo mayor o menor, algo heredado de la retórica musical. Pero, al mismo tiempo, los compositores del clasicismo ya eran conscientes de esto y lo utilizan a favor de la ambigüedad armónica. Es el caso del I movimiento del *Cuarteto para cuerdas* Op. 33/1 de J. Haydn. La melodía inicial nos invita a un Re Mayor. Es un trampantojo de si menor, que demuestra que una melodía puede, al revés de la sentencia de Adorno, confundir la armonía³⁸³. Que Stravinsky recurra a material diatónico, que sus cadencias tengan sabor folklórico o que utilice un material reducido cromático, sin embargo, Adorno lo atribuye a una apelación al tabú de lo sonoro «como si los demás tonos... no se pudieran tocar» (Cfr, *Ibidem*) y, en ningún caso, a la posibilidad de reformular la tradición, como sí ve en Schönberg.

En este momento, 1948, Adorno no había desarrollado todavía un modelo teórico para comprender de forma crítica lo dinámico y el color. Por eso, uno de los lugares en los que reula en su texto sobre Stravinsky de 1963 («Stravinsky, ein dialektisches Bild», GS 16) es sobre este aspecto. El concepto de color aún lo utiliza de forma casi peyorativa, como mero *efecto* y rechaza su potencialidad constructiva (Cfr. FNM 134-135/GS 12, 140-141). Lo

³⁸³ Agradezco a José Luis Perdigón la sugerencia de esta música como contraejemplo.

mismo le sucede con el ritmo. Según Adorno, en la medida en que «la articulación rítmica como tal se presenta desnuda ... a costa de todos los demás logros de la organización rítmica». Con esto se refiere a que «el ritmo está subrayado, ...separado del contenido musical» (FNM 137/GS 12, 143), es decir, que no participa en la integración en el todo. Sin embargo, no es evidente que se pueda hablar de una “fetichización” del ritmo, como sugiere Adorno, sino más bien la adscripción de una importancia negada hasta entonces. La interpretación que sugiere P. C. van der Toorn es que en su lectura de Stravinsky, Adorno defiende la “homeostasis”, un concepto schönbergiano que exige un equilibrio entre parámetros musicales³⁸⁴. Para Adorno, no obstante, tal homeostasis no se debe configurar desde un criterio externo, de que debe ser así y no de otro modo, sino atendiendo al “ajuste a lo que la cosa reclama objetivamente” (Cfr. TE, 286/GS 7, 320). Es, de nuevo, una llamada a la *Verpflichtung* que deja de tener sentido en Adorno a la luz de la *musique informelle*.

En cualquier caso, lo que sí parece que apunta Adorno es que el ritmo no consigue desprenderse de todo del tempo igual. Precisamente en Hindemith, valorado entre la crítica por su uso del ritmo, es lo que hace, para Adorno, que en su música la melodía y la armonía se vuelvan indiferentes por un falso protagonismo del ritmo. En este sentido, Adorno está aún fuertemente influenciado por la prelación de la armonía y la melodía de la Segunda Escuela de Viena, que caracterizarían el resto de parámetros-. Pero esta unión entre ritmo y tempo hace que, por ejemplo, pese a la tendencia polirrítmica tanto en Hindemith como en Stravinsky, no hay una exploración hasta sus últimas consecuencias. Por ejemplo, *Le Sacre* se puede sentir en un pulso más o menos continuado de 4/4. Rudolph Reti, en su libro *Tonality-Atonality- Polytonality*, llega a conclusiones similares. Por ejemplo, en la utilización de polirritmia en *Kammermusik n. 2* (1924), Hindemith invita al director a dirigir en 3/4 y pide que el pianista “adapte” su 4/4.

A. Boissiere ofrece una lectura del ritmo vinculada a la experiencia del oyente:

«No es el tiempo métrico o calculable de la partitura lo que le interesa sino el tiempo percibido a través de la experiencia musical. La importancia que Adorno concede a las determinaciones formales y técnicas de la música sólo es correctamente comprendida si se subraya la parte igualmente importante que concede a la experiencia musical, y especialmente a la escucha. A propósito de la *Consagración*, insiste sobre todo en la pulsación de base que es sinónimo en esta obra de terror y de espanto. Cuando Adorno

³⁸⁴ Van der Toorn, P. C., «Stravinsky, Adorno and the Art of Displacement», en *The Musical Quarterly*, vol 87, n. 3, otoño 2004, pp. 468-509 (cfr. aquí p. 472). Adorno también habla, en este momento, de “equilibrio acústico”, algo que es característico de la infantilización de Stravinsky, pues esta pérdida de equilibrio es como «la mirada de un niño pequeño al que las perneras de un pantalón de adulto le parecen enormes y la cabeza diminuta» (FNM 153/GS 12, 160).

afirma que con la *Consagración de la primavera* la escucha se hace «rítmico-espacial» (*rhythmisch-räumlich*) se refiere precisamente a esa pulsación de base que es dada en la experiencia musical de la escucha y que sólo impone al oído el carácter repetitivo y sofrenado de la música»³⁸⁵

No obstante, a la luz de sus teorías sobre la escucha que cerraba el tercer capítulo, se hace insostenible esta interpretación, en la medida en que Adorno no defiende exactamente una experiencia en los términos en que, por ejemplo, defiende la fenomenología, sino que el oyente construya la obra, que se autoexplícite su estructura. Por tanto, experimentar el ritmo es tanto como entender su lugar en la estructura en el modelo adorniano. De hecho, en cuestiones de la experiencia que abre la obra de Stravinsky, a Adorno le parece problemática la cercanía, con la literalidad de los *shocks* que nombraba antes, cómo estos son “accesibles a todos” y el entendimiento no es ambiguo -o, al menos no deja lugar a ambigüedades-, algo que observa especialmente en *Renard*.

El gesto adorniano de relacionar la música de Stravinsky con la enfermedad mental tiene que ver con un giro forzado de la relación entre Schönberg y el mundo de la histeria -palpable en *Erwartung*- hacia Stravinsky, de tal modo que se arrebatara al público burgués la herramienta de crítica a Schönberg y se les diera de su propia medicina contra el aclamado Stravinsky. Pero no termina de funcionar del todo. Mientras que en FNM Adorno veía una relación inmediata con la locura, donde se mostraba como tema la deshumanización, en «Opinión, locura y sociedad» (GS 10/2) y otros textos, matiza su modelo teórico, centrándose en qué significa no estar loco. Si la locura implica irracionalidad, Adorno constata que no se puede hablar exactamente de que haya una tendencia por “perseguir intereses racionales” ni un interés en “conservar la propia vida” sin, al mismo tiempo, ponerla en juego. Como dije más arriba, el problema en Stravinsky es, para Adorno, la literalidad, algo que comparte el arte que pretende evidentemente ser político. Para él, sólo se muestra lo dañado mediante la “determinación de la diferencia”. Este asunto de la literalidad es, en realidad, un punto conflictivo en la teoría estética adorniana. Si bien, a veces, parece que asume la imposibilidad de la literalidad pues siempre hay un desplazamiento que lo impone el medio, al mismo tiempo encontramos pasajes donde parece que defiende que una de las aportaciones fundamentales del arte contemporáneo es la crítica a lo simbólico. Al mismo tiempo que el arte sabe que no puede ser algo real en tanto una “cosa” más en el mundo,

³⁸⁵ Boissiere, A., «Música, gesto y espacio en Th. W. Adorno», en *Azafea*. Rev. filos. 11, 2009, pp. 109-118 (aquí 113).

sino que toma distancia con respecto a las meras cosas, según Adorno ya no pretende ser símbolo de nada, sino un “como si” (cfr. TE 133/GS 7, 148). Es decir, si el símbolo se entiende como un elemento que sustituye a otro sin que medie ninguna relación de causalidad ni de continuidad entre ambos, en el arte esta relación se explicita como arbitraria o directamente se esfuma, pero no se sustituye por algo más real o menos re-presentado, sino que se mantiene en lo crítico, en el juego de mostrar la realidad como si fuera eso que está en la obra de arte. De ahí que parecería que se trata de que aparezca (hacerlo pasar por algo *como si* fuera real) un modelo de literalidad de lo todavía no existente.

Según la lectura de Adorno, el problema de Stravinsky es el de la búsqueda de la autenticidad, la creencia de que hay algo que puede permanecer en la música, de marcar la tradición, de que su música suene “como si hubiera estado ahí desde el inicio de los tiempos”. Sin embargo, tal decisión no depende del empeño del compositor ni siquiera de la calidad de sus composiciones, sino que la propia coyuntura histórica, para Adorno, impide la posibilidad de que la música vuelva a incidir así en la historia. Es, por eso, que para Adorno uno de los problemas fundamentales de Stravinsky es la de la deformación del concepto de historia del que las artes y también la música participan. Para Adorno, la conciencia del arte de su núcleo temporal, de su posibilidad de perecer, lo haría estar en “simpatía con lo vivo efímero” y un concepto de verdad que no es ya “abstractamente permanente” (Cfr. TE 46/GS 7, 50). En paralelo, Adorno entiende que el mismo proceso de cuestionar las ‘invariantes’ se da en música. Para él, en ella «una y otra vez demuestra que lo que quería ser *Physei* es meramente *thesei*» (EM I-III, 176/GS 16, 171). Ese es otro de los problemas que Adorno encuentra en Hindemith. Él defiende la naturalidad del sistema musical. De hecho, Hindemith señala que la música dodecafónica es algo así como una fuente que envenena la pureza del sistema tonal en su texto «Sterbende Gewässer»:

«nuestro sistema de [organización de los] tonos surgió al igual que los sistemas de otras culturas de lo dado natural-acústicamente y ha se ha desarrollado hasta la forma a través de numerosos estadios [...]. La aspiración de muchos músicos hoy se dirige hoy en parte a abusar [*missbrauchen*] de ese sistema de tonos y en parte a evitarlo completamente»³⁸⁶.

Esta defensa de la “naturalidad” y de la “pureza” es lo que hacen ver a Adorno una relación entre los defensores de Hindemith y a los de Heidegger, especialmente en el marco

³⁸⁶ Hindemith, P., «Sterbende Gewässer», en *Reden und Gedenkworte*, volumen 6. Heidelberg: Lambert Schneider, 1963/64, p. 49.

de la *Jerga de la autenticidad*³⁸⁷, en la que hay una confusión entre lo “natural” y lo “auténtico”. Esto implica que lo natural, lo originario en los términos heideggerianos, es algo que se impone desde arriba a la cosa, la imposibilidad abstracta de que lo particular, lo pequeño, brille sobre lo abstracto. Para Adorno, en esto destaca la defensa de un elemento autoritario con la interpretación stravinskyana (en su etapa neoclásica) o en Hindemith con el pasado o, en términos adornianos, el carácter edípico [Ödipaler Charakter]. El núcleo del problema del tiempo en el neoclasicismo encaja, en realidad, con el concepto de tiempo desarrollado por Heidegger. Uno de los puntos clave es el concepto de historia. Según Adorno, los compositores neoclásicos y, en especial, Hindemith, se enfrenta a la historia de una forma acrítica. Según Adorno, Hindemith se debería adscribir a la «objetividad del caudillo», es decir, «hostil a la libertad y él mismo, sin embargo, no sujeto a ningún vínculo» (EM IV, 249/GS 17, 233). En este sentido, Stravinsky también desarrolla una obediencia ciega a su tradición. Para Adorno, sólo hay un breve momento de coincidencia entre Schönberg y Stravinsky, el que aparece con el paso de la fase atonal al dodecafonismo y de la “fase infantilista” al neoclasicismo respectivamente (Cfr. FNM 178/GS 12, 187). Según la lectura de Adorno, en ambos se encuentra el impulso por repensar la tradición desde el material en tanto que «descualificado, neutral, privado del sentido original de su aparición» (*Ibidem*). Sin embargo, mientras que Schönberg reconfigura desde el material también su disposición, en Stravinsky se da una suerte de parodia de tal tradición, algo que Adorno llama “escribir música sobre música” -esto en realidad, por ejemplo, pondría en el mismo lugar a Stravinsky y a *El Quijote* -. La diferencia, para Adorno, de nuevo, es que en Stravinsky su reutilización del material es “anorgánico”. Posteriormente (GS 16), matizará esto e indicará que eso anorgánico de la música de Stravinsky en realidad porta la verdad de que lo “orgánico-lingüístico” (que Adorno equipara al sistema tonal) «ya sólo es posible como algo en descomposición» (EM I-III, 392/GS 16, 382). De hecho, este concepto de lo orgánico, como de la homeostasis, se vuelve problemático para Adorno. También en Schönberg, en la medida en que considera que es capaz de alcanzar la expresión de la represión de lo vivo, Adorno le pregunta E. Krenek en una carta cuando trata sobre la música de Schönberg:

³⁸⁷ «es gibt in der Wirkung von Hindemith eine gewisse Analogie zu der Wirkung der heideggerschen Philosophie. Und ich habe beobachtet können, so in späteren zwanzig und früheren dreisigen Jahren, dass die selten Leute, die philosophische auf Heidegger angesprochen haben, musikalisch hindemithianer gewesen sind”. TA 083, que corresponde a la grabación de la conversación entre R. Stephan y Adorno titulada «Was ist mit Hindemith geschehen?» realizada el 26 de marzo de 1964, aunque fue retransmitida por la Hessischer Rundfunk el 16 de noviembre del mismo año.

«¿No es el carácter de su música actual el contrapunto [*Widerspiel*] de todo lo “orgánico” e integrado en las relaciones naturales? ¿No está ineegrada en ese orden racional, dialéctico, la libertad de la conciencia, lo “thesei” en lugar de lo “physei”? ¿No tiene esta música que ver con lo que Marx llamaba la “unión de hombres libres”?»³⁸⁸.

De esa descomposición, de la conversión de lo orgánico en podredumbre, Adorno se corrige en su crítica a la música “sobre música” y señala que, en realidad, Stravinsky compone “música contra música” (EM I-III, 399/GS 16, 390). Si, para el Adorno de 1948 Stravinsky se basaba meramente en la repetición, que también achaca como recurso a Hindemith, vemos cómo posteriormente esto lo interpreta como una “sobrexposición” de “lo desgastado”, en la aparición de la mueca del pasado en la evidencia de su inactualidad. Esto lo ve en el inicio de la *Serenata en la* (1925), donde los acordes del inicio, que en la época clásica y romántica servirían como mera introducción, se vuelven temáticos y bloquean la posibilidad del desarrollo. Adorno abre la puerta brevemente a la identificación de este tipo de recursos con la parálisis no del todo estática, sino con un dinamismo del que no se mueve, del desesperado de *Esperando a Godot* (Cfr. EM I-III, 398/GS 16, 389). De hecho, en su relectura quizá Adorno va excesivamente más allá. A su juicio, la radicalidad de la experiencia de la libertad con *Le Sacre* generó su contrario, el bloqueo, un “cortocircuito”. Esto no es debido a la reacción del público, que creó uno de los mayores *Skandalkonzert* que se recuerdan, sino porque la disponibilidad de posibilidades frente a una tradición de la que parecía que Stravinsky se quería deshacer con demasiada premura aún por asimilar (*Le Sacre* es de 1913, Mahler apenas había muerto en 1911) impidió que el público *entendiera* lo que estaba sucediendo. Se trata del bloqueo que genera el exceso de libertad, un argumento típicamente esgrimido por los defensores del neoliberalismo. Por eso, para Adorno, «él no fue ciertamente radical al componer, sino al reaccionar. [...] [su] música se sustrae a la música, a la que el sonido abierto, no encarcelado, produce escalofrío; su rigidez es el resultado de ese escalofrío» (EM I-III, 406/GS 16, 397).

La fetichización del pasado, que según él aparece en Stravinsky, se acentúa y dirige por tanto en el neoclasicismo. Mientras que en la etapa previa al neoclasicismo había un interés por lo arcaico en términos generales, posteriormente se acentúa la figura del “artesano”. La

³⁸⁸ «[I]st es nicht der Charakter seiner heutigen Musik das genaue Widerspiel alles “Organischen” und in Naturverhältnisse Eingebundenen? Ist nicht gerade in dieser rationalen Ordnung, dialektisch, die *Freiheit*, das Bewusstsein, das “Thesei” anstatt des “Physei” integriert? Hat diese Musik... Nicht etwas zu tun mit dem bei Marx “Verein freier Menschen” heißt?». Adorno, Th. W. y Krenek, E., *Briefwechsel*. Op. cit., p. 46.

defensa y búsqueda de sonoridades como del organillo, como en *Petrushka*, implica la caída en la ‘mecanización de la música’ mediante la imitación de algunos sonidos como el del organillo, como en los vientos (cinco compases antes del número 10 de ensayo). El propio Stravinsky lo señala diciendo “An Organ Grindder appears...”³⁸⁹ y especialmente en 12 “The Organ-Grindder starts to play”). De esta mecanización, se pasa a la intención de los compositores neoclásicos de «formar en la sociedad racionalizada enclaves que escapen del poder de la *ratio* a una obtusa racionalidad» (EM IV, 244/GS 17, 228). En ese sentido, vuelven a confluír Heidegger y Hindemith, especialmente, pues comparten «el ideal de la ‘Zuhandenheit’» que, para Adorno, se basa en realidad en una tendencia hacia el ‘antiintelectualismo’³⁹⁰. Adorno encuentra en Hindemith, al igual que en Heidegger, el elogio a la figura del campesino, del artesano, aunque estas figuras sean, en realidad, meras idealizaciones de tales figuras.

Para alcanzar tal autenticidad, Stravinsky propone la inintencionalidad, pero desde una perspectiva distinta a la que Adorno proponía, como mostramos anteriormente. Para Adorno, lo que pretende Stravinsky es eliminar al sujeto, hacer que sea el sonido mismo el que sea el portador de tal autenticidad. Adorno es explícito: «la afinidad [de Stravinsky] con la fenomenología filosófica estrictamente contemporánea es incuestionable», la cual él cifra en dos momentos: «La renuncia a todo psicologismo [y] la reducción al puro fenómeno tal como éste se da en cuanto tal» (FNM, 124/GS 130). Stravinsky, según Adorno, trata de purificar el origen, eliminar ‘lo introducido’. Al igual que los proyectos que tratan de alcanzar la *prima philosophia*, de los que hablé en el primer capítulo, según Adorno se trata de alcanzar la ‘cosa’ eliminando su elemento cultural, su historia: lo temporal. En el caso de la música de Stravinsky, Adorno encuentra que se trata de depurar la significación acudiendo a los movimientos corporales, a lo aún no mediado por lo cultural, lo incontrolado por las medidas de comportamiento. Ahí está su afinidad con el surrealismo, que también trata de articular un “pasado primigenio”, un estado de la conciencia que se aleje de lo culturalmente domeñado. Según Adorno, el material musical tiene un componente espiritual, lo hecho, lo puesto por el sujeto, y uno *matérico*, cósmico, relacionado con lo que poseía de natural atravesado por lo espiritual. En Stravinsky, su tendencia compositiva se marca, para Adorno, en la búsqueda de eso matérico como si se pudiera pasar por alto lo espiritual, la creencia de que se puede ir al núcleo “no hecho” del material musical. Por eso, lo que Adorno cifraba en

³⁸⁹ Véase Stravinsky, I., *Petrushka*. Mineola: Dover, 1988, p. 19.

³⁹⁰ TA 083.

Schönberg como *shocks*, en Stravinsky es una falsa primera naturaleza. En términos de Adorno, Stravinsky lleva a cabo “una demolición de lo interior” (FNM 126/GS 12, 132).

Esto tiene que ver con la diferencia de concepto de sujeto existente en los países occidentales con respecto a Rusia que es, a juicio de Adorno, una presubjetividad. Según Adorno, esta autenticidad y búsqueda del protosentido, está marcada en Stravinsky por un concepto de colectivo influido por las primeras teorías sobre la diferencia de culturas y de descubrimiento del otro que fueron fuente de inspiración para tantos artistas de vanguardia. Este aspecto pocas veces es mostrado por Adorno en lo específicamente musical. Más bien se concentra en la afinidad entre el contenido del programa de las obras y extrae de ahí su carácter musical. Por eso, ve en *Le Sacre du Printemps* y *Petrushka* «sacrificio sin tragedia, ofrecido no a la imagen naciente del hombre, sino a la ciega confirmación de un estado que la víctima reconoce, sea mediante la autoburla, sea mediante la extinción» (FNM, 129/GS, 12, 135). Otro de los puntos de unión entre Schönberg y Stravinsky es el concepto de lo ‘colectivo’. Mientras que, en Schönberg Adorno encuentra la figura del “nosotros”, en Stravinsky la analiza como colectivo, es decir, como entidad abstracta en la que se subsume la individualidad, donde se pasa por alto la dialéctica de lo universal y lo particular, la comunidad se vuelve un fetiche, un fin en sí mismo. Este colectivo es opresor, es la figura de la dominación frente al sujeto liquidado. Por eso, por ejemplo, en *La consagración* señala, de nuevo hablando de la temática que «[s]i el espectador no goza lisa y llanamente de la liquidación de la joven doncella, entonces se siente identificado con el colectivo y, él mismo víctima potencial de éste, piensa participar, precisamente por ello [...] de la fuerza colectiva» (FNM, 141/GS 12, 146). Aquí, como en *Salomé*, mediante la danza la mujer que va a ser sacrificada en el ritual pagano, baila como preludio a su muerte. Se trata de una suerte de exploración de los límites de la vida mediante el cuerpo. La danza, el momento de liberación de las formas cotidianas de moverse, es justificado como preludio del final de esa cotidianidad, de la vida misma. En realidad, hay un trasfondo en el que late ese origen moral de la ópera, de la que ahora el cuerpo es portador. Así que en Stravinsky, además, pese a su modernidad, hay una cuestión que es marca de lo religioso: el que baila, el que corporeiza, debe morir. Este momento de estar afuera, de dejarse llevar, lo “irracional”, se contrapone al elemento racional que existe en el fondo del planteamiento de la danza: dominar la naturaleza, contentar a los dioses que exigen el ritual en el que una mujer danza hasta morir que harán que la primavera sea fértil y sin complicaciones. El elemento ritualístico, la mujer que danza hasta morir, implica el “mal necesario”, el “medio necesario”, para conseguir un

fin que está por encima de la vida particular. El *logos*, la *ratio* (es decir, la ordenación de los medios con acuerdo a fines que los justifican) se ha impuesto sobre lo corporal, lo irracional (donde se incluye también la danza). Es interesante el juego simbólico de la primavera, que implica desde el renacimiento también la explosión de fertilidad (pensemos en la *Venus* de Boticelli...), representada por la mujer joven que baila. Que la primavera sólo pueda llegar mediante y gracias a la aprobación divina remite, nuevamente, a la justificación del medio, que nunca puede ser fin por sí mismo, en la que se justifica su elemento lascivo y de deseo sólo por aprobación externa y superior. Esto es, para Adorno, la eliminación del antagonismo, sino que hay una identificación entre “víctima inmolada” y tribu, aunque desde mi perspectiva lo que en realidad sucede es la aparición de una tensión fundamental en Adorno y que pasa por alto: la del choque entre lo cultural y lo histórico, la dialéctica de la ilustración, la unión entre razón y mito. Resulta muy sospechoso, como para pasarlo por alto, la cercanía de la crítica de Adorno a Huxley, al que considera positivista, con Stravinsky. Desde mi punto de vista, en Huxley Adorno ilumina un elemento clave de Stravinsky en distancia con Schönberg: Para Adorno, Huxley «se detiene en los *shocks*, en la inmediatez vivida, y registra la apariencia social como un hecho incuestionable». Asimismo, «no mira los antagonismos, sino algo así como un sujeto general y sin contradicciones de la *ratio* tecnológica» (CCS I, 103/GS 10-1, 118). Si bien Schönberg, como vimos, encuentra en la confrontación con el *shock* el lugar de la expresión, en Stravinsky, transportando la crítica a Huxley, tomaría acta de tales *shocks* sin cuestionarlos. Cabría preguntarse dónde se encuentra la distancia entre tal registro stravinskyano y el *Traumprotokoll* que Adorno achacaba a Schönberg. Según Adorno, Stravinsky centra su “sonido de ataque” en la percusión. Así los describe-. «[a]tentados contra la vida son cabalmente sus efectos de percusión, calcos de los arcaicos tambores de guerra, golpes como los que víctimas y esclavos tienen que soportar. En la percusión la sacudida hace saltar musicalmente por los aires la continuidad de lo vivo» (EM I-III, 410/GS 16, 400). Lo que Adorno critica de Stravinsky es que muestra el horror “sin paliativos”, “no se lo transfigura” (FNM, 130/GS 12, 136). Sin embargo, esto no es del todo así: Adorno está pasando por alto la evidente espiritualización del material y de las formas de expresión del lenguaje de Stravinsky, por más que él quisiera o pretendiera la inmediatez. De esto se da cuenta Adorno para su análisis de *Le sacre de Primitives*, pero no es consciente de la contradicción en la que cae su argumentación. Según él, en *Le Sacre* «el efecto prehistórico lo produce un principio artístico de selección de estilización» (FNM 132/GS 12, 138). La puesta en música de la aniquilación sin “símbolos mediadores”, como sí hacía Wagner con su regresión a la Edad Media, obedece a oídos de Adorno a un “placer

sadomasoquista de la autoextinción”, el siguiente paso de participación en el ritual hasta el final de sus consecuencias del antropólogo positivista.

Los *shocks* en Stravinsky, a diferencia de en Schönberg, hablarían del sujeto pasivo que, en lugar de rastrearlo como “estado de alarma” o “resistir en tanto yo”, hay una mera contemplación de la imposibilidad de confrontarse a tales *shocks*. Sin embargo, parece que en realidad hay una literalidad mayor en Stravinsky que en Schönberg, que Adorno interpreta como acomodación de la música a los *shocks* pero que podrían ser perfectamente lo contrario: la muestra sin paliativos de los mismos. Es curioso, por ejemplo, cómo Adorno considera, en *Petrushka*, lo contrario, que Stravinsky recurre a lo grotesco en tanto «la forma bajo la que lo alienado y avanzado se hace aceptable», donde la aceptación del arte moderno es sólo posible si se asegura el marco, de que es “solo arte y nada más”, de que «no hay que tomárselo en serio» (FNM, 139/GS 12 145). Es decir, Adorno primero critica la radicalidad de Stravinsky, en la que se muestra un sujeto liquidado, frente al de Schönberg, en cuya música el sujeto aún sigue siendo dueño de sí mismo -a pesar de que Adorno era consciente de que “ser dueño de sí mismo” es más problemático que lo contrario, como explica en el excursus sobre Odiseo en *DI-*, pero no da cuenta de la constatación de tal liquidación social como estado actual del que la música de Stravinsky daría más cuenta sin refinamiento, al menos en su primera etapa, antes de pasar al neoclasicismo. Según Adorno (y esto lo mantiene en su reflexión posterior), en Stravinsky opera el miedo a la deshumanización pero que «se transforma en la alegría de descubrir[la]» (FNM, 149/GS 12, 155), hay una celebración «de la crueldad contra sí y contra toda esperanza» (EM I-III, 400/GS 16, 391), algo similar al gesto de Heidegger en *Serenitas*, donde se muestra indiferente con respecto a la destrucción de lo humano. La estrategia es defender, su modelo de identificación entre la reflexión y lo humano, como si fuesen inmediatamente idénticos:

«Nadie se para a pensar en el hecho de que aquí se está preparando, con los medios de la técnica, una agresión contra la vida y la esencia del ser humano, una agresión comparada con la cual bien poco significa la explosión de la bomba de hidrógeno. Porque precisamente cuando las bombas de hidrógeno no exploten y la vida humana sobre la Tierra esté salvaguardada será cuando, junto con la era atómica, se suscitará una inquietante transformación del mundo [...]¿Qué gran peligro se avecinaría entonces? Entonces, junto a la más alta y eficiente sagacidad del cálculo que planifica e inventa, coincidiría la indiferencia hacia el pensar reflexivo, una total ausencia de pensamiento. ¿Y entonces? Entonces el hombre habría negado y arrojado de sí lo que tiene de más propio, a saber: que es un ser que reflexiona. Por ello hay que salvaguardar esta esencia del hombre. Por ello hay que mantener despierto el pensar reflexivo»

No queda muy claro, de todas maneras, porque Adorno encuentra en Stravinsky una

cifra positiva de la deshumanización y sin embargo señala que la nueva música -presumiblemente refiriéndose a Schönberg enfáticamente- opera la estrategia de que «sólo a través de la imagen no figurativa de la deshumanización conserva... la imagen de algo humano» (EM I-III, 492/GS 16, 482). A su juicio, la deshumanización en Schönberg se muestra en negativo, como una contraimagen del mundo, como una cifra negativa de lo utópico. En Stravinsky, sin embargo, habría un mero regodeo en tal proceso de deshumanización. No hay un sólido argumento musical para defender esto en ninguno de los escritos musicales de Adorno. De esta postura se retractará en su texto sobre Stravinsky de 1962. Ahí se da cuenta, como posteriormente en obras de Schönberg como *Moses und Aron*, de la complejidad del concepto de representación en música. La música, dice, «en principio presentación de lo representado y, por consiguiente, su afirmación». Adorno exigía, como él mismo se da cuenta, una trascendencia, el ir más allá de la cosa misma, superar la literalidad para hablar de forma distancia de ella pero *desde* ella, como observa en Schönberg. Pensando sobre esta exigencia a Stravinsky modifica, entonces, también su pensamiento sobre Schönberg. Pedir a la música algo distinto a la literalidad implica repensar el lugar de lo inmanente de lo trascendente de lo re-presentado en la música, algo que hará en su reflexión sobre el carácter de imagen -del que me ocuparé más adelante-.

Hay otras incongruencias en la relación de Stravinsky con otros autores, como la relación con el uso de las referencias a la feria. Según Adorno, Stravinsky utiliza la politonalidad como el Grupo de los Seis, en tanto «interferencia de músicas espacialmente separadas en la feria» (FNM 134/GS 12, 140). Lejos de valorar el potencial expansivo de tan espacialidad y la ampliación de las posibilidades armónicas en la convivencia de tonalidades -que es una forma, en el fondo, de romper con lo tonal desde dentro de ello mismo-, Adorno lo critica como ingenua “introducción de todo lo inexperimentado en la civilización”. En Mahler, sin embargo, en quien podría encontrar similitud con esto, Adorno lo ve de una forma bien diferente. El elemento popular es, en todo el siglo XIX, un hilo conductor de ese mundo perdido por el exilio rural y la industrialización de las ciudades. Como señala Adorno, la canción popular es una reconstrucción, contaminada de nostalgia, de algo que nunca existió, que toma forma en el imaginario romántico que conecta al hombre con la naturaleza dañada por la incipiente técnica y con la historia de lo que fue. Asimismo, esta mirada al pasado se encuentra bañada por el tópico de que «cualquier tiempo siempre fue mejor». Adorno, siguiendo al mahleriano Richard Specht, recurre a su introducción de las *Canciones del cuerno maravilloso* para caracterizar lo que buscó Mahler en sus canciones: «quizá así se cantaba en

siglos pasados en los mercadillos entre soldados, pastores, campesinos» (MMu, 221/GS 13, 223). Sus canciones son, entonces, modelo del sonido de lo *perdido* pero, *al mismo tiempo*, lo *recuperable*. La música es, en este caso, lenguaje de lo *olvidado*. La música de los mercadillos, que otrora tenía el sabor de lo *auténtico*, sin un *para* más allá de la transmisión de afectos y conocimientos; y no como vehículo de legitimación de poder de las clases poderosas. Sin embargo, Adorno encuentra insuficiente tal caracterización en que, de hecho, esas ferias ya no existen –cuyo referente más cercano y, a la vez más lejano, se puede ver en algunas ciudades, con hilarantes reconstrucciones que brillan por su falta de rigurosidad histórica y su legitimación de ciertos constructos cargados ideológicamente- y, sobre todo, que sale a relucir el lugar de la canción popular.

Estas canciones, en apariencia burdamente *simples*, tienen un potencial melódico, armónico y, sobre todo, métrico (como queda patente en los recursos de amalgama y el cambio de la sensación de pulso dentro del *tempo* que ya explotó Brahms en piezas como la *Obertura para un festival académico*, op. 80 o las *Variaciones sobre un tema de Haydn*, op. 56a). Una de las figuras más importantes en Mahler es el recurso del ya nombrado *Ländler*³⁹¹, que llega a sustituir al *Scherzo* en algunas sinfonías. Para Adorno, la brillantez de Mahler se encuentra en hacer de este tipo de canciones, consideradas de gran sencillez, *gran música*, en la medida en que aunque imperceptible para el oído en la medida en que es presentado como un *continuum*, Mahler aprovecha la sencillez de las líneas para una explosión armónica que hace de esta transfiguración de lo popular lo mejor de su obra. La relación de las canciones con el modo de entender la sinfonía en Mahler queda patente no sólo por su utilización de aquéllas como recurso motivico, sino también porque, como hemos visto, la forma de transmisión de lo popular fundamental, lo oral, es el modo idiosincrásico de operar de Mahler: «mediante la variante su música se acuerda desde lejos de lo pasado, de lo semiolvidado, eleva una protesta contra su caducidad absoluta, y lo define, sin embargo, como algo efímero, irrecuperable. [Su] idea [...] es la fidelidad redentora» (MMu, 240/GS 13, 242). Quizá habría que atender a las reformulaciones de Mahler de Uri Caine para ver explicitadas su afinidad con Stravinsky³⁹².

³⁹¹ Danza típicamente austriaca en compás de 3/4 que surgió en el siglo XVIII aunque se desarrolló más significativamente en el XIX, ya que fue formalizada e incluida por algunos autores como Schubert o Beethoven en sus obras como un guiño a lo popular. Asimismo, muchos autores apuntan que esta danza dio lugar al vals, por lo que la frontera entre los últimos *Ländler* y los valeses queda en ocasiones muy difuminada. Algunos de los análisis que Adorno hace de la forma *Ländler* en los *Lieder* de Mahler se encuentra en MMu, pp. 201-209/ GS 13, pp. 202-208.

³⁹² Uri Caine Ensemble, *Urlicht/Primal Light*, Winter&Winter, 1997.

En la interpretación de Adorno la música de Stravinsky desarrolla una afinidad con la industria cultural y con el surrealismo, que en este caso buscan algo similar. Según su lectura, en Stravinsky hay una utilización acrítica de formas y géneros de la música de la industria cultural, como los *ragtimes*, pero con la intención surrealista de trabajar sobre lo autómatas, lo tecnificado y el montaje (Cfr. FNM 160/GS 12, 167). A diferencia de Stravinsky, según Adorno, Hindemith no tiene nada de “distancia” [Verfremdung] o de ‘montaje’, tampoco de la ‘soberanía del intérprete’ [Souveranität des Spielers]. Hindemith, por su parte trató de ‘regresar’ -idealmente- «insungebrochene, herkömmliche Idiom»³⁹³. En ambos casos, no obstante, Adorno encuentra una filiación con la industria cultural en el sentido de que adoptan invariantes: la forma de la música de corte más popular se toma de forma acrítica y en Hindemith el lenguaje musical queda purificado en su pasado. Para él, tanto en Heidegger como en Stravinsky y en Heidegger, se mantiene la creencia de que «las cosas no pueden ser de otro que como son y que las categorías fundamentales de lo existente son las del ser, verdaderas e inmutables» (EM I-III, 491/GS 16, 481), es decir, hay una aceptación ciega de lo dado en tanto ‘lo disponible’. Frente a esto, Adorno sitúa la “nueva música” que para él es toda que se «opone impotente al curso del mundo» (*Ibidem*).

En la mecanización que supuestamente aparece en Stravinski, Adorno ve un momento de verdad: la de «hacer consciente de sí mismo y reconocerse abiertamente el momento artificial de la música, el “hacer”» (FNM, 162. Cfr también EM I -III, 392/ GS 16, 382), algo que reconoce que en la Segunda Escuela de Viena aún no se ha explicitado, sino que arrastra el peso de que la música sea “sonido del alma” -el peso de la idea del genio-. El concepto de lo neoclásico, según la interpretación de Adorno, surge por tanto como una corriente antiwagneriana, que trata de compensar el exceso con la *impassibilité* flaubertiana³⁹⁴. Se trataba de ‘desencantar el romanticismo’.

Adorno considera, en un texto de juventud, que el neoobjetivismo está marcado por la *serenitas* (la vinculación con *Gelassenheit* de Heidegger no es baladí, aunque este texto es de 1959) y señala: «si al menos supiera por qué de repente todos debemos estar contentos...» (EM I-III, 265/GS 16, 261). En varios textos Adorno remite a lo jovial y lo contrapone a los problemas de la expresión -o, mejor dicho, la pregunta por lo que *se debe* y lo que *de hecho* se

³⁹³ Ge 157.

³⁹⁴ «[E]ine Kunst, die gleichsam keine menschliche Regung ausdrückt, sondern sich ganz kalt und zuschauend gewerdet und gerade dadurch ihre Gewalt gewinnt». TA 083.

expresa- en el arte, como ya desarrollé en el segundo capítulo. Es curioso cómo, en este aspecto, Adorno habla de forma similar de la música culta y de la ligera. Para él, la música de entretenimiento se identifica el modo mayor con la diversión y el modo menor con “la piel de gallina”. La relación de la crítica a esta “serenidad” viene dado por un concepto de música, según Adorno, muy antiguo, y marca de nuevo otro punto de relación con el proyecto de *Dialéctica de la ilustración*. Para él la música como ‘consuelo’, que viene dado por estos patrones de “conducta colectiva y disciplinada” (DSM, 224/GS 14, 224), está íntimamente relacionado con la idea de la música como lenguaje divino³⁹⁵, que ha pasado en el término de lo consolador a la música europea. Precisamente, en términos de Adorno, lo que salvaguarda la relación entre la música que Schönberg impulsó y la verdad filosófica es la negación del consuelo, arrebatándole a la música la “autocomplacencia pseudohedonista”: en la disonancia

«que es la más notoria marca identificativa de la vanguardia musical, el supuesto espíritu del negativismo y destrucción, [se] cumplía el humanismo de Beethoven al expresar sin atenuaciones los sufrimientos la angustia y el temor que hoy nos atenazan» (MIS II, 441/GS 20-2, 421).

Más tarde, sin embargo, a Adorno le interesa, más que la disonancia, que también ha logrado emanciparse, los procesos de coerción de tal disonancia, el desplazamiento entre lo que suena y lo que se quiere hacer sonar.

Dialéctica entre reacción y progreso

No es baladí que en el mismo año (1962) en que escribe «Stravinsky. En dialektisches Bild» (GS 16), redactó «Fortschritt» (GS 10-2) y, unos años más adelante, volviese a ocuparse del tema en sus lecciones sobre historia y libertad en el semestre de invierno de 1964-1965. Lo desarrollado en su primer texto al respecto, de 1930, «Fortschritt und Reaktion» (GS 17) daba por hecho algo que pone en duda desde el inicio de su texto monográfico sobre este concepto de 1962: si, de hecho, existe algo así como el progreso. La dialéctica entre progreso y reacción, como Adorno intenta tematizar, no se da desde una perspectiva de lo cualitativo por cuanto una obra “es mejor que otra”, sino que hay un manejo más crítico con el material -precisamente lo que intenta mostrar de Schönberg contra Stravinsky-. Según su criterio, el compositor que más se deja llevar por la imposición del material, más libre y más de acuerdo con el concepto de progreso. Según la lectura de Adorno, entonces, Stravinsky impone primero al material algo, que es la posibilidad de manejarlo, de incluirlo en la historia bajo

³⁹⁵ Adorno se refiere a la creencia de la conexión entre lo sonoro y lo divino o, en términos generales, con lo supraterrrenal. Este tema será asunto del final de esta tesis.

sus preceptos subjetivos: esa es la clave del neoclasicismo.

El primer concepto de progreso, en Adorno, está caracterizado por la tendencia o la consecución de la desmitificación sin caer en la dialéctica de la Ilustración, es decir, sin el dominio de lo diferente. Sin embargo, el segundo concepto de progreso está marcado por la experiencia de la posguerra: Adorno se pregunta «si la humanidad puede impedir la catástrofe»³⁹⁶ (CCS II, 548/GS 10-2, 548). La diferencia específica se encuentra en que mientras en el primer modelo de progreso, Adorno estaba pensando el progreso como “libertad para el objeto”, la no represión de lo que éste sea como garante de mayor libertad de lo humano. La oposición que plantea se da entre cultura y naturaleza en términos de la primera y segunda naturaleza. Al igual que, como veíamos, en el tratamiento de la disonancia, si bien primero le interesaba su emancipación y luego los mecanismos de su represión, en la segunda etapa del concepto de progreso Adorno piensa de forma más genérica en la tensión entre totalidad y particularidad. En su primer texto, el de 1930, aún tenía confianza en la humanidad: «una naturaleza que persiste borrosa y pesadamente y ha de recelar de la luz del conocimiento brillante y cálido, ha de ser también con razón objeto de desconfianza. En un arte del humanismo real no cabrá ya ningún sitio para ella» (EM IV, 153/ GS 17, 139). Sin embargo, en el segundo, de 1962, así como en sus lecciones, toma críticamente el texto de Kant *Idea para una historia general con intención cosmopolita* y *Sobre el concepto de historia* de Benjamin

³⁹⁶ El concepto de “catástrofe” en Adorno es ciertamente complejo, pues aparece cifrado de muchas maneras a lo largo de su obra. Por ejemplo, aparte de la puntado, que se refiere de una forma literal a ella, con respecto a la filosofía de la historia, lo sitúa en la “alta continuidad de la discontinuidad” en la historia que, para él, se traduciría en la “permanencia de la catástrofe”. En base a este concepto articula Eagleton su crítica a la posmodernidad, que cifra a modo de pregunta la relación entre la continuidad y discontinuidad: «¿Por qué hay algo en la historia que parece resistir la transformación definitiva [la discontinuidad], como una especie de draga o balanza interna?» (Eagleton, T., *Las ilusiones del posmodernismo*. Argentina: Paidós, 1997, p. 84). En cualquier caso, lo que Adorno trata de evitar es la “mera facticidad” y la posibilidad de construir desde su opuesto, la idea de la historia universal, un modelo de historia en el que particularidad y universalidad no se opriman mutuamente. La imposibilidad existente de aunar continuidad y discontinuidad y la tendencia metafísica a englobar la historia bajo una idea, implica su condena, la imposibilidad de cifrarla desde otro lugar. Adorno propone una inversión de la filosofía de la historia. Según él, la humanidad “ha sobrevivido no *a pesar* de los conflictos, sino *precisamente* por ellos”. El concepto de conflicto, sin embargo, se aleja en cierta medida de la lucha de clases o de los hechos concretos. Lo que Adorno defiende mediante el conflicto es, por un lado, la negación, como decíamos, de una idea abstracta que se alza por encima de la historia y que justificaría todas sus negaciones para alcanzar su positividad. Por otro, el conflicto sería el lugar en el que brilla la imposibilidad del principio de identidad sin violencia. (Cfr. NaS. IV, 13, clase 10). También toma la frase de Karl Kraus de que “la catástrofe ha resucitado bajo el nombre de cultura” para cifrar el problema de la industria cultural o, en general, la conversión de la cultura en una pseudocultura (DN 455/GS 6, 479). En MM, por ejemplo, aparece como continuidad a la cuestión que abría con Kraus, y el futuro se encontraría siempre abierto, pero no para la reconciliación sino para que venga algo incluso peor: «Millones de judíos han sido exterminados, y esto es sólo un interludio, no la verdadera catástrofe. ¿Qué espera aún esa cultura?» (MM, 61/GS 4, 62).

para reflexionar sobre qué significa humanidad y si su organización racional puede ser o no garante de la eliminación de “la penuria y la opresión”. El tema de fondo, aquí, es una revisión del concepto de libertad individual frente a la organización social. Es decir, el material, el objeto para el que se articulaba una libertad, se piensa dentro de un todo social que puede generar la opresión del sujeto y del objeto. Para Adorno, el problema fundamental del concepto de progreso es que se había articulado dentro de un marco específico, dentro de un concepto de humanidad como totalidad cerrada, que «incluye... el antagonismo constante; así las fiestas míticas malvadas de los cuentos se definen por quienes no están invitados a ellas» (CCS II, 550/GS 10-2, 620). La única posibilidad de darse un progreso real es dentro de una totalidad no limitadora: una totalidad abierta. Esto explica porqué a Adorno no le parece suficiente la crítica al dodecafonismo o a las formas de operar con el material, sino que se enfrenta a la forma misma, a la réplica del concepto de totalidad social en lo musical. La articulación dialéctica del propio concepto de progreso, que según Adorno, justamente «sucede donde acaba», es decir, se convierte en su contrario, es algo que impide mantener la otrora distinción entre la reacción y el progreso. Es decir, Adorno se dio cuenta de que había articulado una dialéctica *entre* ambos conceptos, pero no dentro de sí mismos. Por eso, la figura de Schönberg el progresista también se vuelve problemática para él en la medida en que constata que «los progresos del dominio del material en el arte no son lo mismo que el progreso del arte» (CCS II, 562//GS 10-2, 634). Lo fundamental de la revisión de su concepto de progreso es su configuración como «resistencia al peligro permanente de la recaída» y no «la confianza en la sucesión de niveles». Es decir, Adorno elimina el elemento meramente dinámico de la concepción lineal del progreso a favor de un concepto estático pero dinámico en su interior que se opone al mero devenir igual y, de nuevo, lineal de lo histórico.

Lo nuevo

El concepto de lo nuevo, que también identifica con el de lo moderno, es fundamental en la filosofía de Th. W. Adorno y, especialmente, en su teoría estética. El significado y fuerza de tal concepto no puede pasarse por alto ante un pensador que dedicó su vida a reflexionar sobre la *nueva* música y que cifró en lo nuevo las aporías de su presente. La novedad radical sería, para Adorno, lo utópico, «diesem Moment des nicht bereits von der Erfahrung Eingefassten»³⁹⁷. Su confrontación con lo nuevo no es, por tanto, meramente

³⁹⁷ Vo 6442 del 13 de junio de 1961.

temporal, sino sustancial³⁹⁸. Parece que Adorno sitúa, entonces, dos lugares en el arte: por un lado, lo positivo, que deviene ideología «una especie de tautología del mundo que, además, rodea a las cosas de aura y [...] confirma lo triste como algo inmodificable y, si cabe, como algo que debe ser así» (EM IV, 275/GS 17, 255) y lo negativo que, por el contrario, debería ser capaz de no ser “tautológico”. Esto “no-tautológico” parece que opera hacia dos direcciones: por un lado, en la crítica a la representación, donde el arte no es o no pretende ser una mera copia del mundo; y, por otro, en la medida en que es un conocimiento que hace que el conocimiento vaya hacia adelante.

En este apartado, me voy a concentrar en una rareza textual de Adorno donde tematiza de forma explícita el problema de lo nuevo. En una de sus últimas lecciones, el 18 de junio de 1968, amplía la construcción de lo nuevo que había apuntado en «Extrabalatt», incluido en MM y en su Monografía sobre Alban Berg (GS 13) a partir de textos de Rimbaud, Baudelaire y Poe. En este apartado se tratará de arrojar luz al concepto de lo nuevo mediante un proceso, por así decirlo, arqueológico, de la propia reflexión que guió a Adorno.

Adorno no fue exactamente un analista literario ni tampoco hacía filosofía de la literatura. Más bien se servía de ésta como lugar desde el que pensar los problemas, las heridas abiertas de su filosofía. Esto se evidencia en su texto *Notas sobre literatura*, que él concibe más cerca de sus textos de música. De hecho, explicita en una ocasión lo satisfecho que está con el título, en el que aparece lo musical en la palabra “notas” (el término *Noten* alemán hace referencia, aparte de al español “anotaciones” a “partitura”).

El texto en el que se concentra con gran intensidad es con la octava parte de «Le voyage», incluido en *Les fleurs del mal* de Baudelaire

O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons !
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau.

Adorno inicialmente toma para el análisis lo que, para él, es una contradicción que encaja bien con el conjunto del poema, a saber, la aparición en el segundo verso de “appareillons”,

³⁹⁸ Vo 6443 del 20 de junio de 1961.

después de “Levons l’ancre”. “Appareillons” se refiere, según el diccionario y siguiendo la lectura de Adorno, a la preparación del ancla para que pueda ser levada. Es decir, en el poema aparece de tal manera que primero se pide que se leve y luego que se prepare. No importa: es un barco conducido por la muerte hacia lo desconocido. Esto es lo que hace sospechar a Adorno que en la figura del barco aparece una alegoría compartida por la generación de poetas del periodo finisecular, en la que se cifra el origen de lo moderno. En esa línea interpreta el poema «L’albatros», también de Baudelaire y lo que, para Adorno, es un manifiesto de lo nuevo, a saber, «Le Bateau ivre» de Rimbaud. Sorprendentemente, Adorno no hace alusión a una interpretación benjaminiana que resitúa el espacio del barco de Baudelaire. Para él, «el París de sus poemas [de Baudelaire] es una ciudad que se nos muestra como si estuviera sumergida bajo el mar, no enterrada bajo la superficie de la tierra»³⁹⁹. Por tanto, parece que, según Benjamin -y así también se aprecia en su filosofía- es *en* la propia ciudad donde se comienza esa travesía hacia lo moderno, como veremos un poco más adelante.

Aunque no lo nombra, probablemente hubiese ocupado un lugar similar «Brise Marine» (1895), incluido en *Le Parnasse Contemporain*, de Mallarmé, que reza:

La chair est triste, hélas ! et j’ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D’être parmi l’écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture,
Lève l’ancre pour une exotique nature !
[...]

Mallarmé toma el tema de “lo desconocido” de Baudelaire y lo conjuga con la ebriedad de Rimbaud: ahí es donde ‘presiente’, donde trae al presente lo desconocido y no meramente se deja hundir en él. En este sentido, Mallarmé se opone al “lugar ciego”, su carácter indeterminado y abstracto. en términos adornianos, de la modernidad. Pero con este “presentimiento”, con el intento de determinación de lo desconocido, de lo moderno, hay un momento ideológico que destaca por contraste con lo que Adorno rescata en Baudelaire. Para Adorno, lo moderno significa «hacer cosas de las cuales no sabemos nada de lo que

³⁹⁹ Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, V-1. Op. cit., p. 1246.

son» [Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind]⁴⁰⁰. Esta idea de hacer cosas que no sabemos lo que son es una afrenta de Adorno contra el conocimiento científico, seguro, repetible, predecible. Precisamente desde esta tesitura defiende Adorno el concepto de lo experimental en su TE.

Adorno equipara el verso «¡al fondo de lo Desconocido para encontrar lo nuevo!» baudelariano con la descripción del maleström de Poe en su cuento «Descenso al Maelström» (1919). En ambos casos, para él, hay una confianza en el horror en tanto estímulo, la espera de que lo desconocido traiga la promesa de nuevos placeres. Parece que Adorno, en esta interpretación, es demasiado laxo. Aunque deberemos concederle que lo nuevo, en el caos de Poe, aparece en la descripción del maleström *desde dentro* de algo que no había pasado nunca, es decir, la descripción de un *imposible* hasta entonces, ésta no viene enmarcada en la promesa del placer, como comprobamos en las primeras líneas del texto:

« "Not long ago," said he at length, "and I could have guided you on this route as well as the youngest of my sons; but, about three years past, there happened to me an event such as never happened to mortal man - or at least such as no man ever survived to tell of - and the six hours of deadly terror which I then endured have broken me up body and soul. You suppose me a very old man - but I am not. It took less than a single day to change these hairs from a jetty black to white, to weaken my limbs, and to unstring my nerves, so that I tremble at the least exertion, and am frightened at a shadow. Do you know I can scarcely look over this little cliff without getting giddy?"»⁴⁰¹

Para Adorno, la metáfora náutica, la referencia a los barcos, es equiparable a un concepto normativo de lo nuevo. Según él, se combina la organización, la norma de la navegación, con la liberación de ésta en alta mar.

El ‘mundo abismal’ es un asunto que, aunque en otra línea, también interpreta Ernst Bloch en su *El principio esperanza*. Su análisis, que se enmarca dentro de su filosofía de la música, trata el paso entre la concepción idealizada, mitologizada de la naturaleza en el barroco y en algunas obras del barroco, hasta la desmitologización de la naturaleza romántica, especialmente en Wagner y en Mahler. El ejemplo que nos interesa aquí, sin embargo, hace referencia al citadísimo «ahogarse, hundirse, inconscientemente, placer supremo» [Ertrinken, / versinken, / unbewußt, / höchste Lust] que canta Isolda antes de morir en *Tristan und Isolde*. Para él, el ‘mundo abismal’ que se abre con Isolda rompe con “el mundo de la voluntad viril”

⁴⁰⁰ Vo 11205.

⁴⁰¹ Poe, E. A., «A Descent into the Maelström», en *Selected Tales*. Berlin: Internationale Bibliothek, 1922, p. 45.

que existía en Beethoven⁴⁰². Según señala Ríos Rojas, «la inmersión, hundimiento, ahogamiento respondía al sentido romántico de morir creándose, haciéndose uno, volviendo al uno del que se procedía»⁴⁰³.

La industria cultural abre la brecha en la teoría del arte cuestionando la validez de éste, ya que muestra su carácter de «producto» dentro de una lógica en que las nuevas creaciones «engrasan» la maquinaria, la reviven constantemente. Dicho en otras palabras, «lo nuevo» en la lógica industrial es su *modus vivendi*: «renovarse o morir». Sin embargo, por otro lado, «lo nuevo» tiene un momento de trincherera de resistencia ante lo adaptado, lo integrado. En la interpretación de Benjamin, así como en la de Adorno en *Mínima moralía*, en lo moderno se cifran dos momentos contrapuestos. Por un lado, la posibilidad de la aparición de lo radicalmente otro, lo no pensado ya en lo existente; y, por otro, la cifra de la lógica del capital, la necesidad de lo nuevo como reformulación de lo siempre-igual con disfraz de lo siempre-distinto.

En la primera de sus acepciones, vemos cómo Adorno considera lo nuevo desde el concepto hegeliano de lo abstracto (Cfr. Te, 35/GS 7, 38). Para él, tal carácter abstracto es 'necesario' en lo nuevo. Lo nuevo, de este modo, es cifra de lo indeterminado. Lo nuevo, para ser tal, no «niega, como siempre han hecho los estilos, los ejercicios artísticos precedentes, sino la tradición en tanto que tal» (*Ibidem*). Para él, entonces, el problema no se encuentra en lo nuevo, sino en la misma categoría de lo tradicional. Lo nuevo es lo no fijado, lo aún no estático, lo no comprendido. Está en el mundo y se opone a él, pero en el momento en el que se integra y se comprende, empieza a envejecer. Por tanto, lo nuevo es abstracto e indeterminado, del que sólo podemos determinar su novedad cuando ya no lo es. Considera que la recuperación de recursos antiguos por parte de lo nuevo (en lugar de ser un acto de reconocimiento de lo valioso de sus aportaciones) supone la relectura de lo que «quedó por resolver», de lo que tiene que seguir siendo pensado. Así, se rompe con una de las falacias de la modernidad, esto es, la asunción de los momentos históricos como totalidades de sentido. Por eso, señala que una de las tareas del arte sería desgarrar tal concepción de la totalidad en beneficio de lo fragmentario.

Adorno analiza, sobre todo, en sus textos sobre la industria cultural y especialmente en su *Current of music. Element of a radio theory*, la categoría del aburrimiento. El «L'albatros», de

⁴⁰² Cfr. Bloch, E., *El principio esperanza*, Vol. III. Op. cit., p. 184.

⁴⁰³ Ríos Rojas, A., «Tristán e Isolda de Wagner desde las claves de la filosofía romántica. Novalis y Schopenhauer en Wagner», *Thémata*. Revista de Filosofía, N°51 enero-junio, 2015, p. 347.

Rimbaud y en «Brise Marine», de Mallarmé, el motor del viaje o de la actividad del barco es, precisamente, “matar el aburrimiento”. Los marineros «por distraerse», dice Rimbaud, «dan caza a los albatros» [...] «que siguen, indolentes compañeros de viaje, al vacío surcando los amargos abismos»; y Mallarmé huye porque «[l]a carne es triste, ¡ay!, y todo lo he leído». También el hastío es la marca de los primeros 85 poemas de *Les fleurs del mal*, que se clasifican bajo el nombre de “*Spleen et Ideal*”. Mientras que en el siglo XIX aún el aburrimiento era motor de acción, según la lectura de Adorno el aburrimiento en el siglo XX está imbricado con los modos de producción actuales. Los modelos de trabajo se dividen entre lo “no productivo” y “lo productivo”, algo que se extrapola al ámbito cultural, lo que se traduce como “entretenimiento” y “aburrimiento”. El entretenimiento es el momento productivo de lo “no-productivo”, mientras que el aburrimiento es su contrapunto, pero también el elemento necesario para activar las formas de consumo. “La gente quiere divertirse”, por lo que el consumo cultural debe situarse en un nivel de entretenimiento que no exija excesiva concentración: esto podría llevar al entretenimiento a su opuesto, al aburrimiento. Por tanto, el entretenimiento tiene que situarse en el punto medio entre el control del aburrimiento y el esfuerzo. Según Adorno, la categoría de esta forma de comprender lo nuevo sería la de la sensación, o “lo destructivamente embriagador”. Esta forma de darse lo nuevo es como un “destello de luz” que impide distinguir lo nuevo en tanto cuantitativo de lo nuevo cualitativo. Lo nuevo, aparece así, como era cifrado por Benjamin, a saber, como falsa conciencia, que se articula por la moda, que transfigura lo que se repite como cualitativamente nuevo. La cualidad se ha distanciado de su valor de uso, y es ahí donde opera el capital en la reestructuración de lo novedoso. Precisamente, por no tener en cuenta esta tendencia de lo novedoso a firmar la paz con las lógicas temporales del capital, Adorno encuentra en Baudelaire que su comprensión de lo nuevo es acrítica. Ir “al fondo de lo desconocido” o el “movimiento circular vertiginoso” de Poe tiene, para Adorno, el peligro “de volverse carentes de peligro”. La figura de lo desconocido, del dejarse llevar es la marca de la fascinación. Adorno equipara el concepto fascinante de lo nuevo con el del toxicómano. Cuando lo nuevo es fascinante, siempre se necesita más y más. Y así aparece la perversión de lo nuevo industrializado: el abandono del sujeto «a lo invariable presentado siempre de manera distinta» (MMu, 240/GS 13, 242).

Según Adorno, lo «nuevo» en la música del siglo XX, como paradigma de renovación cultural, «no ha de atribuirse meramente a lo inusual y extraño [...] como lo quisiera una apología de la buena voluntad, sino a algo ahuyentador y perturbado en sí mismo» (TE, 143/GS 7, 15). Es decir, Adorno trata de eliminar del concepto de lo nuevo el carácter de lo

extraordinario, marca existente en Baudelaire y Poe. Lo nuevo, para él, está en la reformulación de lo cotidiano, en volver a hacer peligroso lo cotidiano, lo ya aceptado, la tradición. Es decir, en mostrar ese lado “perturbado” de lo que meramente continúa.

Lo nuevo no es algo meramente temporal, algo que se opone a lo antiguo, a lo caduco, a lo pasado. Adorno considera que lo nuevo es algo cualitativo, y es ahí precisamente donde encuentra también el punto de inflexión del poema de Baudelaire, en la medida en que, a su criterio, las querellas entre los antiguos y los modernos como ejemplo de tales disputas en la tradición se concentraban en cuestiones referidas a lo generacional, y no tanto a la especificidad de lo novedoso. Por supuesto, esta idea debería ser matizable, ya que en concreto en *Le dispute entre les anciens et les modernes* había un trasfondo teórico práctico fundamental en la comprensión de la música, a saber, su relación con la poesía, algo que ha marcado el camino hacia su emancipación de la palabra. Pese a que Adorno, como en tantos otros lugares, parece que no es del todo riguroso con sus ejemplos, sí que parece que a partir del siglo XIX hay una reflexión sobre el tiempo -en un sentido no meramente formal- y de la aparición de lo nuevo diferente a lo que había existido en la tradición. Esto es debido, según Adorno, a la expansión en el terreno formal, algo que sólo era posible en la medida en que la forma se hacía cargo de su contenido; o, en otros términos, cuando el contenido ya no se adaptaba a formas preestablecidas y las hacía saltar por los aires.

El rol fundamental que adquiere lo nuevo en la filosofía de Adorno es en la posibilidad que abre a la conceptualización del tiempo. Adorno se enfrenta, al menos desde el capítulo sobre la industria cultural en DI, a la crítica de la repetición. Es decir, no sólo pone en entredicho el tiempo como *continuum*, en el sentido de la sucesión temporal lineal, sino que considera que tal sucesión no avanza cualitativamente, sino sólo cuantitativamente. Es decir, se suman momentos idénticos esencialmente entre sí. Esta estructura temporal penetra por todas las brechas de lo social, aunque bajo la luz de lo novedoso. En la industria cultural, Adorno encuentra el fermento ideológico del tiempo bajo la lógica del capital: ante la constatación de tal conversión del tiempo lineal en la repetición de lo siempre igual, aparecen mecanismos que convierten eso siempre igual en algo que *aparece* como distinto.

Adorno rechaza el mero sumergirse “en el fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”: no hay algo nuevo desde la nada. La idea de progreso en Adorno se configura desde la recompreensión de la tradición. Para él, en tanto la verdad está atravesada por la historia, lo que tienen las obras de verdadero cambia con el tiempo. Por eso, las obras no se dan de una vez para siempre, la tradición no se constituye por entidades cerradas que se

acumulan. La historia en el arte rompe definitivamente con la lógica del *continuum* que había acompañado la construcción de la filosofía de la historia hasta el siglo XX. Según Adorno, «lo antiguo puede adelantar a lo nuevo» (CCS I, 282/GS 10-1, 322). Así entiende, por ejemplo, las *Chanson madécasses* (1925-1926) de Ravel que superan, para Adorno, el *Cuarteto n. 4 Sz. 91* (1928) de Bartók. Como en otras ocasiones, Adorno no explica porqué, sino tan solo que «[l]a cualidad se impone peculiarmente sobre el material empleado; pero para que la cualidad se imponga, hace falta la evolución del material. Si tras Ravel no hubiera habido un Bartók, no habría salido a la luz en Ravel una cualidad que sobrevive a Bartók» (*Ibidem*). Pasando por alto a lo que se refiere Adorno con “cualidad” y con “material” (además de la difícil constatación de ese supuesto “adelanto” de Ravel a Bartók), pues nos llevaría mucho más lejos de lo que pretende este texto, parece que lo que habría que destacar es algo que Adorno no trabaja explícitamente (en tanto temporalidad específica del arte) pero daría herramientas de gran interés para pensar no sólo las obras de arte en general sino especialmente algunas específicamente contemporáneas, como la performance. Adorno se pregunta si «lo fundamental en el arte es lo que queda» y si «la verdadera inmortalidad del arte no es un instante, el de la explosión» (*Ibidem*). Parece que habla en términos similares cuando trata la interpretación de las obras de arte, cuando señala que entender una obra siempre implica, como veíamos, una ‘derrota preestablecida del espectador’. Eso, claro, configura una forma de darse el tiempo en el arte que resitúa el instante. Al igual que Adorno rechaza el “resto”, lo que queda, en la verdad, es decir, aquella creencia de que todo lo contingente y lo perecedero sólo perturba lo perenne de la verdad, así lo hace con la obra de arte (de hecho, es desde el estorbo desde donde piensa a los pintores franceses de finales del siglo XIX). Por tanto, en Adorno no adquiere tanta relevancia su fijación, sino el momento en que lo fijado irrumpe, aparece, y se despliega.

De la frase de Baudelaire, Adorno también reflexiona sobre ‘lo desconocido’ en cuanto tal. Si bien, como hemos señalado, Adorno rechaza que lo nuevo surja de lo meramente desconocido, es decir, la imposibilidad de lo nuevo sin una tradición con la que contrastarse, tampoco firma la paz con la equiparación de «lo extrañado a lo vivo, salvarlo para lo vivo» (CCS, 281/ GS 10-1, 321). Para Adorno, no se trata de hacer lo desconocido posible en las estructuras de lo conocido, sino que esto desconocido suponga una afrenta contra la comodidad de lo conocido. Es decir, que lo desconocido le eche un pulso a lo conocido y así aparezca en las obras de arte y también en las formas de conocer. Eso es lo que Adorno pide, en el fondo, en su utopía del conocimiento (DN, 21/GS 21).

Hay un concepto que se relaciona con lo nuevo y esto “desconocido” de forma muy íntima, a saber, el de “lo experimental”. Adorno desarrolla en varios lugares el concepto de lo experimental. Éste, curiosamente, es mucho más radical que la postura que luego Adorno adopta. Para él, el experimento es precisamente la afrenta contra lo permanente y lo conservado que busca la ciencia y la filosofía⁴⁰⁴. Para Adorno, en el arte se da la curiosa situación de que

«No todas las épocas del arte se objetivan en sus obras de la misma maera, sino que hay épocas en las cuales lo que realmente esencialmente artístico que sale de ellas es mucho más una idea, mucho más una concepción de algo, que debe ser, que el hecho de que esa idea deba captarse en una praxis real»⁴⁰⁵.

Adorno insiste hasta la década de 1950 de que el concepto de experimento no es igual para la ciencia y para las artes. De hecho, en su filosofía de la música se encuentra un momento épico, en la medida en que considera que «el arte, y sobre todo la música, es el intento de conservar [bewahren] y prolongar [weitertreiben] en la memoria los elementos disociados de la verdad, los cuales permanecieron en la realidad pese al creciente dominio de la naturaleza e incluso a la transformación científica y tecnológica del mundo» (DSM, 157/GS 14, 157).

La categoría de ‘lo experimental’ es fundamental en la música después de 1945. No se trata solamente de exploración técnica, es decir, experimentación técnica, sino también el comienzo de la comprensión de la música como forma de conocimiento alternativa del mundo en un sentido muy similar al que hoy se trata de desarrollar en el marco de la *artistic research*. Según L. Powell, «dass da, was Boulez und Adorno nach 1945 produziert hatten, nicht nur ein ästhetisches Programm war, sondern auch eine mächtige Form des wissenschaftlich-soziologischeswissens [...]. Boulez‘ Programm beruhte, wie das einer Wissenschaft, auf einer universellenprädikativen Logik (A=B): Die musikalische Moderne ist das serielle Denken»⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Cfr. Vo 6421, del 8 de junio de 1961.

⁴⁰⁵ «[G]ar nicht alle künstlerischen Epochen in dergleichen Weise in ihren Werk sich objektivieren, sondern dass es Epochen gibt, bei denen das, was eigentlich als das künstlerisch Essentielle aus ihnen hervortritt, viel mehr eine Idee ist, viel mehr die Konzeption won etwas, das sein sollte, als dass diese Idee nun von der tatsächlichen Praxis ganz eingeholt würde [...]». Vo 6423 del 8 de junio de 1961.

⁴⁰⁶ Powell, L., «Modi der Moderne. Adornos Material, Luhmanns Medium uund eine andere Musikgeschichte», en Klein, R. (ed.), *Gesellschaft im Werk*. Op. Cit., p.111.

Como dice Julian Johnson, «to be modern is to be too early»⁴⁰⁷. Este concepto del “too early” encaja con aquellas frases de Mahler o de Schönberg en las que aseguraban que ellos componían para un público futuro. Mahler no se equivocó tanto como Schönberg, aun escasamente presente en las salas de concierto. Sea como fuere, el ‘llegar demasiado pronto’ expone el asunto del ‘ahora oportuno’ de lo nuevo. Si, como hemos venido diciendo en este texto, Adorno rechaza la historia como *continuum*, no se puede haber llegado demasiado pronto, sino que la tradición llega tarde. Para Adorno, lo moderno se vincula con la relación con el urbanismo, que fue el primer lugar en el que se estableció el contraste entre lo moderno y lo “provinciano”. Lo provinciano aparece como lo perdido, el lugar al que no se puede volver, y las ciudades “modernas”, urbanizadas, en las que «el desarrollo de las fuerzas productivas técnicas todo lo dominan»⁴⁰⁸. Lo moderno, por tanto, mutila una forma de vida que potencia el carácter de lo “retrasado” [*Zurückgebliebene*] como límite de lo moderno, como recuerdo de lo que lo moderno ha dejado tras de sí y a lo que no puede regresar. La propia existencia del arte tiene, sin embargo, un momento de resistencia ante las estructuras del mundo burgués, ya que se opone a la reducción a la funcionalidad. Es decir, en cierto modo se queda por *detrás*. Esto genera un lugar entre lo provinciano y las ciudades industrializadas. El arte consigue desde ese *entre*, como hemos visto, cuestionar las ciudades industrializadas por la repetición de sus estructuras en los sujetos y, al mismo tiempo, también a lo provinciano, como aquello que representa, a la Heidegger, lo “auténtico”. Adorno lo caracteriza como “parque protegido natural”, en el que parece que haya que admirarlo y conservarlo siempre igual, pues cualquier modificación afectaría a su pureza. Es decir, el arte desenmascara el momento no-verdadero de ambos lugares. Para Adorno, tanto en Rimbaud como en Baudelaire había una consciencia muy precisa de este proceso de conversión del mundo en uno dirigido por principios racionales y gestionados por una finalidad. Tal consciencia generó, para Adorno, el concepto de lo nuevo en ambos autores, que no es meramente nuevo en tanto algo distinto de la tradición, sino uno que se hace cargo plenamente de los problemas de esa tradición y los piensa desde sí. Ese es el sentido que podría encontrarse a los versos «si el cielo y el mar son negros como la tinta,/nuestro corazón, tú lo conoces, ¡está lleno de luz!».

⁴⁰⁷ Johnson, J., *Out of time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 70.

⁴⁰⁸ Vo 11203.

A través de lo moderno, de lo nuevo, en Baudelaire se pasa, según Benjamin, de “l’art pour l’art”, de la inutilidad para no firmar la paz con los modelos de producción de cultura a “la obra de arte total” [*Gesamtkunstwerke*], donde Baudelaire sucumbe al Wagner totalitario. Así termina totalizando e incluyendo en sí toda la técnica. Esta inclusión se tiñe, sin embargo, de lo contrario, del intento de enfrentar al arte a la técnica, pero manteniendo un concepto de pureza en el arte, como si hubiera algo que se mantuviera impoluto pese a la incidencia de la técnica. Por eso, en el análisis adorniano, en la obra de Wagner hay un gesto fantasmagórico: siendo, quizá, uno de los compositores más conscientes de las posibilidades de la técnica no solo a nivel abstracto, también es uno de los que más esfuerzos realizó en ocultar los procesos mecánicos y lo de articulado (en sentido técnico) de sus puestas escenas. En *L’art pour l’art* Benjamin ve que no hay ese esfuerzo por “limpiar” la apariencia de la obra de arte de todo residuo técnico, sino que también esto se incluye como parte del proceso constructivo. Por el contrario, para Adorno, Baudelaire como Poe, es el primer tecnócrata [*Technokrat*] del arte⁴⁰⁹. Con esto no se refiere al término del administrativo desideologizado -en caso de que algo así fuera posible- sino a la acción desde la técnica (pensemos la cercanía, en alemán como en español, entre “Technokraten” y “Technik”). Adorno se refiere a que en ambos aparece la consciencia de que las obras de arte no son productos de la naturaleza, es decir, que no tienen nada que ver con lo natural, pero en un sentido enfáticamente diferente a lo defendido, por ejemplo, por Hegel. Para Adorno, el arte moderno desenmascara una estructura que operaba en la tradición. El arte moderno señala que lo que se consideraba *physis* es, en realidad, *theseis*. Así fundamenta, por ejemplo, su aproximación a la música. Adorno se pone del lado de la nueva música porque pone en tela de juicio la “naturalidad” de la tonalidad, fundamentada en los seis primeros armónicos de un sonido. Otro de los lugares en los que se cuele lo nuevo es, para Adorno, en la forma. Para él, esta generación de poetas que he venido nombrando escriben “desde la vida dañada”⁴¹⁰, al igual que él mismo en *Minima moralia*. La forma, en estos poetas, está llena de contenido sobre el proceso civilizatorio, que incluye un momento crítico sobre las formas preestablecidas. Las formas, en ellos, se vuelven impuras, y derivan en poemas en prosa. El material y la forma en el arte, para Adorno, se han desarrollado siguiendo el criterio de dominación de la naturaleza [*Naturbeherrschung*] que ha acompañado al resto de disciplinas humanas. La técnica, cada vez más refinada según una idea de obra dada desde arriba de la cosa misma, se fue imponiendo

⁴⁰⁹ Vo 11206.

⁴¹⁰ Vo 11210.

hasta finales de siglo XIX, donde en todas las artes, el nivel de dominio era tan alto que se fue desintegrando desde sí mismo. Adorno lo percibe, especialmente, con la revisión y poco a poco desestructuración de la forma sonata en compositores como Gustav Mahler. Esto lo expresaba en *Philosophie der neuen Musik*: «[h]asta qué punto estará perturbada hoy la vida, que cualquier estremecimiento suyo y cualquier rigidez suya se reflejan aun allí donde no llega ya ninguna necesidad empírica» (FNM, 11/GS 12, 11).

Adorno tacha de ingenuo el concepto de «originalidad» que antes travestía «lo nuevo», en la medida en que asume que la creación «original» cuyo origen está en sí misma o, dicho en otros términos, como *creatio ex nihilo*, nunca se da. El arte se constituye a partes iguales por «la pretensión de contenido de verdad y lo falso» (TE, 358/GS 7, 403) ya que se presenta como novedoso su mero tránsito objetivo por una historia a la que se debe. Este reconocimiento rompe radicalmente con las tesis románticas sobre el genio y la inspiración, que ayudaban a distinguir el «gran arte» del arte «mediocre» por su originalidad y distinción y, por otro lado, hacían del artista un mero receptor de las grandes virtudes humanas. Es decir, el arte experimentaba una transposición de las cualidades divinas al artista, haciendo de su creación una ruptura sustancial en el curso de la historia del arte que atiende a los precedentes sólo en su negación. En tal negación, para Adorno, se encuentra precisamente el momento de verdad de tal concepción. Para él, es necesaria la reflexión crítica en torno a la concepción continuista de la historia, que niega la posibilidad de cambio al integrar todos los momentos posibles en lo ya dado. La historia no funciona como un silogismo lógico, en el que la conclusión no aporta más información que lo ya dado en las premisas. Por eso, como apunté brevemente en el segundo capítulo, la rearticulación de la verdad en tanto atravesada por el tiempo debe hacerse cargo de la fuerza de la ruptura con la lógica. Adorno proponía, en confrontación a ella, la “coherencia inmanente”. Más adelante, como veremos, da un paso más mediante la crítica a la causalidad.

Las modalidades del tiempo: el tiempo vacío, el tiempo extensivo y el tiempo intensivo

Parecería que Adorno detectó tres formas fundamentales de comprender el tiempo. Por un lado, la consideración del tiempo de 1600 hasta 1750⁴¹¹. A partir de 1750 y, especialmente, a partir de Beethoven, Adorno encuentra dos formas más: el tiempo intensivo, por una parte;

⁴¹¹De la música anterior es casi inexistente en los análisis adornianos.

y el extensivo, por otra⁴¹². Según E. Socha⁴¹³, habría, al menos, dos formas más de comprensión del tiempo: la desarrollada por Stravinsky, en tanto «especialización de lo temporal» y la de «...Wie die Zeit vergeht...» de Stockhausen. Sobre ambos elementos hablaremos, no obstante, en el siguiente apartado.

En la fuga y los divertimentos (aparte de estas dos formas y los *concerti grossi* es difícil saber a qué se refería Adorno con el mundo musical previo al sinfonismo, que él sitúa entre 1600 y 1750), la música trataba de “llenar el tiempo”, de, como dice en muchas ocasiones, “matar el aburrimiento”. Es decir, la música previa a 1750, para Adorno, no tenía preocupación por el tiempo en su construcción. La falta de consciencia de lo temporal-lineal en la composición se constata en que «los puntos de entrada son en gran medida intercambiables o ya no se regulan por el avance, sino por las relaciones de equilibrio» (EM V, 55/GS 18, 51). Es decir, hay una homogeneización de lo particular hasta convertirse en *partículas* que podrían ocupar cualquier otro espacio en la construcción sin afectarla enfáticamente. Por tanto, el tiempo se detiene en la igualación de sus partes.

La preocupación por el tiempo lineal surge como afrenta a este “tiempo vacío”, al “tiempo cronométrico”. Según Adorno, en la ‘gran música’ se plantea la posibilidad de poder «diseñar, a través de su estructura, la imagen la de plenitud del tiempo, de la venerable duración» (DSM, 230/GS 14, 230). Es decir, el tiempo se asume como problema y como fuerza. Según la lectura de Adorno, esta afrenta contra el mero discurrir temporal se constituye a partir de Beethoven; y se hace de dos formas. La primera sería el tiempo extensivo [*extensives Zeittypus*], en la que el tiempo ya no es “dinámico”, sino “geométrico”, pues el tiempo se vuelve en cierto modo espacial. Destaca la dilatación temática y la liberación del tiempo. El segundo tipo sería “intensivo” [*intensives Zeittypus*]⁴¹⁴, en la que se da una “contracción del tiempo”, es decir, el tiempo se *acorta*. Esta terminología la toma de la *Teoría de la novela*, de G. Lukács, tal y como reconoce de forma implícita en sus *Lecciones de estética* del curso 1958-1959⁴¹⁵. Sería

⁴¹²Para un análisis específico de la relación entre los tipos temporales y la obra de Beethoven, véase Urbanek, N., «Zeit». *Op. Cit.* y Boissière, A., *La pensée musicale de T.W. Adorno : l'épique et le temps*. Paris: Printemps, 2010, pp. 54-59.

⁴¹³Socha, E., *Tempo musical em Tb. W. Adorno* (Tesis doctoral), Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de San Paulo, 2015.

⁴¹⁴ Nikolaus Urbanek se encarga con detenimiento de este tipo en Urbanek, N., «Zeit». *Op. cit.*, pp. 166-172.

⁴¹⁵ Lukács, en realidad, habla de “totalidad extensiva” y “totalidad intensiva”, pero Adorno lo aplica al tiempo de forma equivalente a como lo hacía Lukács en la novela.

un error, como sugiere A. Boissière, pensar el tiempo intensivo y el extensivo en dependencia de la brevedad o la longitud de un movimiento⁴¹⁶.

El tiempo extensivo lo analiza Adorno, por ejemplo, en relación al *Trío para violín, chelo y piano Op. 97* de Beethoven, y se encuentra en su libro *Beethoven. Filosofía de la música*, en el apartado 222. Adorno interpreta este movimiento como pura expansión. Es algo que se ve, por ejemplo, en la entrada del violín y del chelo. Ahí, para Adorno se construye una dilatación del tema como si fuera un *recitativo*⁴¹⁷ de ópera. Esto se evidencia en la duración de la melodía y el acompañamiento del piano. El tema A se estira en la aparición del chelo y del violín y, en lugar de remarcarlo, su dilatación lo aproxima a la disolución: parece por momentos irreconocible. Para Adorno, aquí la música “se retiene”, es un momento de autorreflexión, de autocontemplación, algo que es característico del tipo extensivo del tiempo (BFM, 88)⁴¹⁸. Esta forma de dilatar el tema aparece de nuevo en las largas notas del violín y del chelo (compases 24-27). Para él, la “plenitud extensiva” aparece la «posibilidad de descubrir pasivamente una unidad en la multiplicidad» que se contrapone a la “idea estilística trágico-clasicista de una música del sujeto activo” (MMu, 212/GS 13, 214). ¿Y qué tiene que ver esto con lo épico? Las claves de interpretación aparecen en el «Excurso I: Odiseo, o mito e Ilustración» de la *Dialéctica de la ilustración*. Podemos ver cómo, en el primero momento del viaje, Adorno señala –como podría hacerlo del “mero llenar el tiempo” que he explicado más arriba- que «la forma de organización interna de la individualidad, el tiempo, es aún tan débil, que la unidad de las aventuras permanece externa» (DI, 62/GS 3, 65). Exactamente ése es el síntoma de la música hasta 1750, según Adorno: la configuración temporal, que está atravesada por la expresión, no es inmanente. La poesía épica inicial se basa en lo perenne, es decir, la permanencia del mito, pero utilizando los recursos de la literatura, que es la dinámica, la lógica de que “algo tiene que pasar” para que valga la pena ser contado: se ha de ‘narrar’ sin mutilar el carácter perenne de su contenido. Pero, si

⁴¹⁶ Boissière, A., *La pensée musicale de T.W. Adorno*. Op. cit., p. 57.

⁴¹⁷ Según el diccionario Oxford de música, el recitativo es Forma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas. Se inventó en Italia poco antes de 1600 como una manera de ajustar la música lo más posible al texto. Ante la falta de un pulso estricto, el bajo continuo o bajo cifrado fue el recurso para que el acompañamiento pudiera seguir la expresividad espontánea del cantante.[...] Hacia 1700, con el desarrollo de la *opera seria*, se volvió más unificado, con patrones melódicos más predecibles y cadencias fijas. Los diálogos y soliloquios más importantes generalmente llevaban acompañamiento orquestal, procedimiento denominado *recitativo stromentato* (it., “recitativo orquestado”, también llamado *recitativo accompagnato*, “recitativo acompañado”), a diferencia del *recitativo secco* (recitativo seco) que era el más común y sólo llevaba acompañamiento de continuo. Latham, A. (ed.), *Diccionario enciclopédico de la música*. Op. cit., p. 1257.

⁴¹⁸ Vean el paralelismo melódico entre este fragmento y, por ejemplo, el “Tutto e disposto...”, de *Las bodas de Fígaro* de Mozart.

profundizamos con Adorno y Horkheimer en su lectura de *La Odisea*, vemos cómo la interpretan como una lucha por la conservación del sí-mismo, por –como decíamos antes– “descubrir la unidad en la multiplicidad”. Por eso, para Adorno, en el tiempo extensivo ‘no se desarrolla en absoluto’: en realidad hay una expansión de un tema que se presenta inicialmente. Igual que para Ulises, lo importante es el camino (así lo explica, al menos, en la interpretación en *Dialéctica de la ilustración*), en Adorno esta música y este tiempo está creándose. Por eso puede decir que el tiempo extensivo se opone a la apariencia de la perfección de la obra de arte como objeto terminado de una vez para siempre. La sobredimensión del “camino” se aprecia en el dilatado tránsito al desarrollo y la transición a la reexposición. Igual que Ulises, este pasaje habla de “lo lejos que se tiene que haber ido uno para que el regreso exija tal esfuerzo” (BFM, 90). Como Homero, esta música sólo adquiere sentido en el recuerdo, en lo ya pasado.

No obstante, en Beethoven aún el protagonismo está en la fuerza del todo, en la posibilidad de mirar hacia atrás y ver ese recorrido, el camino andado. El paso del tiempo extensivo al tiempo intensivo aparece en Beethoven como potencia, sólo en algunos momentos llega a alumbrarse. Adorno encuentra el tránsito entre ambos tipos de tiempo en Mahler, ya que ve clave en su música «la cuestión de adónde quieren ir los temas individuales independientemente de su *status abstracto*» (MMu, 212/GS 13, 214). Es decir, en Mahler aparece, por el contrario, la fuerza del fragmento, de la particularidad con respecto al todo.

El tiempo “intensivo” sería el que surge con el sinfonismo de Haydn y Beethoven, fundamentalmente. Para Adorno, es aquí cuando se pierde el miedo al tiempo lineal. En esta forma de componer, siguiendo a Adorno, el tiempo se acorta y, por ejemplo, los primeros movimientos de la *Sinfonía n. 3 Heroica* y la *Sinfonía n. 7* de Beethoven pueden «idealmente oírse como si duraran un instante» (EM I-III, 227/GS 16, 222). En otras palabras, «paradójicamente, el tiempo que discurre, incluido el que discurre para la concepción de la forma musical, es sincopado por el instante del motivo idéntico, en sí intemporal, abreviado por la tirante intensificación, hasta que se detiene» (EM V, 56/GS 18, 52). Las primeras intuiciones sobre el tiempo intensivo se encuentran en sus textos de los años 30. Prácticamente en los mismos términos en que lo trata posteriormente, en su análisis del *Großes Rondo* op. 107 de Schubert ya señala, en el lenguaje aún posromántico de aquella época, que «tiene la duración divina, porque parece un instante» y «el intérprete del *Großes Rondo* puede pasear por él todo el tiempo que quiera, pues todo en él es en verdad simultáneo» (EM V, 197/GS 18, 189). De este modo, si el tiempo extensivo era dilatación, espacialización “en horizontal”, por así decir, en el tiempo intensivo éste se espacializa en vertical. Adorno llega

al elemento clave del tiempo intensivo en la “transición mínima” de Alban Berg. Para él, la variación del fragmento, su propia fragmentación hasta lo pequeño hace que el cambio sea casi imperceptible y siempre parezca idéntica a sí misma. En este caso, esto se puede ver en la *Primera pieza* de las *Vier Stücke Op. 5* de Alban Berg:

Imagen 3. Primeros dos compases de la *Primera pieza Cuatro piezas para clarinete y piano Op. 5* de Alban Berg.

El **motivo a** se repite, variado ligeramente pero en el mismo gesto, en el **motivo d**, el cual, además, toma rítmicamente el material de **c** (no lo es de **b** porque en **c** queda la última corchea prolongada pero cortada por un silencio. Esta prolongación se cumple en **d**). El piano introduce un **nuevo motivo (e)**, las semicorcheas, que las adopta el clarinete como “resto”. Lo que parece nuevo en el piano, **las corcheas de después (f)** (mi becuadro, mi bemol) es, en realidad, de nuevo una repetición del resto rítmico de **c**. **La entrada del piano en la mano izquierda (g)** es una continuación de **a** y de **b**. Para Adorno, este material se va desfigurando y se va fragmentando. Los elementos se utilizan de forma atómica. Vemos, por ejemplo, como **la célula introducida por el piano (e)** se dialata hasta convertirse en un tresillo y se reducen los intervalos de los dos primeros compases hasta hacerlos de segunda o de tercera, lo que desemboca, según Adorno, en el trino del sexto compás, que disuelve la segunda. Sin embargo, aunque podría considerarse, como anteriormente, el momento culminante de algo así como una exposición, el piano lo niega: según la lectura de Adorno, el piano resitúa la pieza y “retoma la articulación como una lejante variante del inicio” (cfr. MMu, 402/GS 13, 411). Adorno encuentra una suerte de desarrollo que, en realidad, no es tal. Pero, a diferencia del desarrollo que veíamos en el análisis de Beethoven, en el que sólo al final se podía medir la fuerza del recorrido como recuerdo, aquí Berg pide la precisión del momento, que es el mismo desde el inicio. Para Adorno, a lo largo de la obra poco ha cambiado, sigue siendo el mismo material, porque él mismo *es* variación. En cierto modo, no hubo nunca un *tema*, como en la música anterior. De forma a sabiendas exagerada, para Adorno, estas *Piezas* «son música hecha de nada. [...] Si todo es elaboración, entonces todo material expuesto

independientemente pierde su sentido» (MMu, 401/GS 13, 409). En otras palabras, si la música tradicional y aún en el tiempo extensivo de Beethoven la música siempre tenía adónde volver, su refugio era el tema principal o, en otras estructuras formales, la tonalidad, en esta música, donde las células se atomizan y se construyen como microvariaciones de sí mismas, parece que el tiempo no *progres*a, sino que se mantiene en un punto donde el instante se colma. Para Adorno, lo que ha pasado es que ‘la fuerza del desarrollo’ que encontramos en el tiempo extensivo se *introduce* en lo atómico de tal modo que «el sentido de [la] identidad se refleja como no identidad. El material de partida es de tal índole que conservarlo significa al mismo tiempo modificarlo» (FNM, 55/GS 12, 58). Según Adorno, el propio tema provoca su disolución. Su radical fragmentación y la reducción que se da a partir del trino del intervalo de segunda en que había derivado, según Adorno, su melodía, lleva a la aceptación del estatismo en el tiempo lineal. Simplemente, dirá, «se detiene ajeno al tiempo» (*Ibidem*).

La influencia de Benjamin en la descripción del tipo intensivo se evidencia cuando Adorno señala que ese instante es «eternidad del instante cumplido, concentración de la mera duración en un punto, *kairós*» (EM I-III, 227/GS 16, 222)⁴¹⁹, algo que Adorno encuentra en la propia filosofía de Benjamin, en la que considera que «detrás de cada una de sus frases la transformación de la extrema movilidad en una estática, en la representación estática del movimiento mismo»⁴²⁰. Para él, este tiempo es la afrenta, por tanto, del tiempo “vacío” (y homogéneo, en palabras de Benjamin) que “oprime mortalmente al sujeto”. El tiempo intensivo es “movimiento detenido”, algo que, para él, aparece en Schönberg como «forzosa promesa de un mundo por detrás del cual el tiempo histórico queda rezagado» (EM V, 57/GS 18, 53). Adorno parece que piensa en la V tesis sobre el concepto de historia de Benjamin, en la que reza: «El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible»⁴²¹. Este *kairós* lo analiza, posteriormente, en la obra de Beckett. Para él, su obra es la «extrapolación del *kairós* negativo. La plenitud del instante se convierte en la repetición *si fin*, convergente con la nada. Sus relatos, que

⁴¹⁹ Véase también Lindroos, K., «Benjamin's Moment» in *Redescriptions. Yearbook of Political Thought and Conceptual History* vol. 10, 2006, pp. 115-133.

⁴²⁰ Adorno, Th. W., *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas*. Madrid: Ediciones Catedra, 2001, pp. 17-45, 46

⁴²¹ Este asunto aparece en otros lugares de la obra de Benjamin. Uno clave es, quizá, el texto sobre Eduard Fuchs, cuando señala que «el materialismo histórico se dirige a una conciencia del presente que hace saltar por los aires el supuesto continuo de la historia» (Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, II, 2. Op. cit., p. 469).

sardónicamente él llama *novelas* [...] dan con capas fundamentales de la experiencia *bic et nunc* y las detienen en una dinámica paradójica» (TE, 48/GS 7, 52).

Adorno resume estos dos momentos en *Filosofía de la nueva música*: el tiempo intensivo sería la «miniatura expresiva de la escuela de Viena» que «contrae la dimensión temporal al, como dice Schönberg, “expresar una novela con un único gesto”» (FNM, 169/GS 12, 177). La similitud entre el tiempo intensivo y el concepto de imagen no es arbitraria. El tiempo extensivo, por su parte, aparecería en las «potentes construcciones dodecafónicas» (aunque también habla, como hemos visto, de este tiempo en el sinfonismo beethoveniano y mahleriano, al menos), donde «el tiempo se detiene en virtud de un procedimiento integral que [...] parece privado de evolución porque fuera de sí mismo no tolera nada sobre lo que pudiera probarse la evolución» (*Ibidem*)⁴²². En realidad, tal y como apunta en sus *Lecciones de estética* de 1958-1959, aunque sea un ideal, lo que el arte pide, en realidad, es pasar de lo extensivo a lo intensivo, es decir “captar el todo en un solo instante”, o lo que él considera que puede llegar a ser la «captación inmediata de algo mediado» (NaS, IV, 4, 302)⁴²³.

Parecería que en Adorno se da un paralelismo entre su comprensión de las categorías filosóficas, como tendentes a un momento de eternidad (un punto inicial, su génesis) y el llenar el tiempo vacío. ¿No podríamos pensar que, en cierto modo, Adorno interpreta la historia de la música hasta 1750 como la paralización del tiempo *dentro* de los límites de las formas preestablecidas? En la teoría del conocimiento, vemos cómo Adorno construye su filosofía precisamente haciendo lo mismo que aprendió en música: haciendo saltar por los aires desde dentro el núcleo de los conceptos, su presunto egipcismo (dicho con Nietzsche), su carácter hierático. Para Adorno, el tiempo en filosofía ha tratado de sustraerse a sus conceptos. La *prima philosophia*, el momento fundante, indubitable, esto es, eterno e inamovible, era el lugar al que trataba de llegar o desde el que partía, según Adorno, la

⁴²² Soy consciente de que, a primera vista, esto podría ser problemático. Parece que en ambos tipos de tiempo, según esta frase, el tiempo se detiene. Bien, la diferencia fundamental se encuentra en que el tiempo extensivo incluye la variación en la forma, es decir, que extiende sus límites hasta llegar a momentos en que parece que *no pasa nada* porque el tiempo queda suspendido. Cuando habla de que “no tolera nada de lo que no pudiera probarse su evolución”, se refiere, específicamente, a la inmanencia formal del movimiento. A diferencia de la música anterior, no permite que se introduzca nada que vuelva a “poner en movimiento” la suspensión, el autocomtemplarse, la detención de la narración por parte del narrador, del aedo. La música continúa porque *ha de continuar*, y no porque la forma preestablecida se lo exija, como pasa, por el ejemplo, en los tradicionales rondós. Por otro lado, el tiempo intensivo opera con la detención en la medida en que la variación, el movimiento, se incluye en el fragmento, en lo mínimo, en el propio tema, que se disuelve por ese mismo movimiento inmanente, primero de forma atómica y luego en lo amorfo.

⁴²³ Como Boissière sugiere, Adorno identifica el tiempo intensivo con la “contracción del tiempo” [*contraction du temps*] y no, a diferencia de Paul Bekker, en una “concentración de ideas” [*concentration des idées*]. En Boissière, A., *La pensée musicale de T.W. Adorno*. Op. Cit., p. 55.

filosofía. Incluso se arrancaba la temporalidad a la categoría de ‘tiempo’ en su reflexión filosófica. Esto se ha dado de dos maneras. Por un lado, por su formalización y, por otro, por un exceso entusiasmo en el momento cualitativo del tiempo, en su contenido, que derivaría en una suerte de tiempo sin forma.

a. La formalización, en especial, Adorno lo encuentra en Kant, que según su interpretación es un elemento formal: «con él [el tiempo] se tiene que representar algo temporal que permita su lectura, algo en lo que se haga experimentable su transcurso» (DN, 305/Gs 6, 326). La formalización del tiempo, para Adorno, es arrebatarle su carácter, su dinamismo. Pese a que Kant trata de presentar la reflexión sobre el tiempo como relación entre forma y contenido, deriva finalmente en mera forma. Por su parte, Hegel adolece de un problema similar. En la lectura adorniana, en Hegel se trata de derivar el tiempo a partir de la lógica, en lugar de ver *ya* en la lógica «relaciones temporales coaguladas» (*Ibidem*).

Para Adorno, uno de los problemas que se derivan de la potenciación de la lógica es la construcción del pensamiento consecuente, cuya coherencia es puesta desde fuera, por la fuerza del sistema. La reflexión sobre este problema, aparece también en su reflexión musical. Este pensamiento consecuente es el ideal de la música clasicista, donde «cree asir su idea en la inexorabilidad de su encadenamiento, la cual remeda el modelo de la lógica discursiva», donde todo ocurre «con unívoca necesidad» (MMu, 219/GS 13, 221). Para él, al pensamiento se lo coacciona si existe una obligación exterior, en nombre de la coherencia e incluso, la belleza del sistema, que reza que: «si un pensamiento se mueve en general en una dirección, entonces deberá seguir avanzando siempre en esa misma dirección para, al final, apropiarse de un absoluto» (ID, 361/NaS IV, 2, 293

). Para Adorno, este pensamiento consecuente se deriva de la lógica discursiva que procesualmente destemporaliza lo temporal «hasta reducirlo a la pura legalidad» (DN, 306/GS 6, 327).

b. Por parte del ‘exceso de entusiasmo en el contenido’, Adorno critica el análisis del *temps duré* de Bergson. Para Bergson, la duración es un “continuo progreso”⁴²⁴ lo que, para Adorno, significa la mera consideración del dinamismo sin el momento de lo estático, es decir, sin relación dialéctica. Adorno encuentra, además, una relación muy estrecha entre la duración y la *prima philosophia*, en la medida en que aquello que dura, en realidad, está

⁴²⁴ Bergson, H., *La evolución creadora*. Barcelona: Planeta-de-Agostini, 1985, p. 18.

buscando su busca “el valor permanente” en la tradición, algo que él traduce como «su aspecto muerto, formal y autorizado» (TE, 45/ GS 7, 48).

La crítica a la búsqueda de lo inmutable y permanente se engarza con su proyecto de la *Dialéctica negativa* en la medida en que Adorno atestigua que la cosa ya no es un «ente completo» (*schlechterdings Seiendes*), sino que la cosa es «relacional» [*Dinge als Verhältnisse*]. Esto tiene dos consecuencias teóricas en el pensamiento de Adorno. Por un lado, la crítica a la totalidad y, por otro, el modo en que se “temporaliza” el conocimiento en su filosofía.

El análisis del tiempo en la música tiene que ver, en el proyecto adorniano, con el concepto de construcción, que al mismo tiempo desarrolla según sus teorías en torno a la totalidad y a la particularidad, que he explicitado en la primera parte de este capítulo. La totalidad abierta es atravesada por el concepto de lo nuevo, que tiene una presencia muy significativa tanto en su *Teoría estética* como en su construcción de la dialéctica. Para él, la teoría sobre lo nuevo garantizaría la ‘libertad para el objeto’, que «nunca está dada y siempre está amenazada» (MTC, 22/GS 5, 23). Para Adorno, la filosofía, siguiendo el ejemplo de la música, «en su progresión debería renovarse incesantemente, por su propia fuerza tanto como por la fricción con aquello por lo que se mide; lo que decide es lo que en ella [la filosofía] se *compone*, no una tesis o posición» (DN, 42/GS 6, 44). Esta renovación se da, para Adorno, primero con la inclusión de la crítica como *dictum* para la propia filosofía y, por otro lado, con la revisión de la forma del conocer. Esto se cifra, en Adorno, en la reformulación de la fuerza del concepto. Para él, la filosofía no debe atarse al principio sintético de la definición, sino «a la cosa y a la vida que prevalece en el concepto mismo» (ID, 363/NaS IV, 2, 294). En el conocimiento, las definiciones deberían «añadir algo nuevo a eso que ya está dado de antes en el concepto, relacionarlo con algo nuevo, no ya pensado, y gracias a esta vinculación hacer hablar a eso que ya sabíamos de antes» (ID, 356/NaS IV, 2, 288). Por eso, Adorno piensa sobre la propia manera de conocer en la forma de exposición. En él, la forma que no mutila la multiplicidad del objeto, como ya se ha dicho, es el ensayo. Lo mismo que él filosóficamente pide en el ensayo, es lo que pide encontrar en la nueva música.

En MTC, Adorno plantea el anhelo de alcanzar un punto inicial inmutable y eterno, es decir, arrancar el tiempo a la filosofía, como una abstracción de la lógica de tener unos “pequeños ahorros”, es decir, bajo el miedo de perder “lo poco que se tenía”. Adorno señala que esta “indigencia del saber” empujaba a la metafísica tradicional a asumir que, *al menos*, la verdad *no podía* ser transitoria; que ella, a diferencia de lo vivo, debía permanecer y ser garante de que hay algo diferente a lo efímero. Poco a poco –según Adorno bajo la influencia de

Descartes y de éste sobre Husserl-, la *prima philosophia*, esa que parecía prometer que “ese poco que se tenía” no se iba a perder, devino “propietaria de sí misma” bajo la lógica de que “nada puede perder porque nada arriesga” en realidad: «el supuesto de que lo que perdura es más verdadero que lo pasajero es una falacia. El orden que modela el mundo para convertirlo en propiedad disponible se establece para el mundo mismo» (MTC, 24/GS 5, 25). De este modo, lo que subyace a la destemporalización de la filosofía, a su suspensión en el limbo de la eternidad, tiene que ver con un principio de dominio. Desde ahí se articulan los conceptos de lo no-idéntico, lo otro, que recorren toda la filosofía adorniana. Para Adorno, es fundamental re-temporalizar la filosofía. Esto significa no sólo pensar el concepto filosófico desde el movimiento, sino también la reconsideración del cruce entre verdad e historia. Adorno es muy crítico con la lectura dicotómica entre “génesis” [*Entstehung*] y “validez” [*Rechtfertigung*]. Dicho, en sus palabras, de forma “pedagógica”, parecería que la historia del pensamiento se ha dividido entre

«la gente con los valores de eternidad, que se ocupan de la validez y el ser puro y miran con desprecio a los malvados relativistas e historicistas y a los dedicados a la dinámica y a los destructivos; y a la inversa la gente que se considera ilustrada dice ante esto: “lo único que importa es la génesis, la prueba, el origen, y algo así como la validez... es pura ideología» (FS, 341).

Para Adorno, igual que en la música, la filosofía no puede dar marcha atrás, sino que debe hacerse cargo de su irreversibilidad. La música «se niega a una permutación en el tiempo que fuera indiferente de éste» (EM I-III, 226/GS 16, 221), y así debería proceder la filosofía. Tal parecer ser el proyecto adorniano en la *Dialéctica negativa*. Para Adorno, la dialéctica rechaza tanto el discurrir continuo, sin mediación, así como la invariancia, lo estático. Para él, absolutizar uno de los dos polos es ideológico y trata de mostrar la mutua relación entre lo estable y lo que está en constante movimiento: «jamás se hubiera logrado oponer lo estable a lo caótico y dominar la naturaleza sin un momento de estabilidad en lo dominado, que de no existir desmentiría incesantemente al sujeto» (MTC, 26/GS 5, 27). Lo interesante de la dialéctica es la de pensar ‘lo no-simultáneo’, ‘lo que no ha mantenido el ritmo histórico’ (ID, 259/GS 7, 205). Esto que se ‘no ha mantenido el ritmo de lo histórico’ no tiene que comprenderse meramente como lo que se ha quedado atrás (suponiendo que el ritmo de lo histórico sea un ‘ir hacia adelante’) o lo que no ha sabido *suceder* a la vez de lo que aparentemente cierto periodo histórico exigía, sino que pensar sobre ello permite tomar en consideración la desigualdad de movimientos en el tránsito histórico. Esto lo hace a través de las categorías de ‘progreso’ y ‘reacción’.

Adorno analiza la constitución paradójica del progreso: si bien el progreso parecería que podría garantizar, gracias al dominio de la naturaleza, estados de bienestar anteriormente impensables; ese mismo dominio de la naturaleza tiene consecuencias que operan radicalmente contra la supervivencia. Este es uno de los bloques temáticos de *Dialéctica de la ilustración*. La música, una vez más, nos permite pensar este problema desde su constitución. El concepto de material deviene fundamental en la medida en que, para Adorno, si bien no hay progreso [*Fortschritt*] en el arte, sí que lo hay en el dominio del material y su disponibilidad. Para él, la calidad de la obra no es indiferente a este progreso⁴²⁵. De hecho, Adorno señala que «progreso no significa otra cosa que asumir cada vez el material en la etapa más progresista de su dialéctica histórica» (EM IV, 147/GS 17, 133). Además, al igual que en la filosofía, para Adorno, el progreso en música sería «arrancar a la eternidad muda los prototipos musicales», es decir, al igual que en el ‘proceso social sólo cabe hablar de «progreso de la desmitificación», la música también tiene que arrancar a su material la mácula de lo devenido mítico o segunda naturaleza (EM IV, 15/GS 17, 13). Donde Adorno más trabaja este problema es en la oposición en FNM entre Stravinsky y Schönberg, de lo que me ocuparé con detenimiento en el siguiente apartado.

La investigación sobre el carácter de segunda naturaleza del sistema tonal en el que se ha construido la música occidental desde 1600 hasta hoy en día permite, entonces, por un lado, analizar el estado de las instituciones sociales, en las que se apoya y difunde un anti-progreso, un retroceso en la escucha; y, por otro, desvelar las posibilidades de componer más allá de un marco *puesto desde fuera* y su implicación política. Esto es equivalente, en términos sociológicos, a lo que pasa con las relaciones interpersonales y las redes sociales. El progreso tecnológico parece que actúa en detrimento de lo que se proponía: la mejora de las relaciones entre personas. Musicalmente, la técnica más avanzada tiene sólo algunos adeptos. Su distancia con lo social es algo que Adorno ya supo ver y atestigua la paradoja del progreso, que él cifra también como «fetichización de la producción y del aparato de producción a costa de los sujetos vivos» (FS, 156). Al mismo tiempo, Adorno se da cuenta de que la ‘destemporalización’ de la filosofía que indiqué antes tiene un momento regresivo, que se puede cifrar en la pregunta por el momento inicial. Ese intento de querer volver siempre a casa, a lo seguro, lo adopta la filosofía frente al progreso. Este carácter regresivo queda impreso incluso en la constitución del concepto en su tendencia a la fijación. Se avanza para regresar mejor, para articular mejor la respuesta al momento inmutable del lugar de origen.

⁴²⁵Adorno, Th. W., y Stephan, R., «Historismus in der Musik», Ge 127/11.

Por eso, para Adorno, el proceso de temporalización tiene que asumir este carácter dialéctico de ambos momentos, de lo progresivo y lo regresivo del propio pensar.

Hay una estructura que me resulta todavía oscura y problemática para trazar esta relación entre tiempo musical y tiempo en el proyecto de la dialéctica negativa. Se trata de la calificación de Adorno de la estructura temporal de la música como recuerdo y la espera (como expectativa) [*Erinnerung* y *Erwartung*]. Según esto, parecería que la música se constituye mediante el mirar siempre hacia atrás para entender la espera de lo que viene. Es decir en la mediación entre ambos momentos surge el presente de la música tradicional, según Adorno. Parece que esta estructura “recuerdo-expectativa” deviene en ley, negando así la posibilidad de lo nuevo: «ley de lo que pasará y de lo que una vez pasó» (NAS IV, 4, 156). Esto, musicalmente, se cifraba en el desarrollo (que *recuerda* a lo dado en la exposición o lo contrasta artificialmente) y la recapitulación. Sin embargo, este presente no es el *hic et nunc* que parece que Adorno quiere rescatar de la música para la teoría del conocimiento a partir de Benjamin.

Parece que Adorno trabaja con dos conceptos divergentes del “hic et nunc”. Por un lado, el que veíamos en su análisis de Beckett, en la radicalización de la repetición y, por otro, el de la aparición de lo único, en sintonía con Benjamin, que encuentra, por ejemplo, en las *Fünf Orchesterstücke* Op. 16 (1909) de Schönberg. De ellas señala que el sonido normal de una orquesta «se liquida completamente en la espera, aquí es cada sonido específicamente sólo lo que es *hic et nunc*»⁴²⁶.

Considera al tiempo intensivo como un “conflicto detenido”, como él le pedía al ensayo como forma expositiva de la dialéctica. El tiempo extensivo, por contraste, no consigue salir del corsé de la estructura “recuerdo-expectativa”, que no recoge la fuerza del instante. Su presente estaba marcado por los límites de lo siempre variante que sólo aparece como tal a la luz de lo anterior. Pero parece que Adorno no pretende desembarazarse de la estructura “recuerdo-expectativa” en música y tampoco al problemático lugar que ocupa en su teoría del conocimiento. Esta estructura aparece desde sus estudios sobre Husserl, de mediados de los años 30 hasta sus lecciones de los 60 sobre Kant. Es curioso que Adorno, en el ámbito estrictamente filosófico, se muestra crítico con tal estructura, en la medida en que se da cuenta de que el “recuerdo”, en tanto categoría socrática se dirige a la repetición de lo que

⁴²⁶ . «Der normale Klang des Orchesters [...] ist ganz getilgt in der Erwartung, hier ist jeder Klang spezifisch nur das, was er *hic et nunc* ist». VT 169/10

ya fue o, como mucho, a su constatación, algo que dibuja, en realidad, un “tabú” contra lo futuro. Esto lo vuelve a encontrar en Kant, aunque matizado. Para él, en Kant ha un elogio del presente, en el que lo percibido y lo percibido articulado por las categorías coincide en un punto, el fenómeno, que cumple con las expectativas que el esquematismo le exige. Por eso, la cosa queda definida en Kant, según Adorno, como el proceso de «juntar las percepciones particulares y momentáneas mediante el recuerdo y la expectativa de lo pasado y lo futuro[...]». En la medida en que la forma del conocer en Kant opera con la reducción de lo temporal a la *ley*, al orden que la razón le impone a esas percepciones individuales y momentáneas y que marca lo que pasará y pasó (Cfr. NaS IV, 4, 156).

En esta estructura Adorno trata de salvar el momento racional e irracional del comprender, como veremos enseguida. Es decir, Adorno identifica de alguna forma la estructura musical “recuerdo-expectativa” con la forma de conocer, que sería igual. El recuerdo representaría la parte racional del binomio, en la medida en que el recuerdo relativiza el puro presente de la obra y exige del pensamiento la atención a las reapariciones y modificaciones del tema. Sin embargo, no se trata de una mera constatación de su aparición. Por su parte, la expectativa no debería ser la ‘adivinación’ o adelanto a lo que va a venir a continuación, como parecía que la música tonal ofrecía, sino que la expectativa, en Adorno, se cifra desde la herencia benjaminiana de espera como apertura: «la verdad es inseparable de la ilusión de que alguna vez entre las figuras de la apariencia surja, inaparente, la salvación» (MM, 127/GS 4, 138). Es decir, la expectativa en Adorno es la “entrega por entero a lo subsiguiente”, y no el proceso de “sacar por analogía conclusiones de lo que ya ha oído» (CCFC, 203/GS 15, 194). De forma absolutamente ingenua, Adorno considera que si ya no es posible la resolución satisfactoria del mundo tonal, representada enfáticamente por la cadencia perfecta (V-I), entonces el oído tratará de ver la relación entre la causa y el efecto. Según él, eso «es mejor que aferrarse a una esperanza frustrada» (CCFC, 207/GS 15, 198). En *Filosofía de la nueva música*, además, habla de un proceso de escucha como “congestión y distensión” y señala que en el mundo alemán Debussy es difícil de entender porque ofrece una “espera decepcionada”, ya que su música es una “sucesión simultánea”, la cual compara con el paso del ojo por el lienzo. Adorno relaciona el tiempo en Debussy, curiosamente, con Wagner (que según algunos autores estarían en polos opuestos a nivel constructivo). Para Adorno, en Wagner se cifra «la renuncia, la negación de la voluntad de vivir» (FNM, 166/GS 12, 174), que temáticamente habla de lo mismo que la renuncia al situar la espera como ‘mero aquí’ que no ofrece “Erwartung” alguna. Para él, ambos momentos constituyen la liquidación del individuo de la que Stravinsky, finalmente, hace

gala en su composición. Siguiendo este razonamiento, parece que se puede situar desde esta estructura una de las peticiones que Adorno le hace a la dialéctica negativa: para él, «no se trata de conservar el pasado, sino de cumplir las esperanzas del pasado» (DI, 15/GS 3, 15). Parece que, entonces, hay un salto cualitativo entre la potencia del pensamiento sobre el tiempo intensivo, que permite la inclusión de la temporalidad en el fragmento, en lo mínimo, pero no pasa de ser una mónada sin ventanas, ajena a dos estructuras básicas, la del recuerdo y la de la expectativa. El tiempo intensivo no tiene recuerdo y es sólo expectativa de sí mismo hasta que se disuelve, como en la *Primera pieza* de Berg que se ha analizado más arriba. Adorno ya es consciente de esto pero no queda resuelto, o al menos no de una manera que me resulte satisfactoria. Adorno se da cuenta de que «en una forma en la que cada acontecimiento individual se halla a la misma distancia del centro, en la que conceptos como desarrollo y progresión [...] pierden cada vez más su sentido y en la que, en cierto modo la música se comporta de modo indiferente al tiempo», existe el peligro de que la música caiga en un estatismo plano. Si quisiéramos seguir el modelo dialéctico con el propio pensamiento adorniano, quizá tendríamos que pensar en la posibilidad de exponer el problema del tiempo tanto musical como en el proyecto de la dialéctica negativa desde el choque entre la estructura “recuerdo-expectativa” y el instante como detención dinámica. El problema que estamos planteando Adorno lo abre en su *Teoría estética* pero parece central para analizar su propia filosofía. Para él, las obras de arte «siendo dinámicas en sí mismas, están fijadas, mientras que sólo mediante la fijación se objetivan en tanto obras de arte» (TE, 245/GS 7, 274). ¿No adolece del mismo problema el pensamiento filosófico? La fijación de algo dinámico es algo que Adorno cifra específicamente en su utopía del conocimiento, en la que asume la incapacidad del concepto de atrapar lo múltiple y superar su carácter meramente funcional y/o clasificatorio. Como veremos, en sus últimos años Adorno replantea la complejidad entre lo estático y lo dinámico.

Es curiosa la poca atención que Adorno prestó a la categoría temporal de la repetición en la música, más aún después de su trabajo sobre Kierkegaard (que trabajó específicamente este concepto en su trabajo homónimo). La repetición ha sido, quizá, la categoría que ha marcado no sólo la música hasta el surgimiento de las vanguardias, sino también muchas de esas propuestas vanguardistas, como el minimalismo. Además, la ruptura con la repetición, es decir, su análisis *en negativo*, arrojaría algunas luces sobre algunos de los procederes compositivos surgidos a partir de la segunda posguerra mundial. Es curioso, además, si atendemos a la circunstancia de que la estructura expectativa-recuerdo sólo es posible si, de algún modo, aparecen elementos que se repiten. Si no, no podría confirmarse la aparición

de algo recordado ni cumplirse la promesa de la expectativa. Igualmente, Adorno tendría que haber constatado la insuficiencia de esta estructura en su crítica a la reexposición⁴²⁷. Para Adorno, en la reexposición hay un momento «íntimamente ajeno al tiempo» (EM I-III, 622/GS 16, 613). Según su interpretación, Beethoven no renunció a la reexposición porque, para él, la sujeción a la fuerza de gravedad de la totalidad, de la forma sonata en este caso, le permitiría la ‘realización de los impulsos individuales’ *en* el todo. Esto supuso que, por contra, Beethoven extendiera el desarrollo y lo dirigiera hacia la inflexión que suponía la recapitulación. Es decir, Adorno ve en Beethoven la negación de la mera repetición, sino que ahora lo que se re-expone se vuelve, en realidad, parte del desarrollo como ‘inflexión’. De esa forma, lo que consigue la reexposición es, por contraste con el desarrollo, es convertirse en un ‘golpe de efecto’.

En cierto modo, la repetición da con otras formas de darse el tiempo, como -así he considerado llamarlas- la ‘no evolución’, y, por otro, con la ‘negación de la expectativa’. Por un lado, la ‘no-evolución tiene que ver con la forma específica de darse el tiempo en Webern, que Adorno definió en su juventud («Anton von Webern», GS 17): la «[m]eta de su música es única e ineludiblemente el instante lírico en que el tiempo se acumula y desaparece: por eso carece de evolución, ni en el paso de una obra a otra ni tampoco en la obra individual» (EM IV, 221/GS 17, 206). Aunque Adorno dice específicamente que en Webern no se dan repeticiones, la constatación de la no-evolución de su música lo acerca más a una categoría cercana a la unidad de la repetición que a la microtransformación del tiempo intensivo. Para Adorno, la música de Webern pasa por lo mismo que la repetición sin ser repetición. Es decir, ‘no se somete al dinamismo’ y ‘no crece’ (EM IV, 223/ GS 17, 208). Por su parte, el concepto de la ‘negación de la expectativa’ es señalado por V. Jankélévitch, que ofrece una visión sobre el trasfondo ideológico de la repetición en música, del cual adolece también la estructura recuerdo-expectativa, que Adorno no llegó a ver: «is repetition in music not a priori a shock [...] in general contemporary music, hungry for rejuvenation and perpetual originality, bans all manner of harping, thus willing itself to become an image of life, spontaneous outpouring and progress that cannot be foreseen»⁴²⁸.

⁴²⁷ En la mayoría de las ediciones en español de la obra de Adorno la reexposición se traduce como recapitulación, algo que considero incorrecto, ya que modifica desde el concepto el sentido de re-exponer, por un lado, y por otro, la repetición de la exposición que, a efectos musicales, supone.

⁴²⁸ Jankélévitch, V., *Music and the ineffable*. Princeton: Princeton University Press, 2003, p. 21.

El concepto de repetición aparece en lugares importantes del proyecto filosófico de Adorno. Evidentemente, aparece en el análisis de tal concepto en el corpus teórico de Kierkegaard. La repetición en él, según Adorno, «constituye ... de manera esencial la imagen del *intérieurement*» (K, 105/GS 2, 117). La repetición, para él, sería «el placer del mero reconocimiento, un fenómeno de regresión» (EM I-III, 183/GS 16, 177). La repetición equivaldría, entonces, al momento afirmativo, a la aceptación del *continuum* temporal, que limitaría la experiencia (que, para Adorno, ya nos ería tal en sentido enfático) al encasillamiento en ‘unidades estáticas e inmutables). Ese enfático concepto de experiencia estaría, entonces, ligada a la «desintegración del tiempo en momentos discontinuos y semejantes al *schock*» (DSM, 228/GS 14, 228). La negación de la repetición se encuentra, por tanto, en el mismo núcleo de su teoría del conocimiento, en la medida en que, para él, «la comprensión de un objeto estético es como cada conocimiento de un objeto, no sería en ningún caso una mera repetición, la mera copia [*Abbild*] del objeto»⁴²⁹. Es decir, la exigencia que aporta el momento metafísico a la dialéctica es, como vimos, la sospecha de incompletitud, de que siempre hay un más allá, de que el objeto no se acaba dentro de las formas del conocer. Por tanto, todas aquellas formas del conocer que pretendan limitar al objeto en su mera repetición, algo que puede traducirse también en su descripción, lo mutilan y limitan. Esta no-repetición del objeto implica la introducción de un “más” en la comprensión, un autorecelo ante el posible cierre del conocer.

El problema, para Adorno, es la *mera* repetición, algo que es característico de la música del neoclasicismo. En él, la re-producción debe ser un volver a producir pero en el mismo sentido en que Pierre Menard escribió *El Quijote*, igual pero radicalmente distinto. Para Adorno, la repetición en Hindemith, en concreto, pero de los músicos neoclásicos (que llama musicantes, *Musikanten*), en general, implica que «el tiempo no es la forma en que la esencia musical se manifiesta y objetiva, sino que impone a la música en sí sin meta su única tarea [...]: la música debe “llenar” el tiempo que transcurre en vaío, angustioso» (EM IV, 241/GS 17, 225). Es decir, Adorno chaca una relación con el tiempo previo al desarrollo del tiempo extensivo; una relación, entonces, precrítica. El tiempo en el neoclasicismo es “el mero transcurso”, un “mero relleno”. Según Adorno, este relleno es la ‘repetición a capricho de los meros complejos motivicos individuales’. El problema, para él, es que no hay ‘contrastes dialécticos’ que permitan la creación de contrastes que, al fin y al cabo, según su argumentación, serían lo que permitirían trabajar la articulación del tiempo. Si somos estrictos

⁴²⁹ Vo 11163 del 24 de octubre de 1967.

con la argumentación de Adorno, se encuentran pocos puntos característicos del neoclasicismo diferentes de la música anterior a Beethoven, que es donde él probablemente situaría una línea divisoria en la tradición musical. Adorno, posiblemente consciente de este problema, señala que la diferencia radica en que «el canon formal se quebró y [...] es sustituido por el esquema vacío, sin vinculación con el material» (EM IV, 245/GS 17, 229). Asimismo, las consecuencias de su crítica son dos: por un lado, un concepto de repetición poco riguroso, ya que en la música de Hindemith no se da, como él trata de buscar, esa ‘mera repetición’, ya que al menos armónicamente (en cuanto modulaciones) siempre hay variaciones de los motivos y los temas. Precisamente, este concepto de variación temática es lo que Adorno defendía tanto en música como en filosofía, como indiqué en el tercer capítulo. Así que parece que Adorno no fue muy preciso con las fronteras de este (aún aquí malogrado) concepto de repetición. Por otro lado, si tomásemos por bueno un concepto de repetición genérico, idéntico al del *common sense*, se tendrían que rechazar de pleno las propuestas artísticas del minimalismo. Éste, que Adorno pudo conocer y del que no habló nunca, al menos que yo sepa, no es un movimiento musical más, sino que es uno de los más importantes de la música de la segunda posguerra mundial y tiene una actualidad absoluta.

No obstante, su modelo de repetición es, a nivel técnico musical, ciertamente ambiguo. Como comenté brevemente, Adorno critica en Stravinsky y en Hindemith la repetición. Pero, al igual que en muchos otros lugares, es que si bien durante toda su vida defendió y exigió el análisis del objeto y aseguró limitar su estudio a ese movimiento del objeto, los argumentos que encontramos contra Hindemith son, en muchas ocasiones, inconsistentes⁴³⁰. Por ejemplo, señala que «[e]l motivo en cinco por ocho del primer movimiento del primer movimiento [de la *Kammermusik n.2 Op. 36, n. 1*] no tiene consistencia suficiente para por sí solo servir de soporte a una música más larga, y el insípido cuarto movimiento, con el *fugato* obligado, no acaba de funcionar» (EM IV, 237/GS 17, 222). ¿Por qué? Adorno no lo explica. La única opción de comprender este pasaje es a la luz de sus críticas al recurso a la repetición, elemento en que basa casi todos sus ataques de sus primeros años 1922-1926 a Hindemith y que tendrá un lugar protagonista en sus reflexiones sobre lo interior del tiempo en la música, como mostraré más adelante.

⁴³⁰ En este sentido, comparto la opinión de Max Paddison. Véase «Hindemith», en *Adorno's Aesthetic of music*. Op. cit., pp. 41-44.



Motivo en 5/8 al que se refería Adorno, según he indicado más arriba. Este motivo aparece constantemente en todo el movimiento y termina siendo, en realidad, la lógica estructural de la pieza, ya que ésta consiste básicamente en la repetición modulada y el cambio tímbrico (cuando pasa por ejemplo, del piano al gfcclarinete o a la trompeta) o la modificación brevísima de alguna de sus partes.

Adorno es también un tanto contradictorio con su crítica a la repetición con relación a su proyectado filosófico. En su análisis de la experiencia metafísica, Adorno toma como modelo la construcción de lo único de *En busca del tiempo perdido* de Proust. El autor francés hace que el niño vea «evidente que lo que le encanta en la pequeña ciudad que ama sólo se puede encontrar allí, nada más que allí y en ninguna otra parte» (DN, 342/GS 6, 366). Adorno asume que «[e]l niño se equivoca, pero su error funda el modelo de la experiencia de un concepto que al fin sería el de la misma cosa y no el miserable resto extraído de ella» (*Ibidem*). Por eso, concluye, «[s]ólo lo individuado absoluta, indisolublemente, nos permite esperar que eso, exactamente eso, ya existió y volverá a existir; corresponder a esta verdad es la única forma de cumplir del concepto de concepto» (DN, 343, 367). Lo que Adorno pone en entredicho a continuación no es tanto la repetición en sí, sino la imposibilidad de tal repetición, que se cifra como promesa de felicidad. Lo que se da en esa ciudad no se *posee*, sino que es siempre *promesa* de que el niño encontrará siempre lo mismo que le hacía feliz. Al igual que tematizábamos en el apartado sobre la escucha, la felicidad es por tanto la cifra de una ausencia que, en realidad, está atestiguando la configuración de la felicidad como algo que sólo entendemos como tal cuando se toma distancia con respecto a ella. Esto sería incompatible con el deseo frustrado de que se repita aquello que en la distancia determinamos como felicidad. Es decir: la no repetitibilidad es al mismo tiempo lo que configura y lo que destruye la felicidad o, en términos generales, la experiencia enfáticamente espontánea. Ella siempre es lo otro.

Sí, de alguna forma, Nietzsche dio los primeros pasos para repensar el tiempo lineal con la introducción del eterno retorno, que es una suerte de imperativo que invita a vivir de tal manera que el sujeto *podría volver a repetir* su vida; en Adorno el cuestionamiento del mero transcurrir lineal se lleva a cabo mediante el concepto de constelación, en el que lo que se repite, precisamente por estar en relación a lo previo y a lo futuro, es esencialmente diferente. Por ejemplo, en su análisis de juventud (1933) del *Großes Rondo Op. 107* de Schubert (GS 18), Adorno considera que en la forma rondó desarrollada por Schubert, es decir, en una forma

caracterizada por la vuelta a una célula siempre igual, Schubert opera como Beethoven⁴³¹, es decir: «la objetividad del tema sólo encuentra confirmación al ser cuestionado». Es decir, se trata, para él, «de un rondó con desarrollo que extrae el material consecuencias constructivas, en lugar de atarlo mediante la mera recurrencia» (EM V, 198GS 18, 190), como pasaba en el rondó barroco. Esto, aparte de abrir la pregunta musicológica de hasta qué punto podemos seguir hablando de un rondó, expone la sospecha, que se confirma gracias a otros textos y análisis, de que el concepto que realmente caracteriza el pensar adorniano es el de desarrollo. La variación constante del desarrollo -en términos schönbergianos, “variative Durchführung”- y, aún mejor, la “transición mínima”, dicho en sus términos, serían claves en su concepción musical, sí, pero sobre todo en su filosofía. De hecho, para Adorno, esto parte de tomar una decisión. En el siglo XIX se problematiza, como no se había hecho hasta entonces de manera enfática y explícita el discurrir temporal y la construcción de la forma. Para Adorno, en esto la música va en paralelo a los sistemas filosóficos (Cfr. EM I-III, 410/GS 16, 400). Y había dos caminos: «o bien se pidió la fuerza organizadora y se cedió a la alienación de instantes supuestamente significativos o al menos incisivos, o bien el gran sinfonismo -prototípicamente en Brahms- se entregó, a costa de la estructura de impactos, al principio de la variación en desarrollo» (*Ibidem*). El problema es, precisamente, que sólo puede haber variación a la luz de la repetición. Lo siempre-igual frente a lo distinto es, precisamente, el juego que Adorno abre al teorizar sobre lo idéntico y lo no-idéntico. Adorno, sorprendentemente, entiende esta “variative Durchführung” bajo el concepto kantiano de “Einheit in der Mannigfaltigkeit”⁴³².

Las reflexiones sobre el tiempo en su filosofía se dirigen hacia algo que apunta brevemente en MM pero que es clave, no realmente tematizado anteriormente: la relación entre el tiempo y la propiedad⁴³³. El tiempo es algo que, en la música, deja de ser algo que se “tiene”. El tiempo pasa *a la vez* en la experiencia cotidiana del sujeto y en su experiencia como oyente. Si el sujeto tenía algo, la música se lo queda. Desarticula el tiempo como posesión en tanto en la música el tiempo no se puede “perder”: es ya siempre algo irrecuperable, algo que no deja lugar al brillo de la unicidad sino a la opacidad de lo que pasa

⁴³¹El ejemplo de Beethoven que introduce es el segundo movimiento de la *Sonata para piano Op. 90*.

⁴³²VV. AA., *Vorträge, gehalten anlässlich der Hessischen Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung*, 6. Op. Cit., p. 72. [véase nota 16]. Adorno se refiere al concepto de “synthetische Einheit des Mannigfaltigen” (*KrV* A 127, B 104).

⁴³³ Hay un paso que sólo consideraré brevemente pues Adorno no tiene en cuenta: que es la dominación absoluta del tiempo para liberar el tiempo musical, como las obras en la que los intérpretes tienen que tocar con un *click-track* para no perder el pulso.

inatrapable. Esto va a ser clave en algunos trabajos de improvisación libre o de variación en la interpretación, como el proyecto *Lumínico* de Rodrigo Sigal. Que el tiempo no sea una posesión permite a Adorno desbaratar el concepto de lo equivalente. La experiencia “no dañada”, que Adorno trata de articular, se dirige, precisamente, a repensar la repetición en términos cuantitativos. El sujeto quiere poseer el tiempo para revivir una y otra vez a su antojo, algo que de nuevo cae bajo la cláusula de la experiencia dominada -como Ulises ante las sirenas-. Lo que el tiempo en la música propicia es la imposibilidad de poseer y de dominar: el tiempo de lo sonoro está ya ahí, pasando, y sólo a veces concede que el tiempo del sujeto converja con él. El interés de esta nueva concepción del tiempo, que ya no está *dentro* de la obra sino que la obra asume la inatrapabilidad de lo temporal permitió la escritura gráfica y obras como *Zyklus* (1959) de Stockhausen.

Lenguaje, espacialización, carácter de imagen y comunicación

Ya que el objetivo fundamental de esta tesis es aclarar cuál es la relación específica entre la teoría del conocimiento y la música, parece esencial revisar cómo se da –si es que se da- la utopía del conocimiento que se ha citado anteriormente (DN, 21/GS 6, 21) en la música. En ella, parece, sucede lo contrario: que lo aconceptual es capaz de abrir nuevas formas de darse lo conceptual, por lo que –aunque Adorno no lo dice así en ningún lado- parece que sería posible hablar de una inversión de esa utopía. Es en el análisis del lenguaje donde se asientan, para Adorno, las primeras piedras de la vinculación de la teoría estética y la teoría del conocimiento⁴³⁴, algo que expone con claridad desde sus primeros textos y que desarrollará especialmente en el marco de *Dialéctica negativa* y sus sesiones de *Terminología filosófica*:

«Toda crítica filosófica es hoy posible como crítica lingüística. Esta crítica lingüística no ha de limitarse a la «adecuación» de las palabras a las cosas, sino que también ha de extenderse a la situación de las propias palabras [...] El criterio esencial es aquí la dignidad *estética* de las palabras [...] De ahí la importancia fundamental de la crítica estética para el conocimiento. De acuerdo con esto, [...] la creciente importancia de la crítica lingüística puede formularse como incipiente convergencia de arte y conocimiento» (EFT, 338-339).

Lo que llevó a cabo Schönberg, referencia fundamental de la filosofía de la música en Adorno, es, precisamente, revisar desde dentro (de manera inmanente, en términos

⁴³⁴Para un análisis de la filosofía del lenguaje en Adorno en su filosofía, véase Hogh, P., *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*. Op. Cit.

adornianos), los problemas del lenguaje musical tradicional, que ya había empezado a derrumbarse con Wagner y con Mahler. Igual que en filosofía «el intento de comunicar nuevos contenidos explicándolos con el viejo lenguaje filosófico adolece de la suposición idealista de que es posible separar forma y contenido [...] Lo único que el filósofo puede hacer es agrupar las palabras en torno a la nueva verdad» (EFT, 338/GS 1, 369), en música no cabe seguir utilizando el mismo lenguaje si se quiere desarrollar un arte *verdadero*. Por eso, la relación de la música con el lenguaje se sitúa en su sitio protagonista.

Según A. Wellmer, la relación entre música y lenguaje se puede situar desde –al menos– cuatro perspectivas: I) podemos preguntar si la música “dice algo” [*etwas sagen*] o si “expresa algo” [*etwas zum Ausdruck bringen*], ii) si se relaciona con algo musical (en tanto *Inhalt* –y no *Gehalt*, que es el término que usa Adorno), iii) si la música tiene un sistema de signos como el lenguaje de palabras y iv) si el lenguaje tiene una gramática o una sintaxis⁴³⁵. N. Urbanek⁴³⁶, en combinación con la propuesta de A. Wellmer y de S. Dierks⁴³⁷, señala que, al menos, hay cuatro formas en que la música es similar al lenguaje, a saber, I) como lenguaje de las emociones, que encuentra en Rousseau, Kant y en el romanticismo; II) como lenguaje descriptivo (piense, por ejemplo, en el III movimiento del «Verano» de las *Cuatro estaciones* de Vivaldi, donde se trata de imitar a una tormenta). III) en cuanto se toman analogías del lenguaje cotidiano para hablar de la música (por ejemplo *Andante*, *lebhaft*, *amoroso*, *dolce*, etc. o en el análisis “frase”, “tema”, etc.) y IV) en cuanto la música tiene un carácter específico de escritura, es decir, se refiere a su *textualidad*. Este punto, es ampliado por A. Wellmer en la medida en que señala que parece que incluso que en aquellas artes específicamente lingüísticas, es decir, la literatura, hay un momento también de “carácter específico de escritura” que «poco tienen que ver con el uso orientado a la comprensión del lenguaje ordinario, comunicativo»⁴³⁸. Además, Wellmer señala que habría tres aspectos más: V), que sería un matiz del IV, en el que Wellmer señala que muchas veces se utilizan metáforas para entender la música como conjunto «Musik als Klangrede», «Musik als Notentext» o el «Schrift-Charakter von Partituren», VI) cuando hay analogías o diferencias entre distintos “lenguajes” en la música, como el “lenguaje tonal” o el “lenguaje serial” y VII) Cuando nos

⁴³⁵ Wellmer, A., *Versuch über Musik und Sprache*. Op. Cit., p. 9.

⁴³⁶Urbanek, A., *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*. Op. Cit. p.135

⁴³⁷ Dierks, S., «Musikalische Schrift», en Ette, W., Figal, G., Klein, R. und Peters, G. (ed.), *Adorno im Widerstreit*. Op. Cit., pp. 222-234.

⁴³⁸ Wellmer, A., «Sprache-(neue)Musik-Kommunikation», en Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Op. Cit., p. 298.

referimos a la forma específica de componer de un compositor, como el “lenguaje de Schönberg”, por ejemplo. Quizá cabría apuntar una más, que sería una variación del III punto. En este caso, lo sugiere Bloch. VIII) la relación entre el surgimiento del contrapunto con la lógica escolásticas o «más exactamente, con sus formas combinatorias»⁴³⁹. Esto remite directamente a la traducción de la escritura musical a la escritura filosófica (y al revés) algo que ya ha sido criticado en esta tesis, es decir, se ha explicitado que Adorno es consciente de la diferencia de marcos lingüísticos entre ambos, por más que su fuerza formal pueda aportar de un lado a otro. En este apartado trataré de referirme y problematizar todas ellas, aunque sea de forma implícita. En la medida en que Adorno dialoga con la filosofía y la musicología, sus teorías están impregnadas de estos problemas y sus propias reflexiones sobre el lenguaje y la música se insertan en este largo diálogo que he tratado de sintetizar en las líneas anteriores. Sin embargo, Adorno no trabaja estos elementos por separado y, muchas veces, no queda claro si tenía en mente una división por el estilo⁴⁴⁰.

La concepción de Adorno de la relación entre la música y lenguaje fue expuesta en el único texto⁴⁴¹ en el que Adorno específicamente trabaja la relación entre la música y el lenguaje, que se encuentra en GS 16. Se trata de *Fragment über Musik und Sprache* (1953), que Adorno amplió en 1956 con una segunda parte titulada «Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren», la cual eliminó finalmente en 1963. Esto no es baladí, porque precisamente es en este periodo donde parecería que modifica algunos de los derroteros básicos de la filosofía de la música a la luz de los cursos internacionales de verano de Darmstadt y, por tanto, algunas de sus consideraciones de casi una década anterior ya no eran vistas desde el mismo prisma. En este pequeño texto, expone líneas fundamentales de trabajo que se pueden observar en el resto de sus textos sobre filosofía de la música, incluyendo aquellos que pertenecen a su última etapa (1960-1969). No nos interesa este texto sólo por esa capacidad de ser *hilo conductor* temático, sino porque aquí se concentran todos los senderos que nos llevan hacia los problemas que Adorno desarrolla en su filosofía de la música. «Fragment über Musik und Sprache» es, por así decirlo, una suerte de manifiesto o declaración de intenciones, donde ‘resume’ sus propuestas hechas hasta la fecha y señala los

⁴³⁹ Cfr. Bloch, E., *El principio esperanza*, volumen III. Op. cit, pp. 172-173. (esta cita es de p. 172).

⁴⁴⁰ El problema de la relación entre música y lenguaje es amplísimo. Por tanto, sólo consideraré lo que Adorno pensó al respecto, y sólo aparecerán autores que o bien él mismo trabajó o bien tienen relación con problemas que aparecen aquí y cabe ampliar o matizar.

⁴⁴¹ En realidad, el tema de la música y lenguaje aparece en otros lugares también. A lo que me refiero es que no hay otro texto monográfico al respecto. Otro texto clave, es el ya citado ZTR.

derroteros que va a desarrollar en sus últimos años de vida que, como he indicado, están marcados por el programa de la *musique informelle*.

Para Adorno, la música es similar al lenguaje (*Sprachähnlich*). Esto quiere decir que la música *no* es lenguaje, pero tiene algunos elementos que se parecen a él. La cuestión aquí es ver cómo y en qué se *parece* la música al lenguaje y por qué se necesita todavía al lenguaje para hablar de la música y preguntarnos si la música *habla*, de algún modo. Esta *Ähnlichkeit* es fundamental porque toca uno de los puntos claves en DN, a saber que «como lenguaje es capaz lo similar de conocer lo similar» [«[n]ur als Sprache vermag Ähnliches das Ähnliche zu erkennen»] (DN, 62*/GS 6, 65). Además, nos parece pertinente añadir la pregunta que se hace Albrecht Wellmer en *Versuch über Musik und Sprache*: «y cuando hayamos dado un sentido a estas cuestiones, ¿habrá una respuesta clara para ellas?»⁴⁴². Probablemente no, pero al menos habremos iniciado el camino. Este apartado no intenta otra cosa sino revisar la posición de Adorno en el debate milenario sobre la relación entre la música consigo misma (o sea, con su, por decirlo de alguna manera, sintaxis y gramática) y lo extramusical (es decir, con su semántica). Según la interpretación de Adorno, parecería que sólo gracias a esta *Sprachähnlichkeit* podemos atribuir elementos *no musicales* a la música y decir que ésta «habla», que en la música se expresan cosas o que la música representa algo. De hecho, como veremos, para Adorno es ideológica y regresiva la creencia de que la música no es similar al lenguaje. Sin embargo, es importante tener en mente algo: Adorno tiene claro que la música *no* es lenguaje, por mucho que sea similar a él.

En primera instancia, la similitud de la música con el lenguaje (*Sprachähnlichkeit*) se da, fundamentalmente, de dos maneras. Por un lado, por la tendencia a la utilización de metáforas lingüísticas para hablar sobre el lenguaje musical. Y, por otro, porque la música es «secuencia de sonidos articulados que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano» (GS 16, 255). Ese “*decir algo*”, no *está* en la música, sino que necesitamos dar, necesariamente, un salto cualitativo para que la música *hable*. Normalmente, consiste en traducir la música a lenguaje conceptual, lo cual es, cuanto menos, problemático. En este primer apartado, hablaremos sobre el primer punto, esto es, sobre cómo se articula lingüísticamente la música, algo que se traduce en la relación entre totalidad y particularidad. El segundo punto, empezará a trabajarse a partir del segundo apartado, esto es, el que se ocupa de lo intencional y la expresión.

⁴⁴² Wellmer, A., *Versuch über Musik und Sprache*. Op. Cit., p. 9.

Adorno revisa, entonces, cómo el lenguaje musical se estructura utilizando metáforas del lenguaje cotidiano, como las frases, la puntuación o las estructuras pregunta-respuestas. El contenido conceptual es contextual y posee un grado de indeterminación muy alto. Esto se parece mucho a lo que señala Blacking en su crítica a la notación (**cita**). Para él, el trino, por ejemplo, es un modo de notación indeterminado, o sólo determinado en parte, ya que en la palabra «trino» no se especifica si se ha de interpretar empezando por arriba o por abajo ni si incluye necesariamente resolución. Igualmente, no sería igual un trino en una obra barroca que en una contemporánea⁴⁴³. Podríamos decir que, en la música, hay elementos conceptuales (pensemos por ejemplo en la negra), pero el contenido de estos conceptos no es unívoco y sólo adquiere sentido como concepto relacional (la negra lo es en tanto equivale a dos corcheas y a cuatro semicorcheas, etc.). Esto lo ve Adorno cuando señala que «[las abreviaturas universales]⁴⁴⁴ dejaban margen para la especificación musical lo mismo que el concepto para lo individual y, al mismo tiempo, análogamente al lenguaje, eran curadas de su abstracción gracias al contexto» (EM I-III, 256/GS 16, 252). El problema, para él, se encuentra en la dependencia de lo contextual, que se sedimenta como «segunda naturaleza», que hemos visto que toma de Lucáks. Es decir, la constitución del contexto se da por hecho en la música tradicional. Se toman las notas, los ritmos, las formas, etc. como estructuras preestablecidas que se combinan para generar lo que ha venido a llamarse música. Estas estructuras, más allá de lo problemáticas que pueden ser por su tendencia a la indeterminación, no se presentan como parte de una polémica. Para Adorno, es fundamental analizar cómo estas estructuras preestablecidas son sedimento histórico de elementos musicales y no musicales, como veremos. Es decir, que son problemáticas no sólo a nivel interno, por los problemas que pueden generar a la propia música, sino porque ellas son producto de decisiones sociopolíticas que las han constituido a lo largo del tiempo. Para Adorno es, precisamente, en la nueva música⁴⁴⁵, en la que estas estructuras preestablecidas se ponen en entredicho y se compone desde el cuestionamiento de su validez. Por eso, desde su punto de vista, la historia de la música se podría entender *casi* «como una lucha

⁴⁴³ No nos podemos detener en el asunto del problema de la notación, la metronomización, la melodización, etc., porque sería tema de otra tesis doctoral.

⁴⁴⁴ Se refiere aquí, por ejemplo, a la indicación de V-I para indicar una cadencia perfecta, que sirve como abstracción de un momento musical pero no contiene la especificidad de *esa* cadencia perfecta dentro de la lógica de la música en curso. Universal es entendido en sentido hegeliano, no bajo el prisma de lo “válido supraculturalmente”.

⁴⁴⁵ Es probable que Adorno tomase el término de Bekker, P., *Neue Musik*. Berlín-Stuttgart: Deutsche Verlag, 1923.

entablada... contra el sistema de la notación para destruirlo y multiplicar en él su [de la música] fuerza productiva» (EM V, 21/GS 18, 19).

De esta manera vemos que la posibilidad del lenguaje es doble: por un lado, hay ciertas estructuras que han constituido lo que entendemos por música hasta la actualidad pero, al mismo tiempo, precisamente la ruptura con estas estructuras es el motor de la nueva música. Esto constituye, para Adorno, la paradoja de todas las obras de arte, que consiste en que «siendo dinámicas en sí mismas, están fijadas, mientras que sólo mediante la fijación se objetivan como obras de arte» (TE, 245/GS 7, 274). Es decir, para que la música diga algo, necesita la convención de sus estructuras significativas, por más que ésta sea altamente problemática. La cuestión es: ¿cómo es posible que la nueva música sea motor de la “lucha contra el sistema de notación” y cómo extrae precisamente de esa ruina su “fuerza productiva”? El primer peldaño se encuentra en la reformulación de la relación entre totalidad y particular en el lenguaje musical. La totalidad, en un sentido muy básico y primario, serían estas estructuras preestablecidas, a saber, la forma musical, la notación, las convenciones rítmicas y de *tempi*, etc. Lo particular, por su parte, sería aquellos momentos individuales en los que se divide esta totalidad, como por ejemplo, las notas, las dinámicas concretas o los símbolos interpretativos. Esto, como es evidente, no existe en la música real de manera pura. Y se desprende, en un primer vistazo, lo forzado de la división. ¿Hasta qué punto una nota (pongamos un sol negra) no es ya una totalidad, en tanto abarca en sí toda la lógica de la estructuración musical como una suerte de mónada? Es importante, entonces, ser conscientes de la dificultad metodológica y expositiva del problema de la totalidad y particularidad y asumir esta división como meramente analítica.

Adorno se enfrentó a todos estos asuntos desde dos perspectivas. Por un lado, desde el problema de la comunicación, es decir, si la música es *capaz* o no de decir algo y, en tal caso, cómo. En general, el problema de la comunicación es un tema fundamental en la filosofía de Adorno, pues le preocupa la cosificación del lenguaje y la reducción de la comunicación según la lógica del intercambio. Por otro, desde la tematización de la escritura musical, es decir, su *espacialización*, algo que conecta (aunque no es idéntico a ello) con la (pseudo)teoría de la imagen de Adorno.

La comunicación

Ante el problema de la comunicación quizá habría que distinguir, al menos, tres formas de entender la comunicación en relación a la filiación entre la música y la filosofía.

Por un lado, como comunicación de la música consigo misma; por otro, de la música con el proyecto filosófico y, por último, comunicación como comunicabilidad, es decir, como *poder decir*.

Comunicación de la música consigo misma

Este punto lo es temático por ejemplo en V. Jankélévitch, cuando señala que «[m]usic is familiar with the echo, which is the melody's mirror-reflection of itself, and with canonic imitation, but it knows nothing of dialogue. In polyphony, the voices speak together, harmoniously, but they are not speaking among themselves to *one another* [...]»⁴⁴⁶; o D. Schnebel cuando defiende que la «forma musical es [...] la configuración de un material acústico, sonoro, para el que es constitutivo categorías como repetición y variación, periodicidad y desviación de la periodicidad, es decir, un juego formador. Es decir, la música consigo misma *no se comunica*, no hay -por más que a menudo se utilice la metáfora del diálogo de las voces- un diálogo en sentido lingüístico. Si pensamos, por ejemplo, en una fuga, con cuatro voces sonando en contrapunto, no hay un momento *comunicativo*, y es precisamente en la falta de esa comunicación es lo que resulta interesante y genuino de la música. Este asunto es sorprendentemente poco trabajado por Adorno de forma explícita, pese a que se afanó -sobre todo en sus últimos años- a pensar el sentido del contrapunto en la nueva música. De hecho, en algunos momentos estuvo muy cerca de alcanzar reflexiones como las de Jankélévitch, por ejemplo, cuando señala que «escribir contrapunto en realidad en el sentido del Schönberg maduro no significa enlazar varias voces, superponerlas y combinarlas con las demás en lo posible sin huecos [*bruchlos*], sino que la relación entre varias voces se organice de tal manera, que cada voz sea necesaria con respecto a las demás y al revés» (NaS, IV, 17, 112)⁴⁴⁷.

Quizá la crítica más famosa es la anunciada por Lukács, que ubicó a Adorno en el Hotel Abismo ya que, para él, Adorno hablaba desde el sinsentido de una forma vacía y desde una postura privilegiada: «institución que, como tuve ocasión de exponer al criticar a Schopenhauer, 'es un espléndido edificio dotado de todo confort y pintorescamente situado

⁴⁴⁶Jankélévitch, V, *Music and the ineffable*, Op. cit., p. 20.

⁴⁴⁷ «wirkliches Kontrapunktieren im Sinn des reifen Schönberg heißt ja nicht, dass man mehrere Stimmen aneinanderfügt, übereinanderfügt und miteinander möglichst bruchlos kombinierts, sondern [...], dass das Verhältnis mehrerer simultaner Stimmen so organisiert ist, dass die eine Stimme notwendig ist aus der andern und gleichzeitig umgekehrt [...]»

al borde de la Nada y el Sinsentido. La diaria vista del Abismo, entre una y otra comida serenamente gozada o entre dos producciones artísticas, no puede sino exaltar la satisfacción producida por ese refinado confort». Esta forma exagerada de rechazar a adorno por su distancia con la praxis política en realidad señala una sospecha que varios críticos tienen y a la que parece difícil no sumarse: que es muy difícil de sostener ese “sin sentido” y esa “nada” comunicativa de las artes, tampoco en la música, la que nos ocupa. La música, como el resto de las artes, dice algo, y no meramente se dice a sí misma. Pero aunque así fuera, aunque se dijera a sí misma, como hemos señalado, parece que Adorno no trabajó este problema de la comunicación en el marco de la *Sprachähnlichkeit* a la luz de la nueva música a partir de 1950.

Es especialmente en la época postserial cuando habría que hablar de un «movimiento contrario productivo fuera del lenguaje» [*produktive Gegenbewegung weg von der Sprache*]. D. Schnebel defiende que la «forma musical es [...] la configuración de un material acústico, sonoro, para el que son constitutivas categorías como repetición y variación, periodicidad y desviación de la periodicidad, es decir, un juego formador [*formbildenes Spiel*] de identidad y diferencia y no los rasgos lingüísticos [*sprachliche Züge*]»⁴⁴⁸. D. Schnebel, básicamente, considera que Adorno fuerza a la música a ser lenguaje. Cuando critica que la música expresionista desatendió el elemento constructivo a favor de la expresión, tuvo que apoyarse -como en *Erwartung*- en lo textual para constituirse, en realidad se estaba mostrando -al menos como pregunta- algo que es, a juicio de Schnebel, fundamental: cómo se articula la música específicamente sin anclaje formal y se asemeja a lo lingüístico. Para él, hay algo en la música que no se reduce a lo lingüístico. Es decir, la música tendría que prescindir de la similitud con el lenguaje para establecer una relación de comunicación consigo misma, y no *a través* de lo lingüístico.

Comunicación música-filosofía. Musik als begrifflose Sprache

Adorno asume que la filosofía tiene que operar con conceptos, por más que sea de forma crítica. Al mismo tiempo, en realidad, lo que le interesa a la filosofía es, según su modelo, “lo carente de concepto”. (DN, 19/GS 6, 19). El concepto sería el momento formal, la articulación de un contenido, según la tradición racionalista, en la que se trata de encontrar un momento de adecuación entre la cosa y el concepto. Pero, siguiendo la denuncia del irracionalismo (Adorno piensa fundamentalmente en H. Bergson), parecería que la experiencia *no cabe* en el concepto, en el conocimiento reglado. Sin embargo, Adorno es

⁴⁴⁸ Wellmer, A., *Versuch über Musik und Sprache*. Op. Cit., p. 12.

consciente de que no se puede pensar más que a través de conceptos, por lo que se propone revisar sus límites.. La base de su filosofía conceptual se vincula muy frecuentemente a Benjamín, aunque las raíces profundas del asunto se encuentran en la *Phenomenologie des Geistes*, donde Hegel señala que no es posible nombrar lo concreto, ya que para ello siempre se opera con universales. El mismo problema encuentra Marx en la «Einleitung» de los *Grundrisse*⁴⁴⁹. La pregunta que se hace Adorno ya no es cómo es posible hacer nombrar eso concreto, es decir, hacer que de alguna forma haya un correlato entre lo concreto y lo abstracto, sino qué mecanismos represivos operan en lo abstracto para reducir lo concreto a lo que lo abstracto permite. No es, sin embargo, un análisis de condiciones (trascendental), sino un reconocimiento de la “derrota preestablecida” del conocimiento y, sobre todo, de que lo que el conocimiento sea no debe ser medido por lo que el sujeto pueda conocer, sino por lo que el objeto da o no al sujeto.

Adorno formula desde muy temprano y hasta el final de sus días su concepción del concepto, que se vincula con la verdad, la labor de la filosofía, el lugar del dolor y el problema de la expresión. Sintetiza esta múltiple relación cuando señala que «el concepto no es nada exterior ni accidental a la cosa [...] sino que el concepto expresa, hegelianamente hablando, la vida de la cosa misma y [...] puede experimentarse más de esa vida que mediante el recurso a todo aquello a lo que la cosa en tal o cual aspecto se asemeja» (MTC, 112/GS 5, 121).

Él toma de Benajmin la utopía del lenguaje, la capacidad del concepto de *dejar a la cosa hablar*, que Benjamin tematizará como “dar con el verdadero nombre de las cosas”. No es baladí que Benjamin acuda en el *Trauerspiel* a Platón, ya que en la época griega la especulación, en tanto explicación científica y metafísica, tenían la intención de captar *la cosa*. Esta comprensión del problema del concepto, donde forma y contenido se median, donde a la forma *le importa*, por así decir, lo que el concepto cuenta, lo desarrolla en contraposición a

⁴⁴⁹ «Es scheint das richtige zu sein, mit dem Realen und Konkreten, der wirklichen Voraussetzung zu beginnen, also z.B. in der Ökonomie mit der Bevölkerung, die die Grundlage und das Subjekt des ganzen gesellschaftlichen Produktionsakts ist. Indes zeigt sich dies bei näherer Betrachtung [als] falsch. Die Bevölkerung ist eine Abstraktion, wenn ich z.B. die Klassen, aus denen sie besteht, weglasse. Diese Klassen sind wieder ein leeres Wort, wenn ich die Elemente nicht kenne, auf denen sie beruht. z.B. Lohnarbeit, Kapital etc. Diese unterstellen Austausch, Teilung der Arbeit, Preise etc. Kapital z.B. ohne Lohnarbeit ist nichts, ohne Wert, Geld, Preis etc. Finge ich also mit der Bevölkerung an, so wäre das eine chaotische Vorstellung des Ganzen, und durch nähere Bestimmung würde ich analytisch immer mehr auf einfachere Begriffe kommen; von dem vorgestellten Konkreten auf immer dünnere Abstrakta, bis ich bei den einfachsten Bestimmungen angelangt wäre. Von da, wäre nun die Reise wieder rückwärts anzutreten, bis ich endlich wieder bei der Bevölkerung anlangte, diesmal aber nicht als bei einer chaotischen Vorstellung eines Ganzen, sondern als einer reichen Totalität von vielen Bestimmungen und Beziehungen». MEW 42 35/14.

Heidegger. Para él, la filosofía heideggeriana del lenguaje no se concentra en la estructura misma del lenguaje, sino en el Ser. Para él, no hay distancia entre lo que en la teología se interpreta como la expresión *directa* de Dios y esta expresión del Ser *en* el lenguaje. Por lo tanto, lo que nos ocupa es ver hasta qué punto el concepto puede seguir siendo vehículo de expresión, cuestionar qué significa expresión dentro de la filosofía adorniana y en qué medida puede así darse cuenta de ese contenido de verdad.

Pero, si consiguiésemos demostrar la relación entre la música y el trabajo del concepto, como hemos venido apuntando, donde la música sería una “actividad espiritual” sin conceptos pero que habla *desde* su material, es decir, que la filosofía *transforma* en trabajo conceptual, parecería que tendríamos que admitir la tesis de Hans-Klaus Metzger, en la que señala que «hoy en día a toda composición que en general se sigue logrando como una obra espiritual perentoria [...] se la podría llamar sin más una filosofía de la nueva música, pues es tanto como sonido reflexión sobre sí misma y sobre la etapa de la historia cuya compulsión se le impone, mientras que, al mismo tiempo, en cuanto fugaz, ella también la quiebra y en la negación vislumbra tenuemente la libertad»⁴⁵⁰. Es decir, toda música, entendida así, sería *filosofía de la música*, teoría en sí misma. Además, si seguimos leyendo ese interés de la filosofía, que decíamos, es “lo carente de concepto”, vemos que Adorno dice que esto carente de concepto es “lo singular y particular” (DN, 19/GS 6, 19), lo cual problematiza con la construcción dialéctica entre singular y universal. Siguiendo a Valéry, Adorno señala que lo que el arte pretende, siguiendo su carácter de “imagen” y “signo” es «imitar minuciosamente lo indeterminado, lo que no es firme en las cosas» (TE, 431/GS 7, 482). Según indica Hogh⁴⁵¹, la filosofía del lenguaje de Adorno consiste en, por un lado, criticar su consideración como forma autónoma, como lógica, y restaurar el momento histórico de ese «Zeichensystem», y, por otro, hacer del lenguaje un “*médium der Menschen*”, un medio *de* los seres humanos, es decir, algo que permita la expresión en sentido enfático y de cuenta de su carácter devenido.

El problema de la *Naturgeschichte* perdura en su análisis del lenguaje, también del musical. Para Adorno, tal y como señala en TF I, «un problema se transmite de una filosofía a otra, con lo que la tradición del problema se conserva variadamente en la forma de los términos, mientras que el cambio, lo *cualitativamente nuevo*, [...] se deposita en el nuevo empleo que adquieren los términos» (TF I, 14). Es por eso que, para él, filosofía es esencialmente

⁴⁵⁰ Recensión aún inédita incluida por R. Tiedemann en Em I-III, 679/GS 16, 675.

⁴⁵¹ Hogh, P. *Kommunikation und Ausdruck*. Op. cit., p. 16

«reavivar la vida coagulada en los conceptos» (TF I, 15). Es decir, para Adorno, habría que hacer histórico lo *natural* del lenguaje, arrancar lo mítico de lo devenido segunda naturaleza. Esto, que Adorno lo aplica al concepto, funciona de la misma manera en la música. Parece que esta vinculación se puede encontrar con la bisagra que representa, en cierto modo, *Dialéctica de la ilustración*. Para Adorno, los cambios en las nuevas posibilidades del lenguaje no se han admitido, no hay prácticamente *oídos abiertos* a esta música porque la ordenación del material musical obedece a la misma lógica de la emergencia de la racionalidad instrumental. Como hemos visto, la comprensión del material musical en tanto naturaleza permite aplicar sobre él los mismos procesos de dominación que se ha aplicado a la naturaleza en otros ámbitos. Esto, si bien se ha traducido de manera inmediata en un ascenso del sujeto, Adorno quiere demostrar que, tanto musical como filosóficamente, en lo que deriva esta dominación es, de nuevo, en la liquidación del sujeto.

Según Adorno a la Schönberg, la música y el lenguaje se relacionan en la medida en que “el arte sólo dice si no dice” (TE, 102/GS 7, 114)⁴⁵². Es decir, «la música puede hablar por su lejanía y su proximidad al lenguaje» (BFM, af. 68). De un modo similar concluye el «Fragmento sobre música y lenguaje» (la versión de 1953). También señala que parecería que la música «nos comunica algo como muy determinado, pero como algo que expulsa de sí al concepto» (NaS IV, 7, 274)⁴⁵³. Es por eso que Menke, bajo el concepto de “Subversion der Signifikantbildung” en *La soberanía del arte*, asume que ya no se puede vincular esto “sehr Bestimmtes” a un significado ni tampoco se pueden identificar de manera unívoca los

⁴⁵² Esto también lo tematiza en su clase de estética Vo 6953, del 12 de diciembre de 1961.

⁴⁵³ «Uns etwas darin mitteilt als ein sehr Bestimmtes, aber als eines, das trotzdem dem Begriff sich entzieht». Para él, este problema, a saber, el de cómo articular eso que de forma “muy determinada” dice el arte pero prescindiendo del concepto, «sería la tarea de una estética verdadera y el tema realmente de una estética en general» (NaS, VI, 7, 274). No obstante, en este sentido Adorno es plenamente romántico. El decir „muy determinado“ pero inatrapable está ya como tema en el Romanticismo, algo que evidencia una de las cartas más famosas de F. Mendelssohn: «Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt – ich glaube, die Worte überhaupt reichen nicht hin dazu, und fände ich, daß sie hinreichen, so würde ich am Ende keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei vieldeutig, es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend bessern Dingen als mit Worten. [...] Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte», citado por Altenmüller, E., «Unterschiede und Gemeinsamkeiten der zerebralen Organisation von Musik- und Sprachwahrnehmung», en Pahn, J., Lamprecht-Dinnesen, A., Keilmann, A., Bielfeld, K., Seifert, E. (ed), *Sprache und Musik*. Stuttgart: Franz Steiner, 2000, p. 23.

significantes⁴⁵⁴. A la luz de lo expuesto en la crítica a la expresión, parecería que Adorno hace referencia a que de lo que la música habla es siempre de sí misma en el proceso de querer ser ella misma la cosa, algo que se confirma si seguimos sentencias como «el contenido musical es, en verdad, la profusión de todo lo que subyace a la gramática y la sintaxis musicales» (EM I-III, 259/GS 16, 255)

La expresión en música se distingue de la del lenguaje denotativo en Adorno en la medida en que en la música no hay juicio. En el denotativo, «toda la transparencia de la expresión depende no solo de la relación existente entre ella y las cosas que se representen, sino también de que el juicio sea acertado» (MTC, 309/GS 5, 339). Adorno tiene en mente la idea de juicio kantiana, esa que se define como «la concordancia de la naturaleza con nuestra facultad de conocimiento»⁴⁵⁵. Precisamente lo que a él le interesa es la *no concordancia*, lo que chirría entre las categorías que tenemos interiorizadas y lo real que habla en la obra de arte. En el lenguaje denotativo se imbrican el carácter expresivo y el comunicativo. Adorno asume el problema hegeliano de la incapacidad del lenguaje de nombrar ‘la plena determinación real de lo particular’, ya que sus herramientas son siempre universales. La distancia con respecto a Benjamin se observa cuando indica que, en el lenguaje *empírico*, parecería que es evidente que «las palabras... no son *nombres* puros, sino también *theses*, productos de la conciencia subjetiva y, en tal medida ellos mismos parecidos a definiciones» (MTC, 311/GS 5, 341)⁴⁵⁶. Eggebrecht, llega a conclusiones similares cuando toma en consideración como ejemplo la firma bachiana en el último contrapunto del *Kunst der Fugue*. Señala que a lo «musicalmente definido», es decir, a unas notas que cumplen una función melódico-armónica en la construcción total «se les añade una intención que no se desprende inmediatamente de su presencia y efecto estéticos». Lo polémico en Adorno sería, precisamente, lo que señala Eggebrecht a este respecto: «lo estético no tiene intención de decir algo, sino que *es*: es lo que significa», con lo que estaría en la misma línea adorniana, *pero* añade «el símbolo, en cambio, agrega a ese «es» y a ese significar una intención de decir

⁴⁵⁴ Menke, Ch., *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung bei Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, pp. 61-82. Véase también la revisión que hace al respecto Philip Hogg en *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*. Op. Cit. pp. 95-96.

⁴⁵⁵ Kant, I., *KU*, p. 185.

⁴⁵⁶ En este sentido, es evidente la cercanía de Derrida a Adorno. Según Derrida, en el concepto moderno de nombre se esconde una parusía, «la del sentido propio, como presencia consigo mismo del logos con en la voz, en el oírse-hablar absoluto» (*De la Gramatología*, 121). Es decir, mientras que en Benjamin aún se encuentra el anhelo de dar con el “verdadero nombre de las cosas”, de que ellas hablen y se expresen *completamente*, en Adorno se encuentra la duda de si eso no sería hacer a ese nombre las cosas una invariante, mutilando así su multiplicidad. Adorno plantea, por tanto, un modelo no coagulado para nombrar esas cosas.

algo»⁴⁵⁷. La diferencia que establece Eggebrecht es que *musicalmente, b-a-c'-b, no son*, de hecho, el nombre de Bach, sino si bemol, la, do y si natural, que sólo adquieren su sentido como firma si se utiliza la nomenclatura musical alemana. Esto implica *ya* un concepto en «la comprensión sensible...estética, sin conceptos»⁴⁵⁸.

La música, dice Adorno, no conoce el juicio,

«sino una síntesis de otra [clase], [una] síntesis que se constituye puramente por la constelación, no la predicación, subordinación... La síntesis está asimismo en relación con la verdad...no apofántica [...]. Las reflexiones tendrían que concluir en una definición como: *la música es la lógica de la síntesis sin juicio*» (Bee., f. 26).

La síntesis sería algo abierto, una forma sólo *tendencial* de aunar lo escindido, lo irreconciliado. La herida de la síntesis es la forma de aparición de lo verdadero. Para Adorno, la reformulación del juicio pasa por la reformulación de la misma estética, que hunde sus raíces en el proyecto de la *KU* kantiana que, según Adorno, es el referente fundamental de la estética “en sentido tradicional”. Esta estética fundamenta su juicio en el gusto, esto es, se refiere en última instancia al sujeto, al que atribuye necesidad y universalidad y con capacidad constitutiva⁴⁵⁹. La referencia al sujeto hace que la estética contradiga su propio concepto. Si la estética se relaciona con la teoría del conocimiento y es, como vimos, una “actitud ante la realidad”, debe fundamentarse en las cosas, y no en el sujeto. La referencia al sujeto es un paso secundario, pero en la “disciplinación” de la estética el sujeto se sitúa artificialmente en primera línea. Para él, la estética se tiene que liberar de la subjetividad como absoluta reguladora de la obra y del falso estatismo de los conceptos de necesidad y universalidad.

Tal y como explicita L. Sziborsky, la pregunta por la “Wahrfähigkeit” del arte, por la asunción de que “El arte es verdadero”, exige un juicio de conocimiento, un *Erkenntnisurteil*⁴⁶⁰. Adorno señala que “en contraste con el carácter cognoscitivo de la filosofía y las ciencias, en el arte los elementos reunidos para el conocimiento nunca se vinculan en absoluto al juicio» (EM I-III, 257/GS 16, 253). La siguiente cuestión que se abre es “¿es, de

⁴⁵⁷ Dahlhaus, C. y Eggebrecht, H. H., *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado, 2004, p. 124.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ «[D]ieses Geschmacksurteil zugeschrieben wird in der gewöhnlichen allgemeinen und formalen Konstitutionen eines Bewusstseins überhaupt, so wie das der Fall ist in einer der größten ästhetischen Konzeptionen...nämlich eben in der Kantischen Kritik der ästhetischen Urteilskraft». Vo 6359 del 9 de mayo de 1961.

⁴⁶⁰ Sziborsky, L., *Adornos Musikphilosophie*. Múnich: Wilhelm Fink, 1979, p. 16. Según ella, en la filosofía adorniana se distingue el elemento normativo, en el que el arte *debe ser* verdadero y el del juicio que asume que la verdad “está” en el arte.

hecho, la música un lenguaje sin juicios?”. En la música, no hay juicios, sino el *gesto* del juicio, que Adorno llama también como la afirmación de “esto es así” de la apariencia estética. Para él, «la construcción en el arte no significa primariamente nada más que producir la apariencia de que la obra es algo en sí objetivo, universalmente obligatorio, necesario, auténtico; algo que no puede ser de otro modo que como es» (EM I-III, 186/GS 16, 181). Este *gesto* del “es así” se da, entonces, en la exposición de la apariencia, en la *apparition*. Toda obra quisiera estar terminada y *hablar* inmediatamente, prescindir de la mediación de todo tipo. Esto es lo que Adorno llama la “capacidad de convencer, de convencimiento” [*Überzeugungskraft*], la cual esconde una aporía: en la medida en que la obra *convence*, que la obra quisiera *ser ya la realidad*; esconde un momento de violencia contra sí misma, en la medida en que siendo *ya realidad* no podría ser obra de arte, no podría estructurarse como algo no empírico que querría serlo. Es decir, el arte tiene un momento de represión de sí mismo para no desaparecer como tal. Pero ese “primariamente” esconde la negación del juicio en la música. Tras esa afirmación, tras la aparición, la obra se cuestiona a sí mismo, el juicio deviene pregunta. Si la obra se mantiene en el gesto del juicio, terminaría siendo, para Adorno, mera ideología. Esta apariencia es objetividad estética y no se reduce sólo a lo “literalmente cósmico”.

En la revisión del problema del concepto, Adorno sitúa el núcleo de su pensamiento contra la identidad. Ésta se basa en la posibilidad de pensar la cosa en su multiplicidad, sin agotarla a los márgenes de lo que el concepto puede decir sobre ella. Esto es posible porque no hay una identidad entre el concepto y su referencia, es decir, lo que es: el orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es» (NL, 19/GS 11, 17). En arte esto es fundamental. En la medida en que se revisa la relación forma-contenido, queda problematizada la manera en que lo que queda de concepto en la obra sigue siendo expresivo. En el lenguaje ordinario y también el de la ciencia, el concepto trata de ser lo más específico, de hallar su máxima concreción, de dar con la palabra justa. El problema se encuentra, para Adorno, en que por más que en el concepto late el impulso de aproximarse a la cosa, su relación con ella siempre será de mediación. Siempre tratará de igualar la cosa a sí mismo. Esto lo demuestra al señalar que «en el arte, igual no es igual. Esto lo deja claro la música. El retorno de pasajes análogos en longitud igual no consigue lo que el concepto abstracto de armonía espera: cansa en vez de satisfacer; dicho de na manera menos subjetiva: es demasiado largo formalmente» (TE, 387/GS 7, 434). Para Adorno, la abstracción es y no es verdadera. Como indica R. Tiedemann, «[Abstraktion] is unwahr, weil sie um das, worauf allein es ankäme, um die volle Konkretion betrügt; wahr aber als genauer Ausdruck davon,

dass die konkreten Menschen von der Warengesellschaft in der Tat darum betrogen werden»⁴⁶¹.

O. Hulatt⁴⁶² hace una de las reconstrucciones más completas de la estructura del problema del concepto en Adorno. Según él, Adorno se enfrenta a la deducción trascendental de las categorías, en la medida en que parece que mientras que Kant considera que la mediación de las categorías es absolutamente necesaria para la experiencia del ser humano, en Adorno se revisa y el proceso y forma de la revisión. Hulatt señala que, en Kant, encontramos dos momentos esenciales: «[f]irst, conceptual mediation in *unqualifiedly* necessary for experience of an object [...]. Second [...] Kant's *phenomenal ontology* (his account of what objects there are to be experienced) is strictly limited by the trascendental conditions on one's *experiencing* this ontology»⁴⁶³. Pero, como ha sido brevemente especificado, parece que en Adorno, la primera conclusión se revisa en la medida en que parece que también la experiencia modifica la mediación y que, según Hulatt, parecería que sería posible una experiencia no mediada conceptualmente pero pragmáticamente indeseable. La segunda se cuestiona cuando se abre la perspectiva metafísica, esto es, de la posibilidad de pensar lo aún no reducido al sistema categorial.

Hulatt establece la existencia de una especie de modelo genético del concepto en Adorno siguiendo una lectura detallada de *Dialéctica de la Ilustración*. El primero (A) se refiere a que «the concept and the thing became separate», (B) «the transition from “tautology into language”» y (C) «the concept is inherently dialectical»⁴⁶⁴. En realidad, A y B están unidas. A lo que se refiere, según el análisis de Hulatt, es que hubo un momento en que cosa y concepto estaban unidos, por lo tanto, todo nombrar era tautológico, pero también -algo que él no observa- radicalmente nominalista. De alguna forma, Hulatt está asumiendo que en Adorno existe una especie de punto cero, donde -al igual que en el modelo dionisiaco nietzscheano- había unidad entre el concepto y la cosa, y que su separación es emergente. Encontramos algo similar en la crítica a la cultura oriental en la filosofía de la historia de Hegel, donde «lo exterior y lo interior son uno»⁴⁶⁵. De hecho, parecería que siendo estrictos,

⁴⁶¹ Tiedemann, R., “Begriff, Bild, Name. Über Adornos Utopie der Name”, en FAB II, p. 100.

⁴⁶² Hulatt, O., *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*. Nueva York: Columbia University press, 20017.

⁴⁶³ *Ibidem*, 27.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁶⁵ Hegel, G.W.F., *Filosofía de la historia*, Barcelona: Zeus, 1971, p. 138.

ni siquiera había un interior y un exterior, sino que la sustancia era continua. Por tanto, el primer estadio de la división se encuentra cuando se utiliza un elemento distinto a la cosa misma para referirse a ella, es decir, la emergencia o aparición de lo simbólico. Sin embargo, tal sustitución pretende ser literal, donde el concepto no haga de intermediario, sino que las palabras designan directamente el particular al que refieren. La posibilidad de universalizar el particular, de superar el nominalismo y lo tautológico («si el árbol no es considerado ya sólo como árbol, sino como testimonio de otra cosa, como sede del *mana*, el lenguaje expresa la contradicción de que una cosa sea ella misma y a la vez otra distinta de lo que es»), nos lleva a (C), donde «cada cosa sólo es lo que es en la medida en que se convierte en aquello que no e» (DI, 31/GS 3, 33). No se trata, como señala Hulatt, en que la experiencia modifique la “naturaleza de la cosa”⁴⁶⁶ [the nature of the “thing”], sino más bien de la modificación de la experiencia por la cosa. No hay *una* naturaleza de la cosa. Cuando Adorno se refiere a que “una cosa sea ella misma y a la vez otra distinta de lo que es” está ya dentro del marco de distanciamiento entre cosa-concepto. Hulatt encuentra problemática la transición del concepto como *token* en el modelo tautológico ael objeto como *token* que se daría en la separación entre cosa y concepto: «the object becomes a token that signifies the various agreements and disagreements with various universals [...], and is only known and communicable insofar as we comprehend there agreements and divergences»⁴⁶⁷

En cualquier caso, la propuesta de Hulatt está remarcando no sólo tal tensión entre cosa y concepto desde el plano epistémico, sino que se da cuenta de que en Adorno está apareciendo ya un concepto de experiencia: «with the separation of the concept and the thing, the object is only experienced insofar as it is mediatedby, and in agreement with, universals that abstract away from the specificity of objects»⁴⁶⁸. Como él mismo reconoce entre líneas, es evidente aquí la traslación del modelo hegeliano del concepto a Adorno. A su juicio, Adorno utiliza un argumento pragmático, en la medida en que «concepts are, on Adorno’s understanding, formed according to the demands of self-preservation, rather than any intrinsic concern for accurately modeling the world»⁴⁶⁹, por lo que la verdad (ese “accurate model of the world) y la autopreservación podían divergir. De hecho, adscribe a Adorno la idea de que los conceptos, originariamente, eran “idea-tools”. Hegel, en la

⁴⁶⁶ Hulatt, O., *Adorno’s Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*. Op. Cit., 39.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, 43.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, 44.

Introducción a la *Fenomenología del espíritu*, encuentra fases similares en el conocimiento: i) conocer como un instrumento [*Verkzeug*]: «la aplicación de un instrumento a una Cosa no la deja tal como ella es para sí, sino que, más bien, la modela y la transforma»; ii) conocer como medio entorno [*Medium*], donde la Cosa se recibe de forma pasiva. En cualquier caso, para Hegel, el problema está en que se presupone «una diferencia entre nosotros mismos y [el] conocimiento» y que «lo absoluto está *a un lado* el conocer *al otro lado* para sí y separado de lo absoluto [...], por lo tanto, presupone que el conocer -el cual estando fuera de lo absoluto, estará seguramente también fuera de la verdad- tendrá, sin embargo, la cualidad de lo verdadero»⁴⁷⁰.

Comunicabilidad: no poder decir

El arte, según Adorno, no es comunicativo⁴⁷¹ o, mejor dicho, no debe serlo si quiere ser denominado, con razón, como tal. Lo deja muy claro cuando señala que «el arte sólo es íntegro donde no participa en la comunicación» (TE, 425/GS 7, 476). Para él la comunicación se refiere a la industria cultural. No hay algo directamente *decible* en el arte, no lo rige la lógica de la causa-efecto de la industria cultural, donde el arte dice directamente algo y se vende bajo un rótulo que queda sedimentado en la pieza. En esto es claro: «Soweit es heute etwas wie Kommunikation, d. h., einen Eingriff des Kunstwerks in das Nichtkünstlerische gibt, kann er nur durch die Kündigung der Kommunikation erfolgen» (NAS IV, 4, 441). Según Adorno, la aceptación de la posibilidad de la comunicación es aceptar las reglas del juego que repiten las lógicas de dominación y de deshumanización.

En este asunto de “no poder decir” es donde Adorno tiene su deriva más romántica. Encontramos en autores como Wackenroder figuras como la del ermitaño de «Un maravilloso cuento oriental de un santo desnudo» que “escuchaba en sus oídos incesantemente el silbido del giro de la *ruda del tiempo*”. Sólo al encontrar “algo bello

⁴⁷⁰ Hegel, G. W. F., *Fenomenología del Espíritu*. Op. cit., p. 145.

⁴⁷¹ Este punto es uno de los más problemáticos en la filosofía del arte de Adorno. Según S. Kogler, hay dos tendencias que han surgido a partir del análisis del lenguaje en Adorno. Por un lado, a partir de la crítica de Habermas, que se enmarcarían dentro del marco del giro lingüístico o pragmático y con un enfoque hacia problemáticas sociales. El concepto clave sería la comunicación y su rol actual. Por otro lado, se encontrarían los autores post-estructuralistas, que vuelven al problema del concepto y al modo adorniano de entender la estética. En esta línea, Kogler sitúa a Wellmer, Gianmario Borio y Hermann Danuser, así como los trabajos de vinculación del mundo alemán y el francés de autores como Christoph Menke y Hent de Vries. (Kogler, S., “Musik und Sprache”, en Klein, R., Kreuzer, J. y Müller-Doohm, S (eds.), *Adorno Handbuch*. Op. Cit., pp. 167).

determinado pero desconocido”, se elevó su figura hacia el cielo “con los sonidos de la música”⁴⁷². Es decir, Wackenroder fija el paso de lo “incierto, desconocido” en el silbido, que, cuando se conoce, deja de ser del mundo terrenal. En la concepción romántica, la música cruza la teoría de la armonía de las esferas (en la que lo terrenal es una mera copia de esa armonía) con el principio georgiano de que aunque algo existiera, no se podría comunicar. En Adorno, no obstante, el no poder decir se centra en su primacía del objeto, en la medida en que es consciente de que el lenguaje de la cosa, dicho en términos benjaminianos, no coincide, o no puede hacerse coincidir sin violencia con el lenguaje cotidiano.

Hay, sin embargo, una doble deriva en este “no poder decir”. Por un lado, en la medida en que la música sólo es *similar* al lenguaje, pero no es lenguaje por sí mismo -algo que parecería que situaría a la música *por debajo* de las formas de comunicación cotidianas. Por otro, cabría considerar la música como capaz de una comunicación diferente, diferencia anhelada por el resto de artes y lenguajes. En términos de Diderot, esto se expresa de la siguiente manera:

«estábais en lo cierto al afirmar que la música era la más violenta de las bellas artes, sin exceptuar ni la poesía ni la elocuencia; que ni siquiera Racine conseguía expresarse con la delicadeza de un arpa; que su melodía era pesada y monótona en comparación con la del instrumento y que muchas veces os habría gustado dar a vuestro estilo la fuerza y la ligereza de los tonos de Bach»⁴⁷³.

Wellmer encuentra en la negación de la comunicación en Adorno una aporía fundamental y es que «sólo como medio en el que se produce una relación comunicativa entre sujetos, como algo producido y recibido, puede la forma de arte corresponderse con la transformación de las formas de subjetivización y socialización»⁴⁷⁴. Según él, Habermas aporta a la Teoría Crítica abanderada por Adorno y Horkheimer el elemento necesario para que su crítica al marxismo terminase de tener forma. Para él, ambos mostraron una lectura de Marx más radical que la de él mismo: «así como la transformación de la naturaleza externa genera la posibilidad objetiva para una sociedad liberada, la transformación simultánea de la naturaleza interna destruye las posibilidades subjetivas de la praxis emancipatoria»⁴⁷⁵. Lo que plantea Habermas

⁴⁷² Behler, E., «Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo», *Anuario filosófico*, 1996, n. 29, 21-39. Aquí 37.

⁴⁷³ Diderot, D., *Carta sobre los ciegos seguida de la Carta a los sordomudos*. Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 71.

⁴⁷⁴ Wellmer, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Op. cit. 34.

⁴⁷⁵ Wellmer, A., «Comunicación y emancipación. Reflexiones sobre el “giro lingüístico” de la Teoría Crítica», en *Isegoría*, 1, 1990, p. 29.

es que en la negación de la comunicación o, como se defiende en esta tesis, en la *imposibilidad* de la comunicación, se mantiene de alguna forma el modelo de la filosofía de la presencia (dicho en términos de la deconstrucción) o de la conciencia, en la medida en que el modelo adorniano deriva en una débil comunicación *hacia dentro* de sí misma. Por eso, la única salida que plantea Habermas -y Wellmer con él- es la construcción de un modelo intersubjetivo de comunicación que asegure la ruptura con ese modelo de conciencia⁴⁷⁶. La propuesta de Wellmer, sin embargo, es crítica con Habermas, en la medida en que la presuposición de una comunidad ideal de sujetos desde la que establecer el marco comunicativo «has left behind the constraints, the opacity, the fragility, the temporality, and the materiality of finite, human forms of communication»⁴⁷⁷. Eso derivaría en “la muerte de la comunicación” Wellmer considera, además, que en la constitución de tal modelo comunicativo, que se articula desde su idealidad, subyace un modelo de verdad inscrito en la metafísica tradicional.

Sin embargo, al mismo tiempo, Adorno es consciente de que el arte penetra, se entromete (*eingreifen*) en lo no-artístico. Por eso, la filosofía debe operar de tal modo en que pueda leerse «si los apuros y la esperanza de las obras se convierten en testimonios de los apuros y la esperanza de los hombres» (MMu, 494/GS 13, 508). Para Adorno, «lo que [la música] dice está [...] determinado y oculto al mismo tiempo. Su idea es la forma del nombre divino. [...]. Es ... el intento humano [...] de pronunciar el nombre, no de comunicar significados» (EM I-III, 256/GS 16, 252). ¿Qué quiere decir Adorno con pronunciar el nombre? ¿Cómo se pronuncia el nombre? Adorno se distancia en este aspecto, según mi lectura, del proyecto teológico de Benjamin. Adorno toma la estructura del nombre desde la cosa, en el sentido de que la cosa puede ser que *no necesite* al nombre. Precisamente, lo que la cosa le abre al nombre es la afrenta contra su derecho a la vida. Para él, el nombre representa “das Individuelle, das Besondere und Vertauschbare” o, en palabras de F. Genz, “Das Anderssein”, algo que él compara con el concepto de “Maná” de DI, con eso que está en la cosa pero no se agota en ella por la incapacidad del nombre de nombrar específicamente lo singular. Con esto cifra lo no-idéntico, que a veces Adorno identifica con la experiencia del sufrimiento y la música, gracias a su capacidad de mimetizar los shocks, nombra algo distinto de lo que el nombre puede por más que lo intente. Según él,

⁴⁷⁶ Cfr. Habermas, J, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, 1987, 523 y Wellmer, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid: Visor, 1993, 34.

⁴⁷⁷ Wellmer, A., «The Debate about Truth: Pragmatism without Regulative Ideas», en Egginton, W. and Sandbothe, M. (eds.) *The Pragmatic Turn In Philosophy*. Op. cit., p. 99.

«hay que desembridar por completo al sujeto al que a través de los controles burgueses de la composición romántica [...] las convenciones expresivas seguían estorbando en la expresión del sufrimiento [...]. El sujeto estético emancipado puede ascender a su propia objetividad por sí mismo, porque la música la llama por el nombre, es decir, la expresa sin mediaciones» (EM I-III, 147/GS 16, 143).

Para Jankélévitch, la música difiere del lenguaje filosófico en la medida en que «[t]he musical universe, not signifying any particular meaning, is first of all the antipode to any coherent system»⁴⁷⁸. Esto contradiría la intención de cualquier propuesta filosófica que, al menos, parece que trata de encontrar lugares de coherencia, “resolves contradictions, reduce the irreducible”, etc. Sin embargo, y es aquí donde aparece la filiación con la música, el proyecto filosófico adorniano no pretende -más allá de que lo consiga o no- ser *coherente* en el sentido de los sistemas filosóficos existentes hasta el siglo XIX. Su pensamiento se sitúa, precisamente, en las contradicciones y asume la fuerza de lo irreducible. Adorno sabía que siempre, tanto en el *decir* filosófico como en el musical, siempre hay un momento de mutilación de la verdad. Por eso, resulta fundamental la teoría entre el “signo” y la “imagen”, que será tema del próximo apartado, en la medida en que es así también como Adorno ve el límite del *decir* filosófico. Según Susanne Kogler, en “Fragment über Musik und Sprache” se puede leer un elemento que será básico en el desarrollo de la teoría estética adorniana: y es si la similitud de la música con el lenguaje podría servir como modelo de la renovación del lenguaje filosófico⁴⁷⁹.

Abro un pequeño excursus sobre la *Sprachähnlichkeit*. Adorno no analiza el momento de ruptura no sólo con las estructuras lingüísticas, sino con la deriva política de las mismas. Así lo expresa P. Quignard: «[s]ucedee, en dos de los tríos de Londres de Joseph Haydn, algo muy extraño: frases que se contestan y casi tienen sentido. Están en el límite del lenguaje humano. Pequeñas sociedades sin alaridos. Consonar. Una reconciliación sonora»⁴⁸⁰. Lo que me interesa repensar es esta conclusión final: la eliminación del alarido, la consonancia, la reconciliación. La *ähnlichkeit* del lenguaje musical con respecto al humano es selectiva, marca de la tendencia a la primacía del contenido poético o conceptual por encima del sonoro. No hay intención de recuperar lo inarticulado: ni siquiera la disonancia, en la que Adorno confiaba en su juventud, se separa de la consonancia -de la sociedad sin alaridos-. Nunca hubo, en la configuración del lenguaje musical, de que partiera de lo sonoro, sino de lo

⁴⁷⁸ Jankélévitch, *Music and the inefable*. Op. Cit., p. 18.

⁴⁷⁹ Kogler, S., «Musik und Sprache», en Klein, R., Kreuzer y Müller-Doohm, S (eds.), *Adorno Handbuch*. Op. Cit., pp. 168.

⁴⁸⁰ Quignard, P., *El odio a la música*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998, p. 44.

lingüístico en tanto algo que ha dejado de ser meramente fonético, o donde lo fonético es sólo excusa del *logos*. La naturaleza no “habla”: «lo real no está provisto del sentido que sólo el imaginario y las instituciones simbólicas o sociales de los hombres parlantes anudan en el acecho aterrorizado del sonido»⁴⁸¹. Si, como hemos visto, Adorno pretendía poner en cuestión los conceptos de intención y sentido o, al menos, la atribución no crítica de ambos y, para ello, se basa en la revisión del concepto de naturaleza y en de lógica intrínseca en el acontecer, parecería que la renuncia a la intención y al sentido también tendría que dirigirse hacia el lenguaje musical y su cercanía al lenguaje articulado de los seres humanos. Lo que se disuelve es el momento político de tal cercanía, en la que el sonido de la naturaleza resulta aterrador, el alarido, lo incontrolado, el caos sonoro (el trueno, el grito, el temblor, el rugido, etc.): lo inarticulable, frente a lo organizado, lo recoiniciado. La *Sprachähnlichkeit* no deja lugar a modelar lo que lo social reprime.

La fijación: lo sonoro y la imagen

Este apartado se concentra en el lenguaje como *organización* del material, con gran atención a lo tematizado por Adorno en *ZTR*. Allí encontramos un esbozo para una teoría de la escritura. Adorno explora el origen y evolución del lenguaje musical, en la medida en que la escritura de la música no es otra cosa sino la “especialización de lo temporal” [Verräumlichung des Zeitlichen]. En esta especialización, en la escritura de la música, se da un proceso doble. Por un lado, la fijación de algo temporal, es decir, la reducción de lo temporal a lo fijado (la tendencia a la identidad), algo que Adorno también cifra en diferentes textos como “musikalische Naturbeherrschung”. Por otro, la asunción de que eso que se fijó ya no podrá recuperarse. Dicho con Adorno, la constatación de que la música siempre deviene una “recherche du temps perdu”. Siguiendo a Thrasybulos Georgiades en su texto clásico sobre música y lenguaje, parece que en la teoría musical, se han dado dos formas de entender el fenómeno musical. Por un lado, la música como un “fenómeno aislado, autónomo estéticamente, como sonido” (es decir, como mero material) y, por otro, como “algo enraizado en el concepto universal de intelectualidad humana”⁴⁸² [Universal concept of the human-intellectual] (es decir, como organización de ese material para crear algo similar a

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁸² Georgiades, Th., *Music and language. The rise of western music as exemplified in settings of the mass*. Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 2.

un *discurso* por medios musicales). Cuando Georgiades dice que para acceder a la segunda opción hay que explicar la relación entre música y lenguaje, ya que es así como se pone en juego la relación entre idea y música. Esto asume dos aspectos, a saber:

I) que el pensamiento, algo que probablemente aceptaría Adorno, se configura de forma “lingüística”⁴⁸³. Sin embargo, , Adorno propone una suerte de construcción lingüística ampliada, en la que el concepto asume la imposibilidad de atrapar la cosa. Para él, «el pensamiento crítico no significa [...] simplemente filosofar ‘desde los conceptos’ [“*aus Begriffen*” *philosophieren*], sino tratar de aclarar la propia *posibilidad* de los conceptos» (NaS IV, 7).

II) que sólo mediante la evolución de la relación de la música con lo lingüístico se puede hablar, en términos de J. Neubauer, de “emancipación de la música”⁴⁸⁴. Adorno se hizo cargo de esa música emancipada o, en sus palabras, a una «desprendida de la referencia a un ritual que le era exterior o a fines sociales y que haya buscado su fin en sí mismo, en su propia verdad» (EM I-III, 199/GS 16, 195). Pero que ahora fin y medios *puedan* coincidir, porque la música no tiene que rendirle cuentas a algo externo, no simplifica el problema, sino que alcanza su máxima tensión. Para él, «en las preguntas por los medios se esconden respuestas por el fin [y] la teoría [...] no puede dejar de insistir en la pregunta por el fin inmanente, es decir, por el para qué de todo medio en el todo» (EM I-III, 200/GS 16, 196).

Para Adorno, no va a ser relevante solamente la relación con la escritura, sino también la propia materialidad de esa escritura, su proceso hasta llegar a ser algo fijado y la dialéctica con lo que está en movimiento. La espacialización de lo temporal, la fijación, implica la conversión de lo sonoro en algo plano, en imagen (algo que sucede también con la escritura cotidiana, como explora minuciosamente Derrida en su *De la Gramatología*). Por eso, será un tema central en este apartado el concepto de imagen, por lo que ahora no me detendré en ese aspecto. La notación, o sea, la *escritura* del lenguaje musical, fue, hasta prácticamente el inicio de la tonalidad (esto es, en el siglo XVII), una mera anotación para ayudar a la memoria. Por tanto, no importaba su exactitud ni su precisión. Sin embargo, el paulatino aumento de la complejidad musical y también su inclusión en más ámbitos (como el laico o civil) exigió

⁴⁸³ Esta correlación entre pensamiento y lenguaje ha sido últimamente puesta en duda por algunos teóricos de la *artistic research*, que consideran que el conocimiento no pasa necesariamente por lo lingüístico. No podemos meternos ahora en este debate, pero sí es relevante para el **cuarto capítulo**. (Véase, por ejemplo, Mersch, D., *Epistemologies of aesthetic*. Zurich-Berlín: Diaphanes, 2015, pp. 8-11, cuando señala que el conocimiento parte de cómo se considere el “pensamiento”. Ha acaecido, para él, “the appropriation of thought by language”).

⁴⁸⁴ Neubauer, J., *La emancipación de la música*, Madrid: Visor, 1992.

un refinamiento de esa escritura. Una mejor escritura implicaba que el compositor pudiese fijar musicalmente lo que existía en la praxis. Así se desarrolló la idea de compositor como algo distinto de un mero trabajador de la música y también el concepto de obra⁴⁸⁵ como algo inmutable. Cada vez, la precisión es más radical. El compositor puede pedir todo lo que quiera, como esa broma que circula por las redes sociales, que pide al músico que toque sin *postear* nada en Facebook al mismo tiempo. Pero también se ha querido romper con esto es los últimos cincuenta años, especialmente gracias a la electrónica, la aleatoriedad y muchos de los aportes de John Cage. Por eso, la escritura y, con la pregunta por la escritura, también el lenguaje que aparece en ella, es fundamental en Adorno.

Adorno toma como referencia los trabajos sobre el origen de la notación musical de Oskar Fleischer, Hugo Riemann, Coussemaker y Dom Mocquereau. Es sorprendente la centralidad que le da a la escritura, a la notación, y no tanto al origen, en general, de la relación entre la música y lenguaje. La escritura en la que Adorno se concentra es una escritura devenida prosa, y no tanto en una aún más arcaica, la basada en el verso como unidad entre lenguaje y música⁴⁸⁶.

Para Adorno, lo importante, es que en la notación musical se encuentran cifrados dos momentos fundamentales para pensar la música: lo mensural y lo mimético. Veamos a qué se refiere. Según describe la teoría del origen de la notación musical, la música comenzó a

⁴⁸⁵Goehr, L., *The imaginary museum of musical work*. Op. Cit. y Pousseur, H., «Theorie und Praxis in der neuesten Musik», en Nonnemann, J. (Hg.), *Mit Nachdruck. Texte der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik*, Mainz, Schott, 2010, p. 90. La comprensión de la historia de la música como historia de las obras musicales es criticada por Carl Dahlhaus en sus *Fundamentos de la historia de la música*, pp. 12-15. Ahí, señala que «las obras musicales, más o menos antiguas, pertenecen al presente como obras y no como simples documentos». Sin embargo, añade, que la centralidad del concepto de obra en la historia de la música «se ve expuesta a crecientes dudas que surgen, por un lado, de las experiencias con la música más reciente y, por otro lado, por una difundida tendencia a la crítica ideológica [...] este proceso se traduce en una relación entre el proyecto de composición que se ejecuta y la audición que le otorga categoría»

⁴⁸⁶Aunque no podemos detenernos como quisiéramos en este aspecto, sabemos que Adorno conoció el trabajo de Th. Georgiades, pero en sus escritos sólo habla de los escritos de éste sobre Mozart, a saber, “Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters”, en *Kleine Schriften*. Tutzing: Schneider, 1977, pp. 6-32. (véase GS 15, 376 y 380 y GS 17, 158). Georgiades demuestra que el origen de la relación entre la música y el lenguaje es previa a su escritura ya que, por ejemplo, en la Grecia Antigua, la “música existía primariamente como verso”, es decir, “era una realidad simultáneamente lingüística y musical” (Georgiades, Th., *Music and language*. Op. Cit, p. 4). Además, la música griega antigua no existían “los rudimentos de una estructuración sistemática de acentos” (*Ibidem*, p. 5), algo que choca con la reflexión que Adorno desarrolla, como veremos algo más adelante, sobre el acento, que es la marca del lenguaje occidental. Para Georgiades, la línea cronológica sería la siguiente: 1. La μουσική (mousiké), definido por él como el verso determinado musicalmente (característico de la Grecia antigua); 2. Prosa (que comienza a ser característica a partir del cristianismo) y 3. Poesía, es decir, el verso determinado lingüísticamente. Es decir, de la *mousiké* se dividió entre “música” y “poesía”, y su separación dura hasta hoy. De esta es la que se encarga Adorno. Es decir, parece que él, entonces, parte del momento 2.

escribirse porque el volumen de producción impedía que los intérpretes pudiesen recordar las melodías. No obstante, Fleischer introduce un matiz –fundamental para Adorn–: no se intentaban copiar meramente las melodías, sino que había un momento de dirección, es decir, un principio disciplinar que marcaba lo que un protodirector *quería* del sonido del coro. Esto se evidencia en que, según los estudios existentes, los signos musicales pretéritos, casi *meras* líneas, reflejaban la dirección de la melodía *según* el gesto⁴⁸⁷ de una mano. Ahí radica su momento mimético:

«Musik ist mimisch insofern, als bestimmte Gesten, ein bestimmtes Spiel der Gesichtsmuskulatur an sich notwendig musikalischen Klang ergibt, Musik ist gewissermaßen die akustische Objektivation des Mienenspiels [...]» (ZTR, 237).

Es decir, lo mimético tiene que fijarse, algo que en música se traduce como momento mensural. Para Adorno, la fijación porta un momento de crueldad. La crueldad consiste en «extraer una parte de algo vivo, del cuerpo del lenguaje, de los sonidos, de la experiencia visible» (TE, 73/GS 7, 81).

En el momento mensural se condensa, en realidad, el problema de la racionalización y el de la cosificación. Es decir, el núcleo de la dominación musical de la naturaleza (“*musikalische Naturbeherrschung*”). Esta dominación, al igual que el principio de dominio que Adorno y Horkheimer describen en *Dialéctica de la ilustración*, muestra cómo lo múltiple es forzado a converger con lo siempre igual. El objetivo de la textualización de la música es, precisamente, volverse sagrado, adoptar la forma de lo permanentemente igual [*Gleichbleibendes*]. Pero esto abre una aporía: «lo que la música conserva es al mismo tiempo irrecuperable» (ZTR, 228)⁴⁸⁸. No obstante, pese a que Adorno asume el momento mimético del *gesto* de los protointérpretes, que creaban la marca de lo que se fijaba, parece que la fijación de la música, su textualización, no tiene tanto que ver con esta aporía entre lo único de la performance y su fijación, sino con la música como portadora de *la* palabra sagrada, ya que

⁴⁸⁷Por motivos de espacio, no puedo desarrollar más el concepto de “gesto”. Es uno de los más curiosos de entre los que toma Adorno de otros autores. Tal y como reconoce en diferentes textos, el concepto de “gesto” lo adopta de los textos teóricos sobre teatro de Bertolt Brecht, algo que es llamativo dado su abierta animadversión contra el dramaturgo alemán. Lo que le interesa es que Brecht considera que el gesto y, con ello, la música gestual, «debe surgir antes del comportamiento y de los modos de conducta que del estado de ánimo» (CCFC, 77/GS 15, 77).

⁴⁸⁸ «Was sie [die Musik] hält, wird zugleich unwiederbringlich».

ésta existía como ente sonoro y no como forma escrita. Así que lo que se intentaba era la fijación de, como diríamos en lenguaje actual, la *performatividad* de la palabra⁴⁸⁹.

Lo mensural es marca de lo que en su teoría musical llama lo “sismográfico” y en filosofía “lo somático”. En FNM aún muy influenciado por el psicoanálisis, habla de la notación como una suerte de “Traumprotokolle” [protocolo de sueños]. Lo somático lo define como lo «alejado del sentido», en tanto lo prefabricado, donde, «en el vivo es escenario del sufrimiento que en los campos abrasó sin consuelo todo lo que de apaciguador hay en el espíritu y en la objetivación de éste, la cultura. (DN, 335/GS 6, 358). Lo que a Adorno le interesa, especialmente al final de su vida, es como en cualquier caso los procesos de “verbalización” «han dejado en [la música] cicatrices» (EM I-III, 132/GS 16, 129)⁴⁹⁰, es decir, que el cómo de la fijación afecta al qué de lo fijado. Si asumimos, que «el comportamiento estético [es] la capacidad de estremecerse [...]», lo mensural se haría cargo, como Adorno exige a lo estético, de ‘amoldarse’ al estremecimiento y no someterlo.

Para Adorno, el material musical deriva en signo [*Zeichnen*] e imagen [*Bild*]. Lo interesante de ambos conceptos es que Adorno los tematiza tanto en la música como en la estructura filosófica, algo que nos pone en el camino de lo que se trata de demostrar en esta investigación: el paralelismo entre su teoría del conocimiento y la musical. Para él, el pensamiento también está escindido en imagen y signo y lo que pasa en la imagen estética se relaciona con el problema del concepto. Esta división es sólo analítica: Adorno asume que ya en la lectura de la música está su “desciframiento”, se están macando sus “inervaciones miméticas”. La diferencia entre lo particular y lo total, en este caso, parece que se sitúa en el análisis de lo temporal: lo que refleja el continuo musical (la imagen) y lo que sublima un instante en la reproducción (signo). Pero en ningún caso se da un “unidad presente de lo total y lo particular”, como pedía el idealismo (TE, 132/GS 7, 147).

La tensión entre el signo y la imagen es uno de los aspectos claves para ampliar su concepto de análisis. Para él,

⁴⁸⁹Cfr. Georgiades, Th., *Music and language. The rise of western music as exemplified in settings of the mass*. Op. Cit., p. 7. Como podemos ver, esta teoría está mucho más próxima a la teoría benjaminiana del lenguaje que lo que a menudo se pretende en Adorno.

⁴⁹⁰ Las cicatrices en el material es una metáfora que también se encuentra en *Teoría estética*: «Las huellas en el material y en los procedimientos a las que se adhiere toda obra cualitativamente nueva son cicatrices, los lugares en que fracasaron las obras precedentes» (TE, 73/GS 7, 78).

«El despliegue de una obra es la reconstrucción del elemento musical-lingüístico de la immanencia del texto, y esa reconstrucción significa lo mismo que la realización de los impulsos miméticos enterrados en de la imagen neumática. El camino para ello es el análisis»⁴⁹¹ (ZTR, 266).

Dar con las claves de tal reconstrucción, articular qué y cómo se da eso musical-lingüístico sería el lugar donde análisis y reproducción convergen y lo que, al mismo tiempo, impediría la identidad entre lenguaje y música y limitaría su relación a una de semejanza.

La imagen como escritura: Signo e imagen

El signo

El signo representa el elemento individual, la “traducción” de cada nota y de cada marca de interpretación (por ejemplo, *sforzando*) y su realización sonora. Pero esta “realización sonora” abstracta. En ZTR Adorno reconoce la influencia de «Die Aufgabe des Übersetzers» de Benjamin⁴⁹², algo que se evidencia cuando señala que el signo no se debe escrutar buscando un original, una suerte de “signo originario” que daría sentido al presente, sino que la propia materialidad de éste modificaría la concepción del original, algo que es una traslación del concepto de traducción de Benjamin al signo musical⁴⁹³:

«ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia —que no debería llamarse así de no significar la evolución y la renovación por que pasan todas las cosas vivas— el original se modifica»⁴⁹⁴.

Es decir, para Adorno, interpretar los signos no es meramente diferente en cada época, sino que el pasado se tropieza con el presente, y el original se modifica. No obstante, el análisis de Adorno del concepto de original es más dialéctico que el benjaminiano. No sólo el original se modifica con la traducción, sino que, para Adorno, en música, el proceso de

⁴⁹¹ «Die Entfaltung des Werkes ist die Rekonstruktion des musiksprachlichen Elements aus der Immanenz des Textes, und diese Rekonstruktion ist gleichbedeutend mit der Realisierung des im neumischen Bilde begrabenen mimischen Impulse. Der Weg dazu ist einzig die Analysis»

⁴⁹² Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*. IV-1. Op. Cit., pp. 9-21.

⁴⁹³ H-J. Hinrichsen señala que, curiosamente, Stravinsky también acude al concepto de traducción cuando reflexiona sobre la interpretación, y juega con la similitud de “traduttore” y “tradittore”. No obstante, no cabe comparar ambos conceptos, aunque sí resulta interesante ver como temas similares aparecen en las discusiones de la época. Véase Hinrichsen, H-J., «Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten», en Klein, R., et al (ed), *Adorno in Widerstreit*. Op. Cit., p. 202.

⁴⁹⁴ Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*. IV-1. Op. Cit., p 12.

“verdadera reproducción” «es la imitación de un original que no está previamente dado» (ZTR, 269). Esta relación con el no-original es precisamente lo que, para Adorno, es marca de la novedad: «lo que siempre es cualitativamente moderno no meramente se adelanta a su tiempo, sino que recuerda algo olvidado, dispone de reservas anacrónicas, relegadas, todavía no agotadas por la racionalidad de lo perenne. [...] Lo avanzado es siempre ya lo antiguo» (EM I-III, 454-455/GS 16, 445). Es decir, conviven dos momentos: por un lado, un original no presente pues no hay tal original como ahí, que la filosofía llegaría o no a descubrir, a desvelar; y, por otro, el del signo como huella de algo que en el pasado quedó por hacer, incompleto, que el presente trae de nuevo a la vida.

Según S. Kogler, Adorno encuentra siguiendo a Benjamin pero también como oposición a Saussure⁴⁹⁵, que la música no es un mero “sistema de signos”, sino que sigue una lógica propia⁴⁹⁶. La crítica adorniana a ese “mero sistema de signos” [*Zeichensystem*], que Adorno trabaja en paralelo con respecto a la comprensión del lenguaje cotidiano y del lenguaje musical, se encuentra en varios textos, pero sobre todo en DI y en DN, aunque era un problema que le preocupaba desde sus textos de juventud, como podemos comprobar en «Tesis sobre el lenguaje del filósofo». No ser un mero sistema de signos remite a la *textualización*, es decir, en la ordenación del signo y la sedimentación de su forma y su significado. Pero, al mismo tiempo, el signo adolece de cierta arbitrariedad que se estabiliza sin una justificación suficiente. La conformación de este sistema de signos es, además, motivo del proceso de subjetivación y cosificación: es una “expresión de la Ilustración”, de la dominación aplicada a lo lingüístico. El signo sustituyó al símbolo animista, que no podía ser reducido a un solo objeto ni a un significado unívoco. La multiplicidad de lo real y de lo que lo trascendía no era materia signi-ficativa. El principio unificador ilustrado fue creando el sistema de signos e intentando neutralizarlo con respecto a la tensión con aquello que signan. El signo es el primer elemento mediador, por tanto, entre naturaleza y conocimiento, el elemento intermedio de la diferencia sustancial de las formas de conocer del ser humano⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ «Von der Sprache überhaupt und der Sprache der Menschen» de Benjamin, W., *Gesammelte Schriften, II-1*, Op. Cit., y *Cours de linguistique générale* fueron publicados en 1916.

⁴⁹⁶ Kogler, S., “Musik und Sprache”, en Klein, R., Kreuzer y Müller-Doohm, S (eds.), *Adorno Handbuch*. Op. Cit., p. 169.

⁴⁹⁷ Hay un paso previo que Adorno no considera y que parece fundamental. El signo es ya una espiritualización de un proceso natural de dimensiones mucho más dilatadas de lo que Adorno cifra, donde se confronta la configuración de lo que el ser humano es en tanto ser que percibe y su relación con la naturaleza, que poco a poco articula según su antropomorfismo. Es decir, el signo ya se desarrolla para captar una cierta realidad sonora espiritualizada, no hay un signo para lo sonoro natural, sea eso lo sonoro que *somos* o lo sonoro que *es*. P. Quignard reconstruye este proceso, en el que oído y signo (que no es sólo lingüístico) convergen: «[t]ras el tabique de un vientre de piel hemos aguzado un oído aterrado por signos incomprensible, incluso antes de que

Éstas no permiten la inmediatez en la medida en que el conocimiento exige dominio de la cosa conocida.

La imagen

Es complicado decir que Adorno tiene una filosofía de la imagen, ni siquiera de forma implícita, en su teoría estética, aunque sí utiliza el concepto de ‘imagen’ en diferentes ocasiones. En este apartado apuntaremos algunas de las intensidades sobre la imagen, aunque tanto su definición como la importancia en la obra de Adorno serán una constante desde este momento hasta el final de la tesis. En la sección de su libro sobre Kierkegaard en la que se dedica a la ‘escritura’ del danés (K, 34-37/GS 2, 38-42), Adorno ya apunta algunos de los temas que luego aparecen de manera intermitente en su concepción de la escritura musical y que se relacionan con el concepto de imagen. Para él, en la escritura arcaica, que entraría en relación con la constitución de la escritura como signo, «la existencia humana está registrada» (K., p. 34). Es decir, la imagen sería, en términos generales, aquello que encontramos *después* del signo, algo en lo que las obras “se convierten” y que no “son”.

El concepto de imagen en Adorno está atravesado por su recepción del concepto de imagen dialéctica, tematizado por Benjamin en su *Passagenwerk*. Adorno, inicialmente, critica que en el núcleo de la “imagen dialéctica” se concentre en el *lema* de que “cada época sueña la siguiente”, característica de la primera *exposé* del proyecto en 1935: A su juicio, en él se encuentran tres problemas: el de «concebir la imagen dialéctica como un contenido de la conciencia, aunque éste sea colectivo», el hecho de «referirla linealmente... a un futuro entendido como utopía» y, por último, el de «concebir la “época” precisamente como el sujeto unificado en sí mismo»⁴⁹⁸. Es decir, Adorno considera que Benjamin no está haciendo un ejercicio estrictamente materialista cuando sitúa -como Kierkegaard- la imagen en el marco de la interioridad. El “sueño” de la época tiene aquí un componente configurador, como si aquello que se sueña apareciese o pudiera hacer *de facto* en lo existente. La confianza en el sueño en Benjamin tiene que ver con una triple filiación: por un lado, la importancia de los protocolos de sueños en el psicoanálisis; por otro, su experimentación con las drogas; y,

nuestros pulmones funcionaran y permitieran aullar. Los hombres reiteran el tabique de un vientre de mujer en la piel de un tambor. [...] El primer ritmo fue el latido del corazón, El segundo ritmo fue la pulmonación y su grito. El tercer ritmo fue la cadencia del paso en el caminar erguido [...]. Quignard, P., *El odio a la música*. Op. Cit., 1998, pp. 27-32.

⁴⁹⁸ Véase el fragmento de la carta de Adorno a Benjamin del 2 de agosto de 1935, citada en Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2009, p. 928.

por último, por el intento de despegarse del *rígido* concepto kantiano de experiencia. Precisamente en el sueño se rompe con la lógica lineal-formal de la experiencia y también posibilita conexiones y afinidades que lo existente mantiene veladas. Adorno, sin embargo, considera excesiva su confianza en el sujeto y considera que la imagen dialéctica no puede ser tan enfáticamente dependiente del contenido de la conciencia. Por el contrario, sugiere que debería ser precisamente al revés, es decir, que la imagen dialéctica no es algo que el sujeto puede configurar, sino que es algo que reconfiguraría la conciencia subjetiva. Asimismo, considera que la temporalidad de la imagen dialéctica como sueño es una proyección, algo que implica la creencia de que lo mejor está garantizado si tal mejora está contenida en el sueño. Por tanto, no solo subyace un modelo lineal de la historia sino también una confianza que no se da en lo material, sino lo que se exige a lo material que sea. Y, por último, su crítica a la época como sujeto implica la posición ingenua de que el sueño es homogéneo, de que la aspiración es compartida, de que no hay fisuras, de que toda una sociedad sueña su futuro de la misma manera. Lograr lo que se soñaba es la articulación del “despertar” como estrategia política en la que no solo se condena el presente por no ser lo que el sueño prometía, sino que se rearticula el presente desde la “imagen onírica”, como hechizo que habría que conjurar para disolverlo.

Lo que sin embargo Adorno recoge en el concepto de imagen de Benjamin es que mientras que el conocimiento se articulaba bajo el procedimiento de «producir y percibir semejanzas», que a poco se fue convirtiendo «en la capacidad de percibir semejanzas no sensibles, que es en lo que consisten para Benjamín los logros del lenguaje y la escritura»⁴⁹⁹. Aquí comienza la convergencia, pues precisamente la imagen sale de la conciencia. La imagen se muestra ahora como resultado del proceso mimético -y no como semejanza más o menos lograda con respecto a lo real-. Esto mimético lo expresa metafóricamente Benjamin en *Einbahnstraße* cuando señala que «de ser cierta esa teoría según la cual las sensaciones no anidan en la cabeza, y sentimos una ventana, una nube o un árbol no en el cerebro, sino más bien en el lugar donde los vemos al contemplar a la mujer amada también estamos fuera de nosotros mismos»⁵⁰⁰. El sueño del que hablaba Benjamin ya no es algo que la conciencia desea para su futuro, sino un modelo de conocimiento, una forma no reglada del conocer en la que no se trata de captar el entre que aparece como intermediario de la realidad, sino el propio proceso mimético con lo real.

⁴⁹⁹ Tiedemann, R., «Introducción del editor», en Benjamin, W., *Ibidem*, p. 15.

⁵⁰⁰ Benjamin, W., *Einbahnstraße*, en *Gesammelte Schriften IV-I*. Op. cit., p. 92.

La imagen dialéctica adquiere posteriormente, por tanto, otra configuración. En el rechazo compartido por Benjamin y Adorno a una “verdad atemporal”, Benjamin plantea las imágenes dialécticas como momentos de aparición de la historia cristalizada, de lo condensado históricamente que se muestra en un plano, la unión de lo que “ha sido” y “del ahora”. La imagen dialéctica, esa dialéctica en reposo, ha perdido por tanto su permanencia en el interior y queda desplazada a una nueva configuración del tiempo en el conocer. Lo que se mantiene, sin embargo, es la constitución “plástica” de la dialéctica.

La problemática relación entre la imagen y los modos de aparecer proviene, en realidad, desde su tesis de habilitación sobre Kierkegaard. Aunque habría que tener en cuenta la complejidad de este texto⁵⁰¹, sí que vemos allí un primer concepto de imagen que se relaciona íntimamente con el de “imagen mítica” del Benjamin del *Trauerspiel*, al que dedicó un seminario. Esta imagen, para Adorno, sería un contorno. Es decir, no plantea la imagen como en el viejo utopismo, como un a proyección que alcanzar, una deformación de la propia realidad sobre lo que la realidad misma podría ser. No le interesa el “patrón abstracto” que guía la constitución de tal imagen, sino que las imágenes estén hechas de los contornos de lo concreto, como si fueran algo así como un margen de lo existente. Así lo encuentra en Kierkegaard: es la región de la apariencia dialéctica, en la cual la verdad es prometida históricamente con la descomposición [*Zerfall*] de la existencia» (K, 166/GS 2, 186). Lo que aporta la imagen, para Adorno, es la potencialidad de la concreción –algo que surge de forma explícita a finales del siglo XIX- frente a la pérdida de imagen, la evaporización de lo abstracto. Lo abstracto no tiene imagen y siempre ha de enfrentarse a lo susceptible de ser captado, a su relación directa con lo que existe. En Kierkegaard, además, según Adorno, la posibilidad de dar imagen a algo divino, como en el caso de Jesucristo, es también el bloqueo de la posibilidad de trascendencia del resto de las imágenes: «su imagen permanece, igual que su nombre, como un resto mínimo irreductible» (K. 168). La imagen de lo divino es el último “más allá” al que puede apuntar la imagen de lo cualquiera. De este modo es como Adorno cifra la relación entre la esfera estética y la religiosa en el pensador danés.

En la sección de su libro sobre Kierkegaard en la que se dedica a la “escritura’ del danés”, Adorno apunta algunos de los temas que luego aparecen de manera intermitente en su concepción de la escritura musical y que se relacionan con el concepto de imagen. Por

⁵⁰¹ Vidal Mayor, V., *Theodor Wiesengrund-Adorno: Interpretación históriconatural* (tesis doctoral), Valencia, 2015.

ejemplo, al igual que hemos descrito en el proceso de la ‘*musikalische Naturbeherrschung*’, para él, en la escritura arcaica «la existencia humana está registrada» (K., p. 34). De un modo similar, en realidad, habla del carácter de imagen, esta vez “imagen estética”, cuando señala que no son “algo inmóvil”, sino que «las obras de arte se convierten en imágenes cuando hablan de los procesos que en ellas se han objetivado», es decir, lo que precede al signo.

El carácter de imagen [*Bildcharakter*] es, para Adorno, “la espacialización del discurso temporal”. En su primera concepción, peyorativo, Adorno considera que en este proceso se da la fijación, la eternización con un principio de totalidad, con un “todo” en el que se encaja. Esto es debido a que hacer imagen de un gesto, del impulso que representaba la escritura neumática es organizarlo y porta un principio de dominio de lo natural. Es decir, la imagen de la notación es la reducción a su lógica, su organización como continuo temporal. La interpretación, en este contexto, atendería a la pregunta “¿cómo puede la mímica [o sea, lo mimético] llegar a ser lenguaje y al revés, el signo una imagen? [Wie kann die Mimik zur Sprache werden und umgekehrt, wie das Zeichen zum Bild?]”.

El “carácter de imagen” es uno de los elementos clave de su concepto de espacialización, como veremos al final de este capítulo. Mientras que parece que en su concepto de “carácter de imagen” ésta queda como congelación de lo vivo, algo que sólo el signo captaba sin reprimir del todo, en TE y otros textos de su última década, Adorno defiende que el “carácter de imagen” es el intento de conjurar “la *apparition* de lo resplandeciente” (TE, 118/GS 7, 129). Vemos como esto varía entonces, por ejemplo, en su texto de Büchner *Woyzeck*, que luego será la base para *Wozzeck*, dirá que «convierte la expresión y el sufrimiento en imagen y, de este modo, desde sí misma, en algo así como una instancia de apelación de un más allá» (MMu, 420/GS 13, 429).

Tanto en Kierkegaard como en Benjamin, así como aún en su *Ästhetische Theorie*, Adorno habla de la imagen como la apariencia, como luz, como resplandor. Se propone, por tanto, cifrar la imagen en su aparecer, por mucho que éste esté condenado a desvanecerse. Al respecto, Adorno entiende de forma al mismo tiempo positiva y negativa la imagen. Por un lado, parece que elogia la capacidad del arte de condensar una eternidad pero, por otro, acusa al arte precisamente de petrificar lo dinámico (“la elaboración de imágenes como algo duradero”). Es decir, en la imagen se da un doble juego: «se eterniza el movimiento detenido en el instante y lo eternizado es aniquilado al ser reducido al instante» (TE, 119/GS 7, 130).

Al igual que Adorno ve en su teoría sobre la música, encuentra en Kierkegaard que «[e]l arte es sacrificado, como copia de lo vivo, a la imitación de la muerte» (K, 172/GS 2, 192). En este proceso, sin embargo, aparece “la dialéctica de la apariencia”, justamente lo que parece que opera en el propio proyecto filosófico en su revisión de la prohibición de las imágenes, a saber, «la nostalgia del presente inaparente» (*Ibidem*). Lo inaparente habla, según la lectura de Adorno, de la renuncia de toda apariencia a ser tal en la “imitación en la muerte”, en su condena a la parálisis. Pero, al mismo tiempo, también la constatación de que no la verdad aún no se ha “encarnado” ni se ha hecho presente, pues entonces «haría desaparecer las imágenes en las que ... tiene su vida histórica» (*Ibidem*) o de que no hay forma de estar en ese momento único, el enfático *hic et nunc* que anunciaba Benjamin sin obviar la mediación. El paso que da Adorno, en la negación de la verdad como algo inmutable e invariable, detiene la amenaza de desaparición de tales imágenes de la “vida histórica” de la verdad, pues tal vida histórica sería ya la verdad. La prohibición de las imágenes, en tanto tensión entre el ser y su figura, es, desde mi punto de vista, la clave para comprender la deriva teórica del último Adorno en la relación entre la música y la teoría del conocimiento y, por eso, será detalladamente desarrollada en el siguiente apartado y en la tercera parte.

Adorno hace suyo verdaderamente este potencial de la imagen en tanto estática en la dinámica que reconfigura la dinámica y como elemento plástico solo en sus textos finales y por influencia de la música. O, mejor dicho, es específicamente en la música donde ve esta posibilidad de dar tal relación enfáticamente dialéctica entre estática y dinámica.

Belleza natural y mimesis: entre el signo y la imagen

A diferencia de las estéticas clásicas y, muy en concreto, de la hegeliana ⁵⁰², Adorno trata de restaurar el concepto de belleza natural como afrenta a la belleza artística, que había sido el objeto de estudio de la estética hasta entonces. Para Adorno, lo bello natural es, en cierto modo, algo similar a lo que exponía Benjamin con su concepto de aura (NaS IV, 3, 44-45) y, probablemente, esto bello natural parta de ahí para ampliar tal concepto. Es importante la

⁵⁰² Según Adorno, para Hegel «todo lo que existe [...] es propiamente Idea y por eso –dado que la Idea y lo bello coinciden, según [Hegel]- la naturaleza en su inmediatez misma tiene también una parte, un momento de Idea y, en tanto lo tiene, es bella» (NaS IV, 3, 38). Aquí vemos como Adorno lo que en realidad propone con su teoría de lo bello natural es una inversión. Para él, primero está la naturaleza, lo que le permite hablar de la primacía del objeto. El sujeto es siempre primero objeto y solo la represión de lo cultural le llevará a ir desarticulando esta relación. Es decir, atribuir a la naturaleza un momento de Idea es, para Adorno, una suerte de espiritualización de lo natural o –dicho en términos de la relación sujeto-objeto, la reducción del objeto a las categorías desarrolladas históricamente por el sujeto.

relación entre el concepto de imagen y el de lo bello natural en la medida en que Adorno habla en los mismos términos de ambas⁵⁰³. Para él, lo bello natural «es historia suspendida, devenir detenido» (TE, 101/GS 7, 111). Lo que la naturaleza abre es la incapacidad del sujeto de captar la totalidad de lo dado por ella y de adaptarlo a sus esquemas o de antropologizarlo; ya que la naturaleza, según Adorno, no puede ser encapsulada en los conceptos de belleza y fealdad. ¿Cómo, entonces, puede hablar de belleza natural o, más en términos generales, de “lo bello” –concepto que Adorno sigue utilizando en *Teoría estética*-)? Para Adorno, no se trata de armonía o de simetría, tal y como parece que se pensaba que era la naturaleza bella en la Antigüedad. Esto “bello” tampoco se refiere, como en la tradición, a lo que “participa de la belleza” ni a “lo espiritual” que atraviesa aquello que adjetiva lo bello. En Adorno, la marca de lo bello natural se encuentra «en el grado en que habla algo no hecho por seres humanos» (TE, 100/GS 7, 110), es decir, en la medida en que se expresa lo reprimido. Eso pasa al arte, que busca lo bello natural como aparición de un instante suspendido, y tiene que lograr dar expresión a esa suspensión. Este instante suspendido es la «huella de lo no idéntico en las cosas bajo el hechizo de la identidad universal» (TE, 103/GS 7, 113) o, en otras palabras, es la huella que han dejado los signos como marca de lo que sucedió para que aparecieran de forma unificada, en un todo (por más que mutilado). Según su interpretación, que parte del *Fedro* platónico, lo bello está relacionado con la posibilidad de lo incondicionado, es una forma, en realidad, de la utopía. Lo bello se experimenta, para Adorno, desde la nostalgia: «en la experiencia de la posibilidad de algo incondicionado, los hombres se percatan de su propio condicionamiento, de su propia falibilidad»; por eso, «en la idea misma de lo bello [...] se encuentra implícito, de algún modo, el potencial de la caída: que la distancia estética no sea respetada» (NaS IV, 4, 147). Pero, al mismo tiempo, en tanto utopía, «das Naturschöne das Moment ist, dass in der schwierigen und verworrenen und bus zur katastrophe treibenden Welr doch auch etwas sei, was nicht ganz verloren ist»⁵⁰⁴. De este modo, en cuanto imágenes, las obras de arte son cifra de la utopía que ellas mismas detuvieron. Según señala Wesley Philips, la imagen en Adorno es entendida como síntesis⁵⁰⁵, a lo que habría que añadir síntesis que apunta hacia la ruptura de lo que la sintetiza, como vimos con respecto a la totalidad.

⁵⁰³Lo dice explícitamente en sus clases: «Das, wodurch Kunst, alle Kunst nicht etwa nur die bildene sondern jegliche Kunst, Bild zu schein scheint, das ist genau das, worin sie mit diesem Naturschönen überstimmt» (Cfr. Vo 6852 del 9 de noviembre de 1961).

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ Philips, W., «Music as image(less)», en *Metaphysics and Music in Adorno and Heidegger*. Op. cit., p. 87.

Esta ruptura con lo sintetizado aparece en la relación del concepto de lo bello con la expresión. Para él, siguiendo la lectura de Platón en que la belleza se relaciona con el eros; para él, efectivamente, el deseo aparece; pero en negativo, como horror o, en otras palabras, «aquello abandonado bajo la ratio» (NaS IV, 3, 68). Para él, las obras de arte «son verdaderamente copias del horror premundano en la era de la objetualización» (TE, 112/GS 7, 124). En la imagen, queda detenido aquello que el arte quería por mor de lo bello natural, a saber, «realizar con medios humanos el lenguaje de lo no humano» (TE, 109/ GS 7, 121). Esto “no humano” que el arte querría realizar, eso que se expresa, es lo que, mediado, supone para Adorno el contenido de verdad de las obras. Sin embargo, Adorno es consciente del “malentendido ilustrado” en que se ha caído: el olvido de que «la conducta mimética [...] está ya racionalizada» y, por tanto, no se «relaciona inmediatamente con el mundo objetivo» (L. estética, p. 143). Adorno no se da ejemplos concretos de estos procesos, pero se pueden rastrear en algunos momentos fundamentales de la historia de la música, como en su vinculación con la astronomía a través del concepto de la armonía de las esferas. Según señala Bloch, «Sam Ambrosio, que fundó el cántico eclesiástico, enseñaba incluso que la misteriosa música universal era la imagen primaria y el modelo de la música terrena, y que el rey David había introducido el arte de la salmodia imitando el canto de los planetas»⁵⁰⁶. En ese sentido, Adorno habla de que, en el material, hay un proceso de dominio de la naturaleza, al igual que lo ha habido en el resto de las disciplinas del conocimiento. Esta *Naturbeherrschung* implica que en el proceso de absoluta imitación, el arte quiere caer en lo absolutamente idéntico, pero su carácter de mediación (es decir, el tener siempre entre el objeto y la obra el material, la incapacidad para ser-la-cosa) le lleva a la no identidad: «la obra de arte, al querer convertirse en algo igual a lo otro, a lo objetual, se convierte en lo desigual a ello» (TE, 378/GS 7, 424). Por tanto, la ‘herida’ que capta, para Adorno, lo mensural, consiste en -siguiendo con el caso de la armonía de las esferas- la reducción del mundo a figuras matemáticas, que lo ordenan igualando la música al funcionamiento del universo y al revés. Es decir, la mimesis, que parece que se da entre «una estructura tonal polifónica [que] reproduce en el breve fragmento de una hora el constante fluir de la historia universal»⁵⁰⁷, en realidad se encuentra más atrás en la lectura adorniana. La música se sitúa en la naturaleza domeñada por la razón, que traslada a la música la fuerza de la sistematización del mundo. Adorno tampoco pretende alcanzar el polo opuesto, en el que parece que si se trata de restaurar lo mimético mediante las

⁵⁰⁶ Bloch, E., *El principio esperanza* III. Op. cit., p. 174.

⁵⁰⁷ Kepler, J., *Harmonice Mundi*, libro V, capítulo Vii, Lincii Austriae, sumptibus Godofredi Tampachii ..., excudebat Ioannes Plancus, 1619, p. 217.

herramientas de lo mensural, parecería que habría que condenar la forma. De esto se hace cargo Adorno cuando señala que: «cuanto más pura es la forma... tanto más crueles son [las obras de arte]». Para él, «salen bien las obras de arte que salvan algo de lo amorfo» (TE, 73/GS 7, 80). Pero Adorno asume que no es posible lo mimético sin lo mensural, ni al revés:

«toda la música moderna se constituye como portadora de significado, tiene su ser meramente en el ser-más-que-sólo-sonido y no puede, por tanto, descomponerse en ilusión y realidad. [...] El material espiritual-musical contiene, necesariamente, un estrato sin intenciones, algo de la naturaleza que, por supuesto, no cabría sacar a la luz como tal» (FNM, 124n/GS 12, 196n2).

Lo que él propone, en realidad, es que ambos momentos deben pensarse en su tensión, como veremos a continuación. La apertura de la recomposición de la forma es, desde mi punto de vista, la posibilidad de introducir el momento utópico en la propia estructura del material.

Para él, la mimesis, que concibe como “afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro” es, precisamente, lo que “hace del arte una figura del conocimiento, algo racional” (TE, 79/GS 7, 87). Veamos qué quiere decir con esto. La mimesis, en su terminología inicial (prehomérica), en tanto se relacionaba con los rituales míticos, no se refería a la copia de lo exterior (como hemos aprendido en Platón y Aristóteles), sino que se trataba de una copia de lo interior mismo. Adorno vuelve a la relación entre la mimesis y la naturaleza, pero esta vez lo que se expresa es la cosa misma: «el arte... contiene en sí un momento de imitación [...] pero no como imitación de algo, sino como impulso imitador, por lo tanto, como impulso de mimetismo [...] de convertirse a sí mismo en la cosa» (NaS IV, 3, 70). Lo que se copia en la obra de arte es lo objetivo, aquello que el mundo es que por fin puede expresarse en una forma no marcada por la fuerza de lo institucional y de lo condicionado. Como dije supra, Adorno considera que el concepto de lo bello no remite a lo bello en sentido tradicional, sino como marca de lo incondicionado, como utopía. Para Adorno, «el arte no conoce la realidad reproduciéndola de manera fotográfica o ‘perspectivista’, sino expresando, en virtud de su constitución autónoma, lo velado por la forma empírica de la realidad» (NL, 254-255/GS 11, 264) . De este modo, Adorno radicaliza, en cierto sentido, el proyecto de Hanslick. Si, para él, Hanslick caía en una suerte de tautología, en la medida en que la música sólo se expresaba a sí misma (en tanto copia de sí misma), Adorno considera que al copiarse a sí misma la música habla de la herida que dejó su escritura. Desde la mediación de la racionalidad, habría que tratar de encontrar esa “conducta mimética” sin reducirla a lo racional. Esto guarda mucha similitud con la utopía del conocimiento que articula su DN. Lo mimético, entonces, tiene el carácter de lo irrecuperable y es lo que hace definir a Adorno la música como “búsqueda del tiempo

perdido”. Para él, habría que tratar de restaurar, y en eso se centra su teoría de la reproducción musical, de trazar lo mimético a través de lo mensural. Este parece el gesto que busca en su filosofía, que se dirige hacia «la interpretación que no eleva a lo absoluto ni lo interpretado ni el símbolo, sino que busca qué sea verdadero allí donde el pensamiento seculariza el arquetipo irrecuperable de los textos sagrados» (DN, 61/GS 6, 64). Es decir, para Adorno, de una forma casi benjaminiana, asume, como indicamos en el apartado sobre la metafísica del segundo capítulo, ese “más allá” del conocimiento, su incapacidad para captar el absoluto. Igual que hacía Benjamin en el lenguaje, Adorno encuentra en el material artístico precisamente esas formas de darse totalidades abiertas que muestran su propia derrota en su *apparition*. Porque, para él, el arte «representa lo recordado en medio de la racionalización... tiene siempre también su pretensión lo que no se absorbe del todo en la racionalización, lo cualitativo, lo distinto» (EM I-III, 132/GS 16, 129). O, dicho de otro modo, la dicotomía entre signo e imagen son huellas para «volver a restituirle lo propio a aquel momento de la naturaleza reprimida» (NaS, IV, 3, 69). Lo que Adorno hace es un doble juego. Por un lado, la forma, en este caso la notación (el momento lingüístico) no es indiferente a su contenido: mediante éste la propia forma se de-forma. Pero, al mismo tiempo, en la propia forma, en el “cómo” la obra de arte, se encuentran las brechas de su ‘haber-llegado-a-ser-eso’, de su reducción a formas que devienen preestablecidas con el tiempo.

En el concepto de mimesis, Adorno encuentra el lugar de la expresión no comunicativa de las obras de arte. Como ya apunté más arriba, para Adorno, la renuncia a la comunicación es la única forma de las obras de arte de no conceder nada a la industria cultural. Según su lectura, las obras «hablan con un gesto sin palabras» (TE, 314/GS 7, 353), pues lo que habla es lo que se sedimenta tras la propia lógica de su construcción. Esto lo ve en el arte pero también en el lenguaje cotidiano. Según él «[el] lenguaje proletario obedece al dictado del hambre» (MM, 106/GS 4, 115). Es decir, el hambre, que es material, *configura* el habla del que padece el hambre mediante una mimesis de la herida: «[el proletario] [u]ltraja el cuerpo de la lengua [*Sprachleib*] que no le dejan amar repitiendo con fuerza impotente el ultraje que a él mismo se e hizo» (MM*, 107/GS, 4 115). El concepto de mimesis no trata de captar la sociedad o la realidad en sí misma, por eso Adorno dirá que la verdad en el arte no consiste ni en «copia ni conocimiento de algo objetual» (TE, 378/GS 7, 424). En el arte, a juicio de Adorno, se opera con los elementos del desarrollo social, en la medida en que la técnica del arte participa del avance de las fuerzas productivas y del avance técnico, así como con los mecanismos de dominación y alienación que provocan pero, al mismo tiempo, no se acredita

como algo útil, no participa en el para qué de tales fuerzas productivas y avances técnicos. Eso es, para Adorno, gracias a la autonomía artística. En el caso de lo lingüístico, toma su configuración de lo social pero, al mismo tiempo, expone la intrahistoria y las heridas de tal configuración.

La escritura como imagen: la prohibición de las imágenes

Adorno, desde su trabajo sobre Kierkegaard hasta *Dialéctica negativa*, va a trazar una posición antiiconoclasta. La prohibición de las imágenes, a su juicio, rescata algo fundamental que se ha perdido en la herida del lenguaje: «el vínculo entre nombre y ser» (DI, 38/GS 3, 40). La prohibición de las imágenes tiene como tema principal la posibilidad o no de la “inseparabilidad de lo espiritual y lo corporal”. Es decir, «no hay... nada “espiritual” que no se funde de algún modo en la percepción corpórea ni exija a su vez su realización corpórea” (MM 252). Esto nos lleva a un tema clásico de la estética: cómo la forma es capaz o no de captar el contenido. Es aquello que nos contaba Hegel de la forma y la idea y de que, al contrario de la tradición judeocristiana, lo que hace la belleza estética es superior a la natural, pues ésta es *amorfa*: el hombre la mejora. La tradición judeocristiana, sin embargo, señala, en palabras de San Pablo dice en su discurso de Atenas (Hechos 17,29): «Si somos estirpe de Dios, no podemos pensar que la divinidad se parezca a imágenes de oro o de plata o de piedra, esculpidas por la destreza y la fantasía de un hombre».

En su «Sakrales Fragment: Über Schoenbergs Moses und Aron» (GS 16) plantea la posibilidad de pensar la música sin imágenes, sin la representación a través de la revisión de la prohibición de las imágenes judía. La música ha adquirido un carácter de imagen «poco a poco, intermitentemente y siempre con precariedad» (CCS I, 391/GS 10-1, 447). Para él, la música, en este aspecto es como los rituales o la “acción cültica”: para “desvelar algo en el lenguaje verdadero”, debe someterse, obedecer a “una legalidad que se consume por encima del espíritu de sus participantes” (EM I-III, 466/GS 16, 457). Es decir, para desvelar, por ejemplo, el poder de los dioses sobre la naturaleza, los miembros del colectivo deben bailar de una forma concreta. O, como en Stravinsky, para glorificar la naturaleza y el inicio de la primavera, una joven debe morir bailando *por el bien de su comunidad* (un concepto abstracto). Según Adorno, la música perdió paulatinamente lo específico de lo sonoro (no tener imagen) y «aprendió a imitar» (EM I-III, 467/GS 16, 458). No sólo por el intento de traspasar la representación figurativa a lo sonoro, como en las tormentas de Vivaldi o en los pajarillos de Mahler, sino que llegó a querer renunciar a eso distinto que porta con respecto a la imagen.

Así, la música se hizo cargo de «la ingrata tarea de [...] ser la imagen de lo carente de imagen» (*Ibidem*). En esta línea trata Adorno de explicar cómo la música, en realidad, es un arte de la literalidad. Cabría vincular su interpretación de *Moses und Aron* con fragmentos que se encuentran en el resto de su obra sobre la imagen y, en especial, con respecto a la relación entre mito e imagen. En su análisis sobre el concepto de ser humano [*Mensch*] que aparecen en *Der Jargon der Eigentlichkeit*, Adorno encuentra al menos dos maneras de (auto)defenirse el ser humano: por un lado, como una imagen deformada o incompleta de Dios, donde el tema filosófico aparecía en la determinación de la diferencia entre Dios como sujeto supremo y el sujeto como sujeto inferior; y, por otro, como un “nombrarse a sí mismo” frente a lo social. Para Adorno, la jerga de la autenticidad ha sustituido al ser humano de lo teológico pero, al estilo de Aron, es decir, se ha “desplazado al ídolo”. El sujeto desprendido de la fuerza de lo teológico (el “dios en mí” de Descartes) parecía que podía tener en sí lo que lo teológico no podía ya aportar por su carácter trascendente pero, al mismo tiempo, es concreto, material, es un *ente*. Para Adorno, ahí radica el problema de “la concreción de la autenticidad”, en el que al ente se le hace coincidir con su *imago* (DN, 433/GS6, 455). Es decir, el ser humano coincide con aquello de lo que tomaba su ejemplo, de lo divino. Pero al ser lo divino también un concepto humano, en realidad el ser humano se estaba reflejando a sí mismo de una forma tautológica. En términos de Dahlhaus, la potencia pero al mismo tiempo bloqueo del concepto de ídolo en cuanto a su relación con el material implica que se sitúa en un objeto, creado por el propio individuo, la fuerza de una creencia antropomórfica: es decir, el objeto idealizado es una redundancia del propio ser humano, que ya no concibe en el ídolo la posibilidad de la trascendencia sino una repetición de lo dado. Pero, el lugar de tomarse en serio la “dignidad humana” que, según Adorno, fue el problema de la radicalización del papel del sujeto en el idealismo, el ser humano en la “jerga” se identifica con la depotenciación de lo divino, «debe tener como sustancia su impotencia y nulidad» (*Ibidem*). La literalidad de la identificación entre ente e *imago* hace que el ser humano opere bajo un principio autoritario, la aceptación llana de lo que existe.

«[e]l sufrimiento, el mal y la muerte habría que [...] aceptarlos: no cambiarlos. Al público se lo entrena en el ejercicio equilibrista de ajustarse a la nulidad como al ser; de honrar la miseria evitable o al menos corregible como lo más humano de la imagen del hombre» (DN 434/GS 6, 456).

El concepto de humano, por tanto, en Adorno no se sitúa fuera del sujeto como algo que alcanzar ni como *imago*, como reflejo de aquellos seres humanos que marcan la figura de lo que debe ser un ser humano (según sus términos, “los detentadores del poder”), se trata de ver lo humano como “lo distinto”, como lo que uno “no es” (Cfr. MM, 110/GS 4, 117-118)

Adorno trata, de forma fragmentaria, de trabajar la relación entre la representación y la música, **como he apuntado en el apartado sobre la espacialización**. Rechaza la «mera banalización de las imágenes que surgen de una concepción meramente representativa de la música: como cuando la barcarola de *Los Cuentos de Hoffmann* anima al director a mostrar el abrazo de una pareja de enamorados en un escenario veneciano» (CCFC, 68/GS 15, 67). Pero no se trata, para él, de arrebatar la ingenuidad, sino de preguntarse no sólo lo que la música representa, sino cómo y si puede representar *algo*. Ya no es solamente que la música pueda o no “convertirse” en imagen, sino que hay cierta abstracción de cómo “sonarían” ciertas imágenes que se adscriben acriticamente a lo sonoro. Un *tremolo* en los bajos, en un réquiem como el de Mozart (pensemos en el “Dies Irae”), “representa” un terremoto aunque ningún terremoto sonará nunca así. Pero, al mismo tiempo, la representación sonora-visual de ese terremoto se junta con la representación sonoro-visual del nerviosismo y el terror del que se va a morir. Es decir, en este ejemplo hay una traducción de un contenido subjetivo en un material supuestamente natural. En el análisis de la representación, Adorno piensa en un paralelismo entre la “función mágica” de la música y su relación con el soporte visual, como en el cine. Para él, en el origen del cine «la música se introdujo como un antídoto contra la imagen». Ésta, en el origen del cine, aún hacía de sus personajes una suerte de espíritus, personajes parecidos pero ajenos a lo real que, «vivían pero al mismo tiempo no vivían», por lo que «la música no pretendía tanto otorgarles la vida que les faltaba [...] como apaciguar el miedo y calmar el *shock*» (CCFC, 75/GS 15, 75), algo similar a lo que ocurre con el *muzak*, la música de las salas de espera o de los aviones y que explícitamente sucede en el género del musical, donde cantar adquiere una función similar a la de la ópera: reflexionar sobre la acción. Igual que en las películas de la primera mitad del siglo XX, donde el blanco y negro se utilizaba para aquellas que prometían una ficción cercana a la realidad y el color para lo fantástico, la explotación de lo musical adquiere un peso similar al color, como un paréntesis en la acción. La música, por tanto, enmarca la imagen, anticipa los sustos en las películas de miedo, apoya las emociones de ternura en las de amor o multiplica la hilaridad en las de humor. Lo interesante de Adorno es ver la prehistoria de estos recursos en esta conversión de lo sonoro en imagen donde, lo que ha sucedido, es que lo sonoro había quedado recluso a lo que su conversión en imagen le permitía.

Espacialización de lo temporal: hacia el color y el sonido

Uno de los lugares de desplazamiento en los últimos años de Adorno se encuentra en la

exploración de las consecuencias de la unión entre el tiempo extensivo y el intensivo que, era la forma en la que caracterizaba la construcción del tiempo en la ‘nueva música’; a su espacialización. En esto vemos cómo el tiempo comienza a ser, definitivamente, una de las preguntas esenciales a partir en los años 60, desplazando la centralidad de la “*Sprachähnlichkeit*”⁵⁰⁸. Es decir, Adorno traslada su modelo lingüístico (que, como vimos en el antes distinguía entre imagen y signo) hacia el problema de la imagen. Para ello, modifica el concepto de imagen que desarrolló entre los años 30 y 50, marcado por la tensión con lo dinámico, por una defensa de la fuerza de lo estático. De ahí que defiende que «experimentar el arte significa captar su proceso inmanente en el instante de su detención» (*Ibidem*), y no la cifra de lo desaparecido, de lo ya no-presente. El salto que se da es la consideración de que la imagen es a la vez “estática y dinámica”, y no solamente estática y, además, negación de lo dinámico. Esto es fundamental en general para comprender una lectura algo coja que se ha hecho del concepto de espacialización, trabajado por varios comentaristas como si Adorno se hubiera mantenido en la misma posición desde su *Versuch über Wagner y Philosophier der neuen Musik*⁵⁰⁹. Lo que está de fondo, como apunta A. Wellmer, es «el abandono paulatino de la temporalidad finalista-dirigida de la música, que era el paradigma del proceso motivico-temático del Beethoven medio»⁵¹⁰.

⁵⁰⁸ G Borio señala que esta “musiksprachlichen Artikulation” pierde su relación con la lógica del lenguaje y que habría que entenderla plenamente como “Stimmigkeit”, coherencia. Véase Borio, G., Die Positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966», en Sonntag, B. (ed), *Adorno in seinen musikalischen Schriften*. Op. Cit., p. 167. Uno de los abanderados en contra de la *Sprachähnlichkeit* fue D. Schnebel, que en un texto -que generó una gran polémica- de 1990 planteaba que el concepto de “*Sprachähnlichkeit*” no solo reducía el ámbito de reflexión sobre la constitución de la música, sino que además no daba cuenta de la paulatina tendencia a la “*Versprachlichung*” de la música a partir de 1970. Cfr. Schnebel, D., «Der Ton macht die Musik oder: Wider die Versprachlichung», en *Anschlage-Auslage. Texte zur neuen Musik*. Munich-Viena: Hanser, 1993. En cualquier caso, lo que parece fundamental es que Adorno se sitúa en una pregunta que abre, como señala Stockhausen, la música electrónica es que el problema ya no está en la gramática, en “las vocales de la música”, sino en el “material sonoro usado” hasta entonces. Para él, la clave se encuentra en que por fin lo imaginado a nivel sonoro, que la estructura física de los instrumentos tradicionales no permitía o, al menos, limitaba, es posible mediante la electrónica. Stockhausen, K., «Elektronische und instrumentale Musik», en *Texte zur und Instrumentalen Musik*. Köln: DuMont, Schauberg, 1963, p. 98. Mientras que en su juventud pensaba que el arte se debía adquirir un carácter cognoscitivo en la medida en que «su lenguaje solo es estéticamente coherente [*stimmig*] si es “verdadero”» (EFT*, 339/GS 1, 370), parece que al preguntarse si el arte *tiene* que ser similar al lenguaje o si podría pensarse desde otro lugar que no deba rendir cuentas al lenguaje, se debería también articular el carácter cognoscitivo del arte desde otro lugar. Esto es especialmente relevante porque así rompe Adorno con la relación “coherente” (en tanto correctamente ejecutado a nivel técnico) con verdadero.

⁵⁰⁹ Ésa es la interpretación, por ejemplo, de Bidon-Chanal, S., «Música envejecida y retorno a la libertad. Las críticas a la Escuela de Darmstadt de T. W. Adorno y su propuesta de una “musique informelle”» en *Cadernos de Filosofia Alemã*, 20; n. 2, pp.201-217.

⁵¹⁰ «der zunehmenden Abkehr von einer finalistisch-gerichteten Zeitlichkeit der Musik, deren Paradigma das motivisch-tematische Verfahren des mittleren Beethoven war». Wellmer, A., *Versuch über Musik und Sprache*. Op. cit., p. 314.

Esto sucede a partir, por ejemplo, de su análisis de las *Drei Orchesterstücke Op. 6* de Alban Berg. Sin decirlo de forma explícita, Adorno valora a partir de esta obra “la desaparición del pensamiento armónico” (característico aún de Schönberg) y que «ahora el color y el contrapunto se vuelven productivos». Esto implica, y ahí encontramos la primera filiación con lo informal que «la forma la crean ellos mismos» (MMu, 405/GS 13, 414). Lo que me interesa remarcar es que, para Adorno, la composición ya no es meramente temporal: aparece la pregunta por el espacio. Para salvaguardar el elemento de continuidad, Adorno considera que Berg «lleva hacia atrás el lenguaje de Schönberg hasta el lenguaje musical anterior [...] [p]ero la línea retrospectiva se prolonga hacia el futuro» (*Ibid.*, 406). Hay un detalle en esta línea hacia al pasado que podría pasar desapercibida pero que, a la luz de lo no escrito pero sí esbozado por Adorno, toma otro matiz: y es que considera la relación con Mahler, pero también con Debussy. Debussy, como demuestran los documentos en el archivo, fue una de las referencias de los últimos años de Adorno. Se conservan solamente las anotaciones sobre Debussy. Sin embargo, son suficientes, si las utilizamos arqueológicamente, para descubrir la importancia que adquiere el concepto de sonido [*Klang*]:

«se espera que Debussy sea un compositor completamente dinámico, como [si compusiera]a través del principio infinitesimal. Pero no lo es. [...] La disolución no tolera nada fijo, el *melos* se convierte en un modelo de sonidos casi físico, la armonía no tiene niveles (sin función), la forma se reduce»⁵¹¹.

Debussy, en *FNM* era todavía comprendido como un compositor “sin desarrollo” o con un trabajo pobre del desarrollo. Mientras que ya reconoce que en Debussy ya no opera la “congestión y la distensión”, es decir, el manejo de las tensiones y que hay una “yuxtaposición de colores y superficies”, no encuentra en ello la fuerza de lo dinámico, sino que lo considera meramente estático, algo que posteriormente criticará, sobre todo en Stravinsky, como la conversión en mecánico y una “pseudomorfosis en pintura“. Lo estático, para el Adorno de antes de los años 60, era idéntico a la “disociación del tiempo” y la ruptura con el „curso musical en el tiempo“. Según él, la renuncia a lo temporal implicaba la eliminación de la trascendencia, la detención en el “mero-ahí”. Su trabajo incompleto de Debussy hubiese consistido, por tanto, en un giro del carácter peyorativo de su lectura en *FNM*⁵¹². Lo estático

⁵¹¹ «[Man] erwartet Debussy als einen absolut dynamischen Komponisten, wie durch Infinitesimalprinzip. Aber gerade das ist er nicht [...] Die Auflösung, die nichts Festes duldet -das Melos wird zum quasi physikalischen Tonmodell, die Harmonik hat keine Stufen (funktionlos), die Form ist verkürzt». Vt 205/3 «Debussy», del 28 de febrero de 1963.

⁵¹² Cabría pensar si esto no implicaría también revisar el texto canónico de Paddison sobre la estética musical de Adorno, el cual se queda en la interpretación de Debussy de *Philosophie der neuen Musik* y traza desde ahí

de Debussy coincide con una reflexión que ocupó algunos de sus últimos trabajos sobre el carácter de imagen de las obras de arte, como veremos un poco más adelante.

Las categorías de lo estático y lo dinámico, que podrían parecer anecdóticas en el *corpus* de su obra, adquiere una importancia mayor a la luz de un texto de 1961 (el mismo año que «*Vers une musique informelle*») «Sobre estática y dinámica como categorías sociológicas» (GS 8), donde Adorno teoriza por primera vez la tensión que lo estático le presenta a lo dinámico. Si, **como he mostrado hasta entonces**, la revisión de Adorno a la tradición se centraba en la crítica en la búsqueda y fijación de invariantes (lo estático) e indicaba el carácter histórico de tales invariantes, lo cual las convertía en dinámicas, en estos años Adorno tematiza de forma explícita que la dinámica «se convierte a sí misma en lo siempre igual, en estática» (ES I, 219/GS 8, 235). Parece que, de este modo, Adorno condena el modelo hegeliano y el marxista, en la medida en que la dinamización es, en realidad, una caída en un modelo de dinámica que «devora todo lo demás de forma obstinada, persiguiendo obsesivamente lo único» (*Ibidem*). En el caso hegeliano, el autoconocimiento del espíritu. En el marxista, la sociedad sin clases. No hay «aceptación redentora de lo otro, que hasta ahora se limitó a verse oprimido y, donde fue posible, exterminado» (*Ibidem*).

En lo musical, para Adorno, el tiempo, lo dinámico, se transforma de forma paradójica, para Adorno, en lo estático. La pérdida de lo fijo [*Fest*] impide lo dinámico, pues sólo como contrastante con lo fijo puede desplegarse lo dinámico. La paradoja es formulada de la siguiente forma por Adorno: «la dinámica solo se puede separar de algo fijo. Si se absolutiza, se detiene»⁵¹³. Es decir, la radicalización de lo dinámico, que había sido lo característico hasta entonces, para él, en su concepción de la nueva música (de la Segunda Escuela de Viena) y

la relación con Mahler y de la nueva música. «Adorno maintains that Debussy's music is essentially undialectical in its relation to its material. The material is seen as a highly refined extension of what he calls the 'culinary' aspects of the bourgeois art music tradition, and of nineteenth-century salon music» y de «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», en el que, a su juicio, «Adorno's claim, that the undialectical character of Debussy's music -and indeed of French music as whole at this period- can be explained ultimately by the fact that France might not have as industrially advanced as Germany and therefore that 'alienation' was not experienced so acutely». En términos de Paddison, para Adorno, «Debussy's music [...] avoids the contradictory character of its musical material and does not take it into its 'law of form'» (Paddison, M., *Adorno's Aesthetics of Music*, Op. Cit, pp. 257-258). Justamente, este rechazo a seguir las leyes de la forma será lo que le hará reconsiderar a Debussy para su concepto de informal. Este sería el giro que Paddison no incluye en su texto y que, a mi juicio, reconfigura la concepción de la música de Adorno de forma retrospectiva.

⁵¹³ «Dynamik nur an einem Festen ablsbar. Wird sie absolut, so wird sie zum Stillstand». Vt 205/3 «Debussy», del 28 de febrero de 1963.

marca, además, de elementos como el “desarrollo variativo” [*Variative Durchführung*] deriva en su contrario, en lo estático. Esto lo constata en el monodrama *Erwartung*, donde la tendencia hacia la renuncia de lo motivico-temático, a la absoluta variación, puede llevar a la “monotonía del cambio”⁵¹⁴. Adorno, por más que a duras penas trate de defenderlo hasta el final (para él, supone un empobrecimiento y una atrofia), se da cuenta de que los compositores que trabajan a partir de mediados de 1950 comienzan a “ser indiferente” o, al menos, a configurarse desde otro lugar, la íntima relación con lo temporal, distinta a la que se articula el desarrollo variativo y la transición mínima bergiana. Es decir, Adorno se da cuenta, aunque para él sea un retroceso, de que su modelo teórico no da cuenta de las formas compositivas de los años sesenta. El problema que encuentra es, en esa doble vía que nombré anteriormente que ha tomado la composición, a saber “la integración de la planificación total” y “la atomización en sonidos”, que la espacialización de lo temporal caiga, de nuevo (como en Kant), en la conversión del tiempo en algo puro “que llenar” y no en algo no dado, sino a construir. Es decir, a Adorno le interesa cómo se garantiza desde estas prácticas compositivas el mantenimiento de la no-identidad entre espacio y tiempo y la no reducción del elemento cualitativo de ambos a algo cuantitativo. La consecuencia fundamental que abre este tema en Adorno la desarrollaré más adelante. Esto coincide, además, con los estudios que realizó sobre lo dinámico y lo estático en sociología (incluidos en GS 8).

Prueba de que el problema de la espacialización de lo sonoro le preocupó durante sus últimos años sin alcanzar una respuesta suficiente es que uno de los textos básicos sobre el asunto, «Sobre algunas relaciones entre pintura y música» (GS 16), fue redactado en 1963 y retocado en 1965 y 1968, sólo un año antes de su muerte y de que publicase un texto fundamental, «El arte y las artes». Vemos, por tanto un salto de la mera concepción temporal de la música a la relación con el espacio y ya no solamente como escritura. Y es que Adorno se da cuenta de que el tiempo no fluye meramente, sino que «se coagula como algo autónomamente perseverante, como objeto, como cosa. Por eso se llama forma musical a su ordenación temporal. El término “forma” remite la articulación temporal de la música al ideal de su espacialización» (EM I-III, 637/GS 16, 628). Es decir, Adorno se da cuenta de que ya en el mismo concepto de “forma” se encuentra un momento espacial: que no es posible

⁵¹⁴ No obstante, Adorno considera que es posible hablar de una suerte de *continuum* -crítico- entre lo motivico-temático de la tradición y *Erwartung*, solo que habría que considerar tal elemento desde un marco diferente del de la variación o de la repetición (o principio de identidad temático). Cfr. NaS, IV, 17, pp. 516-17.

pensar lo espacial sin su fijación dimensional, en el espacio. Pero, para Adorno, también sucede al revés el arte espacial, la pintura, «en cuanto elaboración del espacio», lo “dinamiza” y lo “niega” (a la Hegel). A lo que se refiere es que en un cuadro se detiene en el espacio lo simultáneo con intención de ser eterno. En otros términos, se trataría de otra forma de fijación espacial de lo temporal. Por tanto, vemos cómo Adorno pasa de la tematización del tiempo *qua* tiempo en sus textos sobre Beethoven y Berg -y, en especial, atendiendo a la relación que se abre con respecto a la experiencia cotidiana del tiempo del oyente, de ahí que hable de que hay sinfonías de Beethoven que pasan como “un segundo” (Cfr. *Ibidem*).

La espacialización es importante porque Adorno relativiza la importancia de lo informal, en la medida en que reconoce que la influencia de la pintura en la música no es el único entrelazamiento entre ambas, y reconoce, por ejemplo, que también ha habido influencia en la música de «la construcción del tipo de Mondrian» (CCS I, 379/GS 10-1, 432). Así que, vemos como Adorno da dos pasos: por un lado, primero encontramos la conceptualización de la música desde fuera hacia dentro, pero no mediante un procedimiento trascendental, sino aplicando las herramientas de la pintura para comprender la música. Por otro, cómo Adorno sigue tanteando esta posibilidad pero desplaza la importancia de lo informal como recurso. Por tanto, no sería exagerado pensar en que hay un camino abierto desde donde se configura la teorización de la música desde su relación con otras artes.

En su manuscrito de 1944 *Composition for Film* (publicado en 1947)/*Komposition für den Film* (publicado en 1949)⁵¹⁵ apunta los primeros elementos sobre la relación entre imagen y música, primero en un sentido específico (en el cine) y, después, en sentido general; esto es, cómo es posible y de qué forma se articula la relación entre la imagen y el sonido. Para Adorno, hay una diferencia fundamental entre la imagen y el sonido que tiene consecuencias para su relación con la realidad. Para él, mientras que «la música, por mucho que la determine su propia forma compositiva, nunca se define teniendo en cuenta algún objeto que le sea externo o al que se refiera por imitación o expresión». Sin embargo, las imágenes, “incluso las abstractas”, no pueden estar «completamente emancipadas de su condición de objeto» (CCFC, 72/GS 15, 72). Es decir, Adorno considera, tal como explicita un poco más adelante en este texto, que la música se relaciona “sustancialmente y en primer lugar” con la

⁵¹⁵ Las diferencias entre los años de publicación con respecto al manuscrito original las remarco porque se observan algunas diferencias entre ellos. La que está en las obras completas es la edición que hizo Adorno del texto en 1969.

interioridad, mientras que lo visual «tiene que soportar la carga de lo objetivo indisoluble» (*Ibidem*). Es curioso cómo el mismo pensador que concibe que lo material no es necesariamente matérico y que defiende que el sujeto es ya objeto, reduzca el lugar de lo sonoro al “espacio interior de la subjetividad” sin especificar más detalladamente a qué se refiere. De algún modo, lo que está evidenciando es algo parecido a que la música se relacionaría con lo interior y lo visual con lo exterior. Para él, en esta época, se da aún un “extrañamiento de los medios artísticos” y, específicamente, pone como punto de mira de este extrañamiento tres “medios”, a saber, la música, la imagen y la palabra.

Adorno se da cuenta de que hay una relación entre artes que no se había dado (Cfr. CCS I, 379/GS 10-1, 432), que él llama “entrelazamiento”. No se trata de la identificación entre una imagen concreta y un sonido. Adorno rechaza el para qué de tales identificaciones, pues el entrelazamiento no consiste en que repetir lo que un medio artístico ya ha generado por sí mismo, sino el surgimiento de una nueva manera de aparición de ese medio por la influencia de otro distinto. En su tematización, considera que el entrelazamiento parte de dos lugares: primero, del rechazo de la “raza pura y la difamación de los híbridos” del nacionalsocialismo -algo que no explicaría por qué se daba esa tendencia en otras esferas geográficas- pero que, parecería que obedece a un principio que ha existido en la estética desde su origen y que nos lleva al segundo punto, a saber, la división entre artes. Ésta, a su juicio, ha resultado forzada no sólo entre géneros, sino también dentro de los propios géneros y artes. Para él, es un “tabú civilizatorio” la tendencia a la clasificación, como ya he apuntado con respecto al concepto y, por tanto, el arte cae en ella. Adorno insiste en varios lugares en que la obra de arte no podría ser tal sin un elemento heterogéneo con respecto a ella misma y también al sujeto creador. Operan, al mismo tiempo, el peso del género, de los materiales y la subjetividad. Mientras que ya había señalado, hasta esta última década, como la relación entre forma y contenido es dialéctica dentro de cada una de las obras de arte, en estos últimos años piensa en si esta relación se da también entre formas entre las artes, es decir, de forma externa. Y señala que «lo mismo a lo que las artes se refieren como si “qué” se convierte en otra cosa según “cómo” se refieran a ello. El contenido de las artes es la relación del “qué” [*Was*] con el “cómo” [*Wie*]» (CCS I, 387/GS 10-1, 442). Por eso, aunque las baladas de Brahms «recuerdan a las armaduras de los caballeros y a los trovadores [...] [l]a suerte de Brahms fue que sus baladas se convirtieron en música, no en poemas» (*Ibidem*). Esto es, de nuevo encontramos en Adorno el problema de la confusión entre “lo que se dice” y el “cómo se dice”, algo que se ha tematizado con respecto a la verdad. No atiende, por ejemplo, a que es

un contrafáctico pensar en las baladas de Brahms como poemas: serían algo cualitativamente distinto y por tanto el problema se habría desplazado. No se trata, por tanto, de que Brahms compusiera música y no poemas, sino cómo aparece lo visual sedimentado en lo sonoro. Adorno reconoce la necesidad que exista un “elemento extramusical” para que exista la música, pero no lo tematiza.

El problema se encuentra, entonces, en la pregunta de si existe algo así como *el arte*, en tanto contenido de alguna forma en las diferentes artes (una suerte de copia de la relación ontológica y óptica) y, si no, qué tipo de unidad aparece en las artes. Para Adorno, habría que «renunciar a la idea ingenuamente lógica de que el arte es simplemente el concepto superior de las artes, un género cuyas especies son las diversas artes» (CCS I, 391/GS 10-1, 447). Pero, al mismo tiempo, considera que «el concepto de arte tiene su verdad», y enuncia así una sentencia, lo menos, enigmática: «el arte es algo que se forma a sí mismo, está contenido potencialmente en cada una de las artes, pues éstas tienen que aspirar a liberarse de la contingencia de sus momentos cuasi naturales a través de ellos» (CCS I, 392/ GS 10-1, 447). ¿Cómo es posible que “el arte se forme a sí mismo”? Según esta sentencia, el arte sería independiente de las artes aunque esté contenido en ellas. De este modo, a juicio de Adorno, la esencia dialéctica del arte se encuentra en que «el arte se mueve hacia la unidad sólo a través de la pluralidad» (*ibidem*). No hay verdadera distancia, por más que Adorno lo intente, con la propuesta heideggeriana, al menos en este punto. Lo que Adorno está tratando pensar es si existe algún núcleo en las artes, si hay algo unitario que permanece (aunque varía cada vez que aparece) como una suerte de hilo conductor de las prácticas artísticas. El problema, leyendo entre líneas, se encuentra en que éstas, a partir de los años cincuenta, comenzaron a desdibujar límites entre artes pero también a articular discursos en los que se rechazaban algunas de las creencias fundamentales de lo que se consideraba artístico y lo que no. Adorno trata de salvar un concepto de arte inmanente, no puesto desde arriba, y la única forma que encuentra es una especie de copia del concepto de espíritu hegeliano, que al mismo tiempo aparece (y se modifica) en cada ente particular, y unifica tales entes.

La pregunta por la unidad o entrelazamiento entre las artes es el último escalón que Adorno avanza hacia la comprensión del sinsentido en las prácticas artísticas⁵¹⁶. Como ya

⁵¹⁶ G. Borio, de hecho, hace notar la coincidencia entre la escritura del texto sobre música informal, sobre *Endspiel* de Beckett y sobre Han G. Helms. Según su interpretación, «in the citation from Beckett affixed to the opening of the essay, “*dire cela, sans savoir quoi*”, Adorno outlines the utopia of an “*antiart*”, in which the representation of meaningless is transformed not into something positive, but rather into a continual questioning of how a meaningful world might be structured» (Borio, G., «*Dire cela, sans savoir quoi: The question of*

apunté anteriormente, la pérdida sentido viene acompañada de la ruptura con los modelos metafísicos en los que se articulaba un sentido para la vida. Sin embargo, Adorno, hasta ese momento, había pensado el sentido como contenido. En la última década, comienza a pensar el sentido también como forma. La copia del sentido también afectaba a la estructura formal: «la renuncia al sentido estético hoy coincide con la renuncia a la copia exterior o interior de las obras de arte. El entrelazamiento de las artes», señala, rechaza «un ideal de armonía que presupone unas relaciones ordenadas dentro de los géneros como garantía de sentido» (CCS I, 394/GS 10-1, 449). Según su análisis, esta renuncia al sentido “interior”, a la forma, tiene que ver con la “búsqueda de la realidad extraestética”. Algo que se opone diametralmente “al principio de copia de la realidad”. Por eso, considera que estos cambios en las prácticas artísticas hace que estas devengan «una cosa entre las cosas, en la cosa que no sabemos qué es» (*Ibidem*). Lo importante de este asunto es que Adorno introduce la posibilidad de que lo formal participe de ese sinsentido. Por tanto, no parece seguirse de lo anterior que defienda, hasta el final de sus días, modelos que buscan preservar a toda cosa un modelo unitario o de totalidad, por más que éstas estén atravesadas por lo particular o estén “dañadas”.

Hay un aspecto, además, fundamental en este entrelazamiento que sólo de forma subterránea se puede encontrar en Adorno. Se trata de una recuperación tardía de la diagnosis del trabajo sobre el barroco alemán de Benjamin, en el que también tematiza la espacialización del tiempo, específicamente de la historia, y la vinculación con su secularización⁵¹⁷. Lo que él plantea, en su trabajo de los pasajes, es la secularización del tiempo el espacio [*Säkularisation der Zeit im Raume*]⁵¹⁸.

El arte y las artes: Sonido y color

La relación entre música y pintura permite a Adorno desarrollar su concepto de sonido. De hecho, en el único texto que se conserva en el que trabaja este asunto de forma explícita, «Funktion der Farbe in der Musik» (NaS IV)⁵¹⁹ identifica, desde su comienzo, el concepto de

meaning in Adorno and the Musical Avant-Garde», en Hoeckner, B. (ed.), *Apparitions*. Op. cit., p. 49. La cursiva es mía).

⁵¹⁷ Cfr. Maura, E., «Benjamin y el tiempo», en *Daimon. Revista internacional de filosofía*, n. 57, 2012, pp. 137-149.

⁵¹⁸ Benjamin, W., *Gesammelte Schriften* V. Op. cit., p. 590 (N8a, 4).

⁵¹⁹ Es muy probable que Adorno se concentrar en este tema a partir del seminario impartido por Ligeti en 1962 «Dis Komposition mit Klangfarben», en el que presentaba algunas de las líneas críticas contra el serialismo. (Cfr. Borio, G. y Danuser, H., *Im Zenit der Moderne*. Volumen 3. Op. cit., pp. 282). Según los autores, estas

“color” [Farbe] con “sonido” [Klang].⁵²⁰ Según su interpretación, en la nueva música, la que se componía por aquellos años, el color tenía una “función constructiva” [konstruktive Funktion], algo que no sucedía o no estaba bajo la misma consideración en el pasado. Adorno comienza su análisis (como prácticamente siempre en sus trabajos), en el siglo XVI y XVII. Para él, en ese momento, y tomando en consideración en paralelo la historia de los instrumentos, no había tanto una preocupación por la “riqueza de colores”, sino por la “técnica racional de producción de posibilidades de color” [rationalisierte Technik der Herstellung von farblichen Möglichkeiten]. Es decir, Adorno hace referencia no sólo a que los compositores no pensaban específicamente en un instrumento o familias de instrumentos a la hora de componer ciertos pasajes, sino que se trataba más de un asunto de tesitura; sino también a que no existía la consideración del color como algo que podía afectar a la construcción de la obra. “Según Adorno, la creencia que existía era que “los instrumentos tenían que realizar [que hacer] la música” (Cfr. NaS Iv, 17, 457), es decir, que la música estaba ahí, por decirlo de forma burda, y los instrumentos sólo eran una instancia puntual y concreta de ella. Para Adorno, a partir del desarrollo de la orquesta durante el clasicismo es cuando el sonido pierde ese aspecto independiente y comienza a ser una dimensión del componer, aunque aún no ha alcanzado una “fuerza emancipada” (Cfr. NaS IV, 17, 461). Esto se debe, sobre todo, a la dinamización del sonido gracias a la influencia de la escuela de Mannheim. Si, mientras el sonido previo se articulaba de forma escalonada o mediante el recurso del eco (la contraposición acusada entre *forte* y *piano*), en el clasicismo se desarrolla y extiende el uso de los *crescendo* y *decrescendo*, que homogeneiza el volumen sonoro. Para Adorno, la característica fundamental es que el trabajo sonoro se concentra en los instrumentos de cuerda y, salvo excepciones, los de viento permanecen en un segundo plano, Esto, según Adorno, y de este modo se relaciona con su concepto de “tiempo extensivo, genera algo que él llama “la perspectiva infinita de los instrumentos de cuerda” [unendliche *Streicherperspektive*], que implica la apertura del espacio sonoro hacia el infinito. A su juicio, se une la posibilidad de lo infinito con lo finito en la medida en que lo finito se muestra sólo como imagen de lo infinito” (Cfr. NaS IV, 17, 465). Al único ejemplo de esto al que remite es el inicio de la tercera versión de la obertura *Leonora*, aunque no explica porqué. Lo que a

conferencias abrieron verdaderamente la brecha entre el serialismo y otras tendencias compositivas y, sobre todo, la crítica al serialismo, que Adorno había comenzado con su texto «

⁵²⁰ Las lecciones, de hecho, comienzan así: “[...] in diesem Kreis über das Verhältnis von Farbe -oder von Klang – und Konstruktion zu sprechen ist nicht überraschend”. En alemán, la palabra para “tímbre” es Klangfarbe, por tanto, no es algo tan extraño como podría parecer en castellano. La ambigüedad conceptual del texto tiene que ver con la alternación, no siempre fuertemente justificada, entre Farbe, Klang y Klangfarbe.

Adorno le interesa es destacar la pérdida de homogeneidad a partir de Beethoven, algo que especialmente destaca con su ampliación y reformulación de la forma sonata. En la obertura *Leonora*, aunque no lo desarrolla, se podría aplicar esta idea para ver cómo las partes se vuelven desiguales y el sonido de los violines quedan como en suspenso, algo que se podría percibir también, por ejemplo, en el trabajo pianístico de la *Sonata* n. 2 Op. 31 (“La tempestad”)⁵²¹. Esta desigualdad, o tendencia a la desigualdad, es expresión, en términos de Adorno, de la convivencia de una idea fuerte de humanidad que está cargada en su seno de un principio de pobreza. La consciencia del sonido como una cualidad musical, la pérdida de su arbitrariedad, se radicaliza en el intento de hacer destacar cada timbre -algo que Adorno nombra como “die quantitative Beschränkung jenes Klanges” (cfr. NaS IV, 17, 469)- y que tiene como consecuencia la adecuación del sonido al espacio en correspondencia a las capacidades humanas de percepción (de ahí el principio fuerte de humanidad, pues el sonido se adapta a lo humano), lo que implica que la música clásica cae en una prohibición [*Verbot*] de aplacar todo eso que trasgrede las capacidades humanas (Cfr. *Ibidem*). Esto se resume en que, en la orquesta clásica, «die Farbe ist Ereignisträger, also sie ist wesentlich als eine Dimension vorhanden, aber sie ist nicht spontan, dringt nicht vor, ist also nicht bunt» (NaS IV, 17, 471). El problema de esta adecuación a las capacidades de lo humano y de la consecuente prohibición de dar al sonido su propio cuerpo es que el propio sonido está cargado de una estructura motivico-temática. Es decir, hay una adecuación del sonido al acontecimiento. Por ejemplo, la melodía principal se eleva por encima del resto pero no por una emancipación de lo sonoro sino por una explicitación sonora de la estructura. Este apunte de Adorno es fundamental porque vemos cómo da un paso hacia adelante con respecto a la estructuración motivico-temática (algo que Metzger le criticó en 1961) y señala cómo podría ser un modelo en el que lo sonoro se desprendiera de la fuerza de lo estructural. De nuevo se abre el problema que traté anteriormente: la tensión entre lo total y lo particular. Por un lado, la renuncia a lo específicamente sonoro (lo particular) implica operar a favor de la construcción, de la unidad (la totalidad). Pero, por otro, la asunción de lo particular, de lo desligado de lo específicamente sonoro funciona en detrimento de lo unitario. Para Adorno,

«damit die Kunst der Instrumentation als eine Einheit, die aus dem selber lebendigen klanglich Mannigfaltigen sich entfaltet, damit diese Kunst gelingt, dazu war es zunächst

⁵²¹ Ambas obras, junto al pasaje en re bemol del III movimiento del Cuarteto de cuerdas Op. 59 n. 1, el trío de la Marcha fúnebre de la *Heroica*, constituyen lo que Adorno llama el carácter de la estrella, que es una traslación de la frase de *Las Afinidades electivas de Goethe* que dice “La esperanza pasó sobre sus cabezas como una estrella” y que explica brevemente en GS 7, 280. Sin embargo, él mismo reconoce que, después, ese “carácter desaparece” (Cfr. NaS I, 1, 157, párrafo 357).

notwendig [...] die Einheit... im Wiener Klassizismus nur gewonnen, damit sie wieder gekündigt worden ist» (NaS IV, 17, 479).

El siguiente nivel en el tratamiento del color llega con Berlioz y, especialmente, con su *Sinfonía fantástica*, compuesta apenas dos años más tarde de la muerte de Beethoven. El compositor ya no solamente se ocupa del “sentido musical”, del elemento estructural, sino que “compone [virtualmente] la ejecución musical” (Cfr. EM I-III, 236/GS 16, 232), esto es, que la música suene de una forma concreta y no de otra. Pensar virtualmente la reproducción (la ejecución) afecta a la producción: el intento de emancipar lo sonoro o de, al menos, arrancarlo del contexto constructivo, hace caer a Berlioz en un principio de desorganización, en el hacerse cargo de lo desigual a favor del color. Para Adorno «el hecho de que su música programática quisiera describir un trance por el efecto del opio no es una extravagancia romántica». Por el contrario, colabora en que se produzca una «explosión de sentido [...]: la negación del sentido se convierte en el sentido» (*Ibidem*). Lo que propone, diez años después, es que se da de forma significativa una separación del color instrumental [instrumentale Farbe] del signo musical [musikalische Zeichnung]. Mientras que en su texto «*Musik und Technik*» (1958) hacía referencia críticamente al serialismo, indicando que no había sabido seguir la estela de Berlioz, Liszt o Strauss y que se había dirigido a un polo extremo, ignorando la tensión entre lo compuesto y la técnica, en su texto «Funktion der Farbe in der neuen Musik» (1966) defiende que quizá esta separación entre color y signo se podía encontrar en lo aleatorio. El giro que se da con Berlioz queda resumido por Adorno de la siguiente manera: «Das akzidens Farbe wird zur Substanz» (NaS, IV, 17, 482), algo que parece que tiene una actualidad radical, al menos, como cuestión. Sin embargo, esa sustancialidad del color da un nuevo giro con Wagner. Para entender esto primero hay que hacer un pequeño excursus. Adorno rechaza la consideración del timbre como un todo, como algo unitario desde sus inicios. Pone como ejemplo los primeros órganos, donde lo que destacaba de ellos era el carácter incompleto, su “Lückenhaftigkeit”. La división de posibilidades del color sonoro en los instrumentos tradicionales tiene que ver con esto: una búsqueda de ir rellenando todas esas posibilidades entre todos. Según Adorno, esta búsqueda aparece significativamente en la electrónica, que asume su tradición y trata de elaborar continuos sonoros.

El continuo sonoro, o el intento de alcanzarlo, surge a juicio de Adorno con Wagner. Mientras que en *Versuch über Wagner* (GS 13) Adorno ve aún el color como lo que «fija el tiempo en el espacio» (MMu, 61-60/GS 13, 59) y lo piensa desde la relación de lo espacial,

en su lección en Darmstadt asume que el color se ve alterado por el continuo temporal: Wagner dinamiza el color. Esto significa la modificación del concepto de melodía, que ya no se refiere a la “voz superior apoyada por lo armónico”, sino a las relaciones de tensión y sentido entre sonidos sucesivos “sea en una voz o saltando de unas a otras” (Cfr. NaS, IV, 17, 482). Esta consideración de la melodía como algo ya de por sí “roto”, en la medida en que puede referirse a sonidos sucesivos pero no necesariamente en el mismo *lugar sonoro*, es para Adorno una ganancia y permite, como en el trabajo armónico de Alban Berg, pensar el color como otro campo de exploración de la transición mínima. La eliminación del concepto de melodía en tanto desarrollo aislado de cada voz, su conversión en algo desgranado entre voces, justifica que Adorno piensa en la posibilidad de que «el color y el signo se integren como hace tiempo en la pintura». Y es que, para él, Wagner ya no utiliza los instrumentos como “reformazamiento”, sino que está pensando en términos de variación de timbre según su dinámica, posición y unión con otros. En Wagner, se da al mismo tiempo la transición mínima cromática [der kromatische kleinste Übergang] al mismo tiempo que un continuo de color [Farbkontinuum] que, según Adorno, es la clave de la dinamización wagneriana el uso del color. No se trata, entonces, de conseguir el color como los puntos del puntillismo, la fuerza del instante, sino cómo eso pequeño (la transición mínima), modifica el continuo, pero, al mismo tiempo, lo refrenda. El color, dice Adorno, se modifica con el despliegue temporal: ese el sentido de los *Leitmotive*, que con pequeñas modificaciones dentro del motivo afectan al todo y al sentido del *Leitmotiv* en cada aparición. Sin embargo, Adorno se da cuenta de que eso, que distancia a Wagner de la tradición, convierte al color al mismo tiempo en lo que salva [das Rettende] -lo que hace que el tratamiento del color *avance* con respecto a la tradición- pero también el medio de la integración [ein Mittel der Integration], lo que hace converger el resto de dimensiones musicales. Lo que consigue Wagner, a su juicio, es «die volle konstruktive Einbeziehung und Rechtfertigung der Farbe» (NaS, IV, 17). Como vemos, esto supone una distancia con respecto a lo que pensó en su *Versuch über Wagner*, donde considera que en Wagner se da un intento de objetivar, de *hacer disponible* el sonido, algo que, al contrario de lo que aparentemente trataba de conseguir, a saber, la “subjektivización del sonido orquestal”, «la transformación de la áspera sección instrumental en la dócil paleta del compositor», algo que Adorno entiende como “victoria de la reificación de la praxis instrumental” (MMu 79/GS 13, 79), en sus lecciones de Darmstadt vemos cómo el color ha pasado a adoptar un elemento constructivo. Sigue siendo paleta, pero ya no es “dócil”.

Así es como se llega, según Adorno, a la desintegración del sonido [*Desintegration des*

Klang], marca de la composición en el siglo XX a partir, en realidad, de Strauss y de Mahler. Lo más interesante, sin embargo, lo enuncia sobre Debussy. El color en Debussy deja de ser, según la interpretación de Adorno, una parte más de la organización, que refrenda o potencia lo constructivo y lo motivico-temático. Adorno, pensando en *Jeux*, piensa que

«el proceso extremo d subjetivación de la música situa al sonido como un material puro disponible primero de forma libre para su objetivación mediante la composición constructiva. Por primera vez el sonido independiente no es un estimulante, sino un suceso compositivo (NaS IV, 17, 497)⁵²².

Es decir, Adorno da un paso hacia delante con respecto a sus opiniones elaboradas en torno a los años 50, donde criticaba el serialismo, por un lado; y por otro, al fetichismo del “puro sonido” por ser, para él, antidualécticos en la medida en que el primero se concentra en lo total y lo segundo en lo particular. Aquí vemos cómo Adorno, en el trazado del tejido histórico del sonido, ve cómo la emancipación del sonido ha devenido de su conversión de material disponible, y no un mero elemento o un parámetro que debe estar supeditado a la organización, a lo dado desde arriba. Adorno abre así la puerta a las preguntas que entroncan hoy la reflexión sobre lo sonoro, pues muchas de las posturas precisamente tratan de pensarlo no como “medio de provocación o encanto” [Reizmittel], esto es, un ser-para-otro que *se da* o *está dado*; sino como *suceso*, como un ser-para-sí que *ocurre*. Otro de los aspectos fundamentales de la nueva consideración de Debussy por parte de Adorno -que lo hace compararlo con Berg- es que supo explorar o darle prioridad a “el sonido imaginado” [der imaginierte Klang] por encima de la realidad sonora [die Klangrealität], es decir, Debussy hizo posible, dentro de los límites de su época, lo impensable hasta entonces. Hizo sonar lo que imaginaba y no se encasilló en lo que la realidad sonora le ofrecía. Eso ayudó, para Adorno, a romper con lo “liso” [das Glättende] y “afirmativo” [das Affirmative] de la tonalidad, que es el elemento que también había marcado los derroteros de lo sonoro como color y, sobre todo, lo había reprimido bajo los criterios de lo constructivo (Cfr. NaS, IV, 17, 498). Es decir, en otros términos, según Adorno, la atención al color de lo sonoro, centrado en la instrumentación, hace que haya un principio de identidad entre los sucesos particulares temáticos [die tematischen Einzelereignisse] con su aparición ‘colorística’ [farbichle Erscheinung] (Cfr. NaS IV, 17, 503), algo que a su juicio marca la composición más nueva: el intento de unificar el sonido con la estructura. Esto se contrapone con la prelación que aún le daba en FNM a la estructura musical frente al color. Según él, Stravinsky se

⁵²² «[d]er extreme Subjektivierungsprozeß der Musik setzt den Klang als rein verfügbares Material erst frei - und damit für seine Objektivation durchs konstruktive Komponieren. Zum ersten Mal wird der Klang selbständig nicht als Reizmittel, sonder als kompositorisches Ereignis».

concentraba en los efectos de los instrumentos, en explorar el color sin que eso llevase a una «clarificación del contexto, ...[a] destapar estructuras puramente musicales» (como si el color no fuera, también, musical) (FNM, 151/GS 12, 158). Es curioso, cómo, por ejemplo, no vio en *Le Sacre*, en las trompetas con sordinas que parece que suenan a lo lejos del segundo movimiento, ya la fuerza que reivindicó posteriormente en Debussy sobre lo imaginario, lo no inmediatamente disponible en la “paleta” del compositor.

Según Adorno, el siguiente estrato de trabajo de lo sonoro aparece con la *Kammersymphonie* Op. 9, donde se da una desproporción del sonido [*Disproportioniertheit des Klangs*]. Esta desproporción, en realidad -aunque Adorno no la nombra- se encuentra también desde los *Gurre-Lieder*. Según Adorno, la desproporción se hace patente porque «[d]ie fünf etwas armen und strapazierten Solostreicher können kaum gegen die zehn Bläser der Werkes sich behaupten» (NaS IV, 17, 504). Sin embargo, en los *Gurre-Lieder* ya se observa esta inconmensurabilidad de los medios. Por ejemplo, en el final, en “Des Sommerwindes wilde Jagd” hay una descompensación entre las flautas iniciales y el resto de lo que sucede: el sonido de las flautas se deja morir, pero no dialoga con el resto de la orquesta. Para poder desgranar lo que sucede al final sólo es posible con la partitura delante. No se compone para ser audible, pero tampoco es necesaria la alternativa que Adorno propone en varias ocasiones: que sea una composición para ser leída. Creo que lo que abren los *Gurre-Lieder* es precisamente, en la tercera parte, la primera puerta de la desproporción, aunque finalmente deriva en un todo sonoro. La desigualdad de los medios aparece en la *Kammersymphonie*, pero recoge mucho de ese agudísimo ‘sí’ de las flautas que mueren. Según la lectura de Adorno, la desproporción participa en la crítica al hedonismo que recorre toda la obra de Schönberg. La radicalización de esta desproporción llega con las *Fünf Orchesterstücke* Op. 16, donde, para Adorno, se hace imposible seguir aplicando las categorías otrora usadas en la instrumentación, como el *tutti*, la homogeneidad o el equilibrio sonoro. Todo lo contrario: «[d]er Klang folgt gleichsam blind seinem Einzelimpuls und dem Impuls der Komposition. Er zerlegt sich ohne Rücksicht auf Balance» (NaS, IV, 17, 505. Mi cursiva). La homogeneidad se la da lo motivito-temático, pero no el color. Esto ya no sucede en *Erwartung*. Lo que le interesa destacar a Adorno es que en Schönberg ya no prima el interés por lo que se puede tocar o no, por lo que obedece a ciertos modelos constructivos previamente establecidos, sino el rol que ocupa en la construcción de la obra. Es curioso que Adorno cite el extraño sonido del fagot del inicio de *Die glückliche*

*Hand*⁵²³ y no el de *La Consagración de la primavera*, escrita once años antes y que resulta mucho más forzado y desnaturaliza -como señalaba con respecto de la sonoridad de los instrumentos en los tres primeros compases de “Vorgefühl” de las *Fünf Orchesterstücke* Op. 16- el supuesto “sonido natural” del instrumento, aunque sí que encuentra relaciones entre éstas y aquélla.

Adorno vincula la concepción del color schönbergiana con la espacialización porque, según él, el sonido se compone tanto en vertical como en horizontal. Lo vertical, en la medida en que la melodía, como dijimos, está partida, ya no se refiere a la sucesión lineal en una voz, sino la construcción en varias, hace que cada voz al mismo tiempo sea independiente en tanto voz pero también parte de un todo. Por eso, un corte, un instante, nos devuelve una suerte de imagen borrosa. Lo horizontal, por su parte, da cuenta de esas “movilidad del color” [Mobilität der Farbe], que en lo vertical solamente se intuye. Es, por tanto, una instrumentación en un plano, y no tanto el resultado de una suma de voces más o menos entrelazadas (como podía ser en Wagner). La relación de su defensa del contrapunto con la filosofía hegeliana es evidente, en la medida en que, al igual que lo que se esconde en el concepto de espíritu hegeliano, esto es, algo que es núcleo y motor de generación al mismo tiempo; Adorno considera que esas voces individuales se relacionan con un “núcleo temático idéntico” (EM I-III, 165/GS 16, 161). Como modelo, toma la semilla serialista del Schönberg que proponía la aventura de “producirlo todo a partir de un solo elemento”. De la misma manera, Adorno señala que el contrapunto no es “punctum contra punctum”, sino “lucus a nun lucendo”, es decir, que la construcción de las voces no se trabaja desde su coincidencia, sino del trabajo de la divergencia. Cada voz, según Adorno, «debe hacerse patente allí donde la otra no lo es» y, además cooperar en su surgimiento.

La dificultad que encuentra Adorno es cómo compatibilizar -si es que posible aún tal compatibilidad- entre la línea de voces o, en sus términos, “das Desiderat der Deutlichkeit”, lo que hace patente los elementos constructivos y separaba el *primer plano* del *segundo plano* y el trabajo sobre un único plano, o al menos no en términos de *primero* y *segundo* que propone la *Klangfarbenmelodie*⁵²⁴ schönbergiana. Para él, ejemplo de esto aparece en *Farben* de las *Fünf*

⁵²³ Que fue criticado por Schrecker, según Adorno, como un error de instrumentación.

⁵²⁴ El concepto de “Klangfarbenmelodie” es introducido por Schönberg como conclusión de su *Harmonielehre* dentro del contexto a la defensa de que la altura [Klanghöhe] debe adscribirse al timbre [Klangfarbe]: «Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich ausgedrückt wird, nicht so unbedingt zugeben. Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Klanghöhe ist. Die Klangfarbe ist also das grosse Gebiet, ein Bezirk davon die Klanghöhe. Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung. Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe

Orchesterstücke Op. 16⁵²⁵, la cual relaciones con *Atmosphères* de Ligeti, es que «[d]ie Form wird [...] von der Farben selbst gebildet» (NaS IV, 17, 511). Sin embargo, también considera otra forma de enfrentarse al color sin trabajar necesariamente en dualidad de planos: la de Webern en sus *Orchesterstücke* Op. 6 y Op. 10, que a su juicio opera con cambios tímbricos mínimos, que al mismo tiempo constituyen y rompen el modelo de continuidad del plano. Es decir, mientras que en el caso de Schönberg Adorno encontraba que su plano creaba forma, en el caso de Webern, «das kompositorische Mikrobereich, [wird] vom Farbwechsel belichtet» (NaS IV, 17, 515), es decir, no crea forma sino que la explicita. En este sentido, Adorno sigue la postura de Ligeti, que rechaza ser incluido en el grupo de compositores “tímbricos” [*Klangfarbenkomponisten*], pues para él «die Erfindung neuer Klangfarben [...] war [...] nie Selbstzweck, sondern nur Mittel der Formgestaltung»⁵²⁶. Adorno, no obstante, no explora verdaderamente un concepto clave en Ligeti, el de textura, tejido [*Gewebe*], que permite pensar en la disposición de lo sonoro en un plano sin la necesidad de una construcción temporal lineal de *continuum*, como vemos en *Atmosphères*. En la leyenda explicativa de la obra, Ligeti señala sobre el efecto en el piano con cepillos:

«[t]he sweeping motions are to be so performed that a soft, completely continuous and balanced sound is created, without any glissando character and without a trace of periodicity [...]», tal y como se indica con el siguiente símbolo:



nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, [...] dann muss es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt hier Theorie zu fordern!», Schönberg, A., *Harmonielehre*. Viena: Universal, 1922, p. 507.

⁵²⁵ Hay una larga discusión sobre qué significa *Klangfarbenmelodie* en el contexto de Schönberg, sobre todo en el análisis de *Farben*, que ha sido tomada por muchos intérpretes como el lugar donde Schönberg despliega esa *Klangfarbenmelodie*. Sin embargo, Dahlhaus hace notar que el concepto de *Klangfarbenmelodien* es de 1911, considerado entonces por Schönberg como una “fantasía futura” [*Zukunftphantasie*], mientras que *Farben* es de 1909. Dahlhaus, además, remarca la dificultad de definición del término, en la medida en que no queda muy claro si se trata de una suerte de “coloración” [*Farbung*] de una altura, si se trata de una igualación del timbre y de la altura (como parece que sugiere *supra*), de la diferencia de instrumentación de una altura o, como sugiere él, la invitación a desarrollar una lógica de los timbres, al igual que ya se ha articulado en otros parámetros musicales. Dahlhaus, C., «Schönbergs Orchesterstück op. 16, 3 und der Begriff der "Klangfarbenmelodie"», en VV. AA., *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel : Bärenreiter, 1971, pp. 372-373. Es curioso que Adorno no haga mención de *Doubles*, de Boulez, que compuso como respuesta a *Farben* de Schönberg: «während in Schönbergs Komposition die Klangfarbenmelodie ungewollt den Eindruck einer räumlichen Bewegungen hervorruft, die die Faßlichkeit einer Gestalt gefährdet, verfügt Boulez in *Doubles* über die Möglichkeiten, Klänge im Raum zu bewegen und durch kanonische Verschiebung zwischen den Orchestergruppen flimmern» (Borio, G. y Danuser, H., *Im Zenit der Moderne*. Volumen III. Op. cit., 291).

⁵²⁶ Carta de Ligeti a Harald Kaufmann del 9 de agosto de 1964. Cfr. Borio, G. y Danuser, H., *Im Zenit der Moderne*. Volumen III. Op. cit., 286.

«The full surface area of the brushes is to be used, so that they cause as many strings as possible to vibrate at the same time. The sound should be clearly audible [...] The tools, one in each hand, are to be employed continuously, not in a parallel fashion. Passing over from one hand to the other should not be noticeable», lo que responde a lo siguiente:



Las dos consecuencias fundamentales que Adorno arraca de la reflexión sobre el color son, por un lado, la consideración del sonido como exceso, como algo que no cabe en la “exacta fantasía”, en la imaginación que termina siendo correspondida por la realidad. Hay algo que sobresale, que supera tal imaginación. Según señala Adorno, la experiencia de todo compositor pasa por la distancia entre el papel y lo escuchado (algo que cuestionaría su confianza en la lectura más que en el fenómeno sonoro, posición mantenida hasta finales de los años cincuenta). Eso implica, y así llegamos a la segunda consecuencia, que el concepto de construcción queda dañado. Mientras la altura se había situado en el plano de la construcción y, por tanto, se acreditaba como “sustancia” de la estructuración musical, el color, a juicio de Adorno, elimina lo que de absoluto tenía la construcción como elemento fundamental en la composición. El color es, en cierto modo, la marca de lo no absolutamente controlado, de lo inesperado para el oído. La segunda consecuencia, que queda sin desarrollar, acerca a Adorno a algunos de los planteamientos contemporáneos claves en los *sound studies* en la medida en que considera que “no hay tono sin color ni color sin tono” [ich [kann] mir keinen Ton ohne Farbe und keine Farbe ohne Ton vorstellen] (NaS IV, 539), es decir, Adorno ausme el elemento colorístico del sonido que es la marca de algunos trabajos, como los de escultura sonora como los de Harry Bertoia. Adorno rechaza -como él mismo señala con Stockhausen- la dualidad entre construcción y sonido, como si la construcción - algo que él había defendido veladamente en sus textos previos- fuese algo que atraviesa el resto de parámetros. En esta última lección, Adorno aboga por una “unidad entre tono y color” la cual es, para él, la “unidad entre construcción (en referencia al tono) y el color. Pero esta unidad «nur möglich ist als Einheit eines zugleich in sich Unterschiedenen» (*Ibidem*).

Según Wellmer, además, el “descubrimiento de lo espacial en lo sonoro”, que es adonde parece que apunta Adorno en sus últimos años, sería el elemento fundamental para el “entrelazamiento” que encontraba entre artes:

«el descubrimiento del espacio en la música corresponde con el descubrimiento de lo temporal de la imagen, sin lo cual la música perderían su forma temporal y las

imágenes su espacialidad : el tiempo y el espacio se vuelven visiblemente lo constitutivo de todo arte en tanto tiempo-espacio y espacio-tiempo»⁵²⁷.

La relación entre color y sonido es fundamental porque Adorno se enfrenta por primera vez de forma explícita a la influencia de lo espacial en lo sonoro. En otros textos, como «Sobre algunas relaciones entre música y pintura», Adorno trabaja cómo convergen ambos medios aunque mantiene, en cierto modo, el ámbito de cada uno de forma diferenciada. Lo que analiza ahí es cómo la pintura se relaciona con lo temporal y lo musical con lo espacial, como si la pintura fuese lugarteniente de lo espacial y la música de lo temporal. Adorno habla de *écriture*, pues es en ella en lo que se centra: lo temporal de la pintura no lo sitúa en lo que “aparece pintado”, sino “en lo pintado mismo”. No se trata, entonces, de «tomar por vivo lo representado», sino de temporalizar lo fijado (cfr. Em I-III, 642/GS 16, 633). La pintura se convierte en *écriture*, para Adorno, cuando -como la música- prescinde la objetualidad (de lo figurativo) y la música cuando se rompe la unión entre lo expresivo como imitación de un elemento exterior (recordemos el ejemplo de *Egmont* de Beethoven, donde la música imitaba la guillotina). Esta conversión de la pintura y la música en escritura modifica el concepto de construcción y de la expresión. En este marco, Rancière explicita con su concepto de “pensatividad” el giro que la “escritura” da a la pintura y a la música. Según Rancière, «la imagen era... dos cosas: la representación directa de un pensamiento o de un sentimiento; y la figura poética que sustituye a una expresión por otra para aumentar su potencia»⁵²⁸. La pensatividad cifra el desvanecimiento de esta capacidad de representar “directamente” o de “sustituir” a favor de formas de relación que no crean una relación directa y heterónoma entre imagen / sonido y objeto a representar. Según Rancière, había ciertas convenciones que permitían, en la imagen, identificar un «término “propio” y el término “figurado”, por ejemplo entre un águila y la majestad o entre un león y el coraje»⁵²⁹. Pero si se rompe no solamente, como propone Rancière, con el régimen de representación a favor del estético, sino también, como sugiere Adorno, con lo que en la configuración de las obras legitimaba tal vinculación entre lo propio y lo figurado, en cuando aparece ese giro hacia la “écriture”. Según Rancière, la pensatividad hace convivir varios regímenes de expresión. El ejemplo lo toma de *Madame Bovary*, donde en la narración irrumpen “pequeñas escenas visuales”, que hacen que la narración se abra, señale hacia otros mundos

⁵²⁷ Wellmer, A., *Versuch über Musik und Sprache*. Op. cit. 2009, 315.

⁵²⁸ Rancière, J., *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010, p. 117.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 118.

posible. Eso, para el, hace «contrarias la lógica de la acción. Por una parte, prolonga la acción que se detenía. Pero, por otra parte, pone en suspenso toda conclusión»⁵³⁰. Mi interpretación de la inclusión del color en lo sonoro -y viceversa- en Adorno se enmarca dentro de ese contexto tematizado por Rancière de desplazamiento de lo narrativo y representativo. En Adorno, se produce una «ruptura entre signo y significado», es decir, al eliminar la narración y la representación como elementos fundantes, en los que lo artístico se volvía un mero medio, un elemento meramente derivado, desaparece para Adorno ese “yo sintetizador” y, sobre todo, aparece un “lenguaje no subjetivo” -es decir, un lenguaje que no tiene como prioridad la duplicación del mundo interior de un sujeto- (Cfr. EM I-III, 644/GS 16, 635). La unión entre el color y el sonido es marca de lo que Adorno considera el verdadero cambio en el concepto de construcción y también la marca de la convergencia entre música y pintura: la confrontación «con el material desnudo con el que trabajan, sin el estrecho intermedio de un objeto o de un idioma: unidad no mediante un tercero exterior a la cosa» (EM I-III, 649/GS 16, 640). Sin embargo, para alcanzar este “lenguaje no subjetivo”, la crítica a la representación y a la sustitución implica, para Adorno, más dominación del material: la crítica al modelo de la racionalidad a través de la razón misma para dejar emerger lo no racional (y ni siquiera susceptible de ser encajado en sus medios). Por eso, aquí más que nunca Adorno es crítico con la comunicación en arte: no se trata, como apuntábamos, de que el concepto sea insuficiente para captar la “cosa” artística, sino que el lenguaje en que el concepto se enmarca y el lenguaje que los materiales que se sitúan entre lo óptico y lo audible generan divergen.

La crítica a la intención (elaborada en el apartado «Expresión/construcción» del tercer capítulo), en realidad, es una crítica a la estructura de causalidad, es decir, a la relación entre causa-efecto en una construcción del tiempo en la que la intención motiva un efecto específico en lo real y, por tanto, habría que retrotraerse a ella para comprenderla. Adorno trata de eliminar la fuerza de la sucesión del pensamiento y acerca a Kant la inclusión de la causalidad en el sujeto trascendental, que impediría otras formas de pensamiento basados en otras estructuras temporales y, sobre todo, que fuesen críticos con el establecimiento de cadenas de pensamientos. G. Ligeti da la clave para comprender el significado de la consideración de la espacialidad del sonido para el proyecto filosófico adorniano (aunque el propio Adorno no lo tuvo en cuenta) en su análisis de su obra *Atmosphères*, la cual fue muy

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 119.

relevante y valorada por el propio Adorno. Se trata de encontrar ahí el núcleo de la crítica a la causalidad. Según él, en su obra *Atmosphères*, donde trabaja la ruptura con el modelo estructural de composición -algo que convergería con la crítica de Metzger a Adorno sobre su concepción del componer basado en “Haupt-” y “Nebensatz”- no se puede hablar de una construcción “motívico-temática”, es decir, no habría “acontecimientos” [*Ereignisse*], sino “estados” [*Zustände*]. El acontecimiento implica un cierto modelo de sucesión, el estado, sin embargo, una especie de mirilla que se abre para contemplar cierta situación del material musical en un momento concreto. Tales estados «se disuelven unos a otros o se convierten de forma imperceptible unos en otros, sin que aparezcan contextos causales dentro del proceso de la forma»⁵³¹. Según Adorno, en esta obra se rompe con la mayoría de los parámetros considerados fundamentales para la música y, su forma, radicalmente “se construye a sí misma desde el color” [*von der Farbe selbst gebildet*] (NaS IV, 17, 511). Sin embargo, no le extrae toda su radicalidad para pensar, a partir de tal trabajo sobre “tejidos” [*Genebe*], en términos de Ligeti, para pensar desde la música el problema de la causalidad y, con él, el del encadenamiento en el pensamiento

Hay un aspecto que Adorno sólo nombra de pasada y que es fundamental para comprender las derivas compositivas en los últimos años, tanto en música, como en instalación sonora y arte sonoro. Se trata de la externalización del espacio con respecto a lo sonoro, es decir, que lo espacial no sea sólo un elemento en el que la música se objetualiza o en el que se fija, o el lugar de confrontación de lo simultáneo (tal y como define Adorno lo espacial) frente a lo no simultáneo (lo específicamente temporal); sino que lo sonoro *configure* el espacio en el que suena *mientras* suena. Lo apunta brevemente: «la orquesta de Bruckner no sería lo que desde un punto de vista puramente musical es si le faltara la cualidad de lo envolvente, del bosque sonoro que se aboveda en torno al oyente» (EM I-III, 641/GS 16, 632). La externalización del espacio en música adquiere dos derivas. Por un lado, la distribución de la música en el espacio, que puede *generarlo*, como sugiere A. Arteaga en su trabajo teórico-práctico⁵³² y, por otro, la materialidad de la fijación de la música en un soporte distinto al escrito, la posibilidad de ser reproducida infinitamente, en su conversión en un “archivo disponible”,⁵³³ en lo que eso modifica en su relación con la memoria. Ambos puntos

⁵³¹ Ligeti, G., *Gesammelte Schriften*. Op. cit., p. 181.

⁵³² Véase, por ejemplo, “Auditive Architektur“, en *kunsttexte.de*, *Auditive Perspektiven*. 4, 2011; o Arteaga, A. y Kusitzky, Thomas: „Ernst-Reuter-Platz als Klangumwelt“, en *Ausdruck und Gebrauch. Wissenschaftliche Hefte für Architektur Wohnen Umwelt*, 9, 2010, pp. 84-96.

⁵³³ Rancière, J., *Metamorphoses of the muses*, en Kelly, C. (ed.), *Sound*. Massachusetts: MIT Press, 2011, p. 128.

están relacionados: sólo mediante las técnicas de reproducción musical se puede pensar en algo parecido a la creación de un espacio sonoro.

TERCERA PARTE: A modo de conclusión

“El que tenga oídos, oiga”.

«Estoy Bartok de todo»

«[...]La música
ha ocupado mi casa.

Por lo que oigo,
puede ser peligrosa.

Échenla fuera»

Ángel González.

V CAPÍTULO

Contornos: representación, negación determinada y materialismo desde lo sonoro

El desplazamiento de la representación

Esta tesis se pregunta qué puede hacer la música -o, más generalmente, lo sonoro- en la reconfiguración del conocimiento -o, más generalmente, la razón- que propone Adorno. Como marco teórico de la teoría crítica se inscribe el problema, ya detectado por Habermas, de que la constatación de la instrumentalización de la razón⁶⁸⁴ llevaría a un punto de bloqueo, de callejón sin salida en la que la razón no puede sino repetir las estructuras de su intrumentalización⁶⁸⁵ o bien detenerse ante la imposibilidad de superarla. Considero que todo el trabajo de Adorno se enfocó hacia este problema: cómo no prescindir de la razón pero, al mismo tiempo, evitar la totalitarización de los modos de conocer sobre lo conocido. Por eso, me gustaría remarcar su concepto de verdad como curvatura de la adecuación, donde el interés no recae en la identificación máx o menos exacta entre lo que se da en la realidad y las formas de conocerla, pues a juicio de Adorno se da una mediación mutua entre ambos elementos, sino la aspiración de que sea posible un conocimiento no reductivo de la cosa a las formas del conocer. Es decir, una adecuación siempre inadecuada, siempre como sobreexpuesta y ‘sobresalida’. Lo que Adorno le exige al concepto es que esté a la altura de la realidad que trata de captar, que se haga cargo desde dentro de su multiplicidad y complejidad.

La adecuación, en términos de la relación entre realidad y su decir, nos abre el problema de la representación. Es, a mi juicio, desde esta perspectiva desde donde se tiene que analizar el concepto de verdad en Adorno y, especialmente, desde la triple perspectiva que abre el análisis de la representación. En primer lugar, lo que se presenta o lo que es presencia; en segundo, el “medio” en el que el primer elemento se re-presenta, es decir, vuelve a aparecer o es otra-presencia de sí misma; y, por último, la relación entre lo presente y lo re-presentado, la tensión entre el primer y el segundo momento.

⁶⁸⁴ Cfr. Horkheimer, M., «Medios y fines», en Horkheimer, M., *Crítica de la razón instrumental*. Op. cit., pp. 15-68.

⁶⁸⁵ Habermas, J., «Horkheimer y Adorno: el entrelazamiento de mito e Ilustración», en Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 135-162.

El primer elemento nos abre la pregunta evidente de qué es eso que *se* presenta (es decir, de forma pasiva) o lo que *es* presencia: si es la realidad, en términos de materia extensa, o si también se debe considerar como potencialmente presente a aquello sin extensión -algo que ampliaría, como se ha intentado en los últimos años, el concepto de materialismo y que está, como veremos, en el núcleo del concepto de material adorniano-. Cabría cuestionar el régimen de relación que se abre entre lo real y no real, o entre lo existente y lo real y lo no existente (todavía o en general) y lo real. Es decir, ¿La re-presentación se encarga de lo que está, de lo que es (en tanto lo que se mantiene, no en términos ontológicos ni esencialistas, pues no es la línea de trabajo que nos interesa aquí) o lo que no será o no fue, como parece que mantiene la interpretación de la filosofía de la historia de Adorno y Benjamin?

Estos asuntos son especialmente interesantes al confrontarse al fenómeno sonoro, que no tiene extensión, en tanto no ocupa un espacio pero, como he tratado de remarcar, sí que tiene una relación compleja con él, en la medida en que el tiempo no se da, de ninguna forma, en abstracto, sino que el espacio es lo que fuerza su fijación. No se trata, por tanto, de entender espacio y tiempo como elementos formales, como en Kant, sino en hacerse cargo de lo que de constitutivo pueden tener para tal fenómeno. Si lo auditivo no sólo no es extenso, sino que además, es *de suyo* que no lo sea, parece que se forzaría desde lo auditivo al concepto de presencia como lo extenso a reformularse. ¿Qué se re-presenta, en definitiva, si no hay presencia? En Adorno, si se atiende al elemento lingüístico previo al desarrollo de la complejidad del concepto de imagen, donde ésta se oponía meramente al signo, parece que hay un cierto tipo de presencia que habría que restituir. En la medida en que el signo tiene aún la capacidad de cifrar lo vivo -a costa de su comprensibilidad- y, la imagen, para salvar tal comprensibilidad parcial del signo, mutila lo vivo, en realidad Adorno está defendiendo que hay algo que habría que buscar *detrás* de la imagen que la imagen misma no puede contar.

Esta división tiene un problema fundamental que encuentra a uno de sus críticos fundamentales de forma indirecta en Derrida, especialmente en su texto *De la Gramatologie*. Publicado en 1967, probablemente fue desconocido por Adorno. Tampoco me interesa trazar una relación entre Derrida y Adorno en un sentido biográfico, sino constatar la convergencia de una preocupación, que Adorno enfocó desde la música y Derrida desde un concepto ampliado de lenguaje.

Derrida abre dos lugares, al menos, desde donde pensar la relación entre el phonos y el logos. Por un lado, al igual que Adorno, considera -al menos como premisa- que la escritura

es “derivada, agregada, particular, exterior, *duplicación del significante*”⁶⁸⁶, mientras que la “unidad inmediata y privilegiada que funda la significancia y el acto del lenguaje es la unidad articulada del sonido y del sentido en la fonía”. Pero, por otro, hace un gesto que ofrece un marco amplísimo para el pensamiento sobre la música y que el propio Adorno no da: considerar la escritura *antes* de lo fónico, es decir, Derrida está pensando en una escritura no fonética. Pensar una escritura no fonética abriría la posibilidad de una nueva episteme; algo que es objeto principal en esta tesis. Derrida articula su crítica en torno a una escritura que surge desde la primacía de la *phoné*. Tal primacía es ya antropocéntrica: surge del “oírse hablar”. La escritura, entonces, sería “traductora del habla plena”, “portavoz de un habla originaria”. Este habla originaria, como Derrida rastrea en Aristóteles es, por así decirlo, mensajera del alma. Por eso no es un habla cualquiera, sino uno más próximo a lo esencial, a lo verdadero. El camino que recorre Derrida es el siguiente: en lo que se habla, leyendo a Aristóteles, hay una correspondencia con el alma. Es decir, el “oírse hablar” sería una expresión, una teriorización primera del alma convertida en lenguaje. Ahí tendríamos un primer nivel de establecimiento de un principio de verdad por correspondencia, en la que se trasmite de formas más o menos adecuada la “afección” del alma que, en el lenguaje posterior, se cambiará por “ser”. La exteriorización de esta correspondencia, la escritura, mutilaría o dejaría en evidencia su incapacidad de ser inmediata, la incapacidad de captar inmediatamente ese “ser”. Es decir, se establece ahí la estructura entre sensible (lo que aparece, la externalización) y lo inteligible (a lo que eso *externo* remite en realidad).

En *La Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* de Hegel, Derrida encuentra la clave para comprender el “resumen” que, a su juicio, el alemán hizo de “la totalidad de la filosofía del logos”⁶⁸⁷. Vemos como Hegel señala, por ejemplo que

«El hábito conseguido anula también más tarde, en beneficio de la vista, la peculiaridad del lenguaje alfabético [o escrito con letras], a saber, que aparezca como un rodeo que alcanza la representación a través de lo audible; el lenguaje escrito se convierte así para nosotros en un escrito jeroglífico de tal modo que, cuando lo usamos, no necesitamos [ya] hacernos conscientes de la mediación de la voz»⁶⁸⁸

Es decir, se confunde el ser –que es lo sustancial, o contenido en el alma, con lo hecho presente en lo fonético de lo que se prescinde mediante la escritura, que actúa como mediación entre la palabra y aquello esencia que porta. Eso hace, a su juicio, que el logocentrismo coincida con el fonocentrismo y, además, generaría dos tipos de escritura: una

⁶⁸⁶ Derrida, J., *De la Gramatología*. México-Madrid: Siglo XXI, 1996, p. 50.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 33.

⁶⁸⁸ Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza, 2010, p. 505. (En la traducción de *De la Gramatología* que manejamos se cita una traducción distinta del pasaje de Hegel).

“buena y natural”, que respondería a eso inmediatamente dicho y contenido en el alma; y una “mala, perversa y artificiosa”, que está “exiliada en la exterioridad del cuerpo” y es una mala copia de esa escritura no mutilada. Su propuesta se dirige a eliminar tal primacía y a extender el concepto de escritura, de tal modo que ya no sea sólo “gesto físico de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal”. Derrida rechaza, contra Heidegger, el “sometimiento originario de la escritura al logos y a la verdad”⁶⁸⁹. Para él, Heidegger se inscribe, pese a sus esfuerzos por evitarlo, en el marco onto-teológico, donde encajan los términos “origen” y “fundamento”. Derrida se pregunta si, enfáticamente, es posible pensar si este anclaje. En este sentido, Adorno y él se encuentran ante la misma cuestión: cómo pensar sin suelo.

Desde esta lectura, parecería que esa huella que Adorno encuentra en la escritura musical, que la escritura sólo recoge como algo muerto, estaría entrando en el juego de atacar al signo como incapaz de recuperar eso de lo que es exteriorización. Sin embargo, Adorno no sitúa ahí la verdad, sino la herida. Hay un paralelismo evidente entre este “recoger lo muerto” y el proceso que Adorno y Horkheimer encuentran en la Ilustración, que Wellmer describe como “entretejimiento del encanto y el desencanto del mundo”: en la medida en que se fue desmitologizando la realidad, ésta perdió el carácter de la presencia única, del “hic et nunc”. Para entender la naturaleza, antes dinámica y animada, tuvo que “desanimarse”. El conocimiento “imitó su inmovilidad” y, con ello, comenzó el camino hacia su desintegración como conocimiento en un sentido enfático y no mera repetición de lo muerto. La lectura desde Derrida nos permite percatarnos de que aunque Adorno parece que intenta salvar lo “no idéntico”, al mismo tiempo, en ese modelo de escritura, parece que defiende es la existencia de “algo auténtico”, un elemento primigenio que se deforma: la escritura, la forma, siempre está en deuda con aquello que recoge.

Derrida apunta hacia algo que será temático tras la crítica a las imágenes adornianas. Y es que la constatación del momento material, que Derrida lleva a cabo, de lo dicho, lo enunciado y lo escrito, es decir, la ruptura con el esencialismo, generan que “el lenguaje se halla ammenzado en su propia vid, desamparado, desmarrado por no tener ya límites”. En el plano musical, esto tiene una actualidad absoluta. Cuando Derrida señala que “la época del signo es esencialmente teológica. Tal vez nunca termine. Sin embargo, su clausura histórica

⁶⁸⁹Cfr. Derrida, J., *De la gramatología*. Op. cit., p. 27.

está esbozada”, se encuentra dibujando la tensión que marca la división más profunda que se ha dado en la música desde la fijación de su escritura: la posibilidad de fijar sólo lo sonoro, de prescindir de su escritura y, por tanto, cambiar el modelo ontológico desarrollado hasta ahora (y con él, las formas de análisis y de recepción).

Sin embargo, tras el distanciamiento de Adorno con respecto de la *Sprachähnlichkeit* parece que debería reformularse esta tendencia hacia la recuperación de eso que está “detrás” de la escritura. Una de las preguntas fundamentales que abre Derrida incide en el corazón mismo de la filosofía del último Adorno, a saber, qué tipo de materialidad opera en lo que no tiene materia. Lo que invita Derrida de forma retrospectiva a hacer a Adorno, especialmente en el contexto de la prohibición de las imágenes (que Derrida cifra desde la teología negativa, aquella que considera que «todo predicado [es] inadecuado a la esencia [...] de Dios y, en consecuencia, sólo una atribución negativa (“apofántica”) puede pretender aproximarse a Dios»⁶⁹⁰) es a plantear el nombre de Dios como «todo aquello a lo que sólo cabe aproximarse, aquello que sólo cabe abordar, designar de manera indirecta y negativa»⁶⁹¹. Pero, en el caso de ambos autores, no se trata tanto de *nombrar* exactamente lo esencial, sino aprovechar la estructura de ese aborde, de lo designado de manera indirecta y negativa. Es decir, hacerse cargo de esa otra forma de decir (o de no decir). En Adorno, tal negatividad se cifra en el momento en que las obras de arte se ocupan del desinflamiento del sentido metafísico que ha sido comentado en esta tesis. No se trata, como señala Adorno a colación de *Fin de partida*, de hacer del sinsentido el contenido, sino de cómo asumir la negatividad del sentido hace que «todo lo que le es peculiar [al drama] se vea afectado hasta convertirse en lo contrario» (NL, 271/GS 11, 282). Mientras que en Proust Adorno sigue encontrando algo de la “mística subterránea”, esa en la que participa aún Benjamin que promete o abre la posibilidad de encontrar “el lenguaje secreto de las cosas”, con Beckett descubre la posibilidad de no adscribir a las cosas el lenguaje en términos de lo humano -lo antropomórfico- El lenguaje de Beckett se sitúa, para él, en el “de lo que ya no es humano”.

Si bien, para Derrida, la escritura ha sido denostada en la tradición por ser un derivado, una copia imperfecta del interior de la subjetividad, que se transmitía en el habla, en el *phōnos*, en Adorno la escritura tiene la marca de lo no enteramente humano, de la materialidad que

⁶⁹⁰ Derrida, J., «Como no hablar. Denegaciones», en Derrida, J., *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A, 1997, p. 14.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 15.

se va imponiendo al sujeto para fijar el habla: «[s]olo el hablar que conserva en sí el lenguaje escrito libera al habla humana de la mentira de que ésta es ya humana» (MM, 107/GS 4, 116).

La pregunta central de toda estética contemporánea debería ser «¿Es el arte, como pura negatividad, posible?»⁶⁹². Esta pregunta se dirige, dicho en términos de la filosofía medieval, a la posibilidad de pasar del “*nihil privativum*” al “*nihil absolutum*”⁶⁹³. Es un tanto difícil saber en qué autores está pensando Adorno cuando habla de estas clasificaciones de la nada (*nihil*), aunque parecería que une los modelos de Schopenhauer, Kant y Hegel. En cualquier caso, parece que Adorno asume tal imposibilidad, y considera que siempre la nada se dirige a un objeto, por lo que da un paso atrás: para él, la nada siempre es *referida*, por tanto un “*nihil absolutum*” parece que contendría en sí mismo la dirección hacia algo. Sin embargo, reformula la definición de *nihil privativum* “objeto vacío de un concepto [como sombra, frío]”⁶⁹⁴ o su consideración -como ve en Schopenhauer y Hegel- de que sea la nada como momento necesario del ser (cfr. MMu, 139/GS 13, 140) mediante la negación determinada para especificar que la negación no implica el “objeto vacío”. Para Adorno, la negatividad siempre *es* de algo y, al mismo tiempo, si verdaderamente lo es, renuncia a adscribirle cualquier tipo de elemento positivo.

En lugar de tratar de alcanzar, por tanto, un modelo “imperfecto” de la representación, la cifra siempre insuficiente de lo otro, ni tampoco en el gesto de asumirlo como modelo algo exterior, que muestre la distancia entre la representación imperfecta y lo que tendría que ser, Adorno propone reutilizar el concepto de “negación determinada”⁶⁹⁵, algo que rastrea en sus reflexiones sobre la prohibición de las imágenes, pues esta se articula, para él, mediante la parálisis de lo positivo:

«La religión judía no tolera ninguna palabra que pueda traer consuelo a la desesperación de todo lo mortal. Ella liga la esperanza únicamente a la prohibición de invocar como Dios a lo falso y de tomar lo finito como infinito y la mentira como verdad. La garantía

⁶⁹² «Ist Kunst als reine Negativität überhaupt möglich?». Vo 11083 del 26 del 10 de 1964.

⁶⁹³ Vo 11181 (parte de atrás) del 12 de diciembre de 1967.

⁶⁹⁴ KrV A292.

⁶⁹⁵ Hay una relación que sólo puedo apuntar pero que parece fundamental para comprender la lectura que Adorno hace de la negación determinada, a saber, aquella que abre su filiación con el concepto de “nada”. El pasaje de la «Anphibolie» de la *KrV* es uno de los esenciales para Adorno. Allí, se indica que la nada es «un concepto vacío sin objeto», un “objeto vacío de un concepto”, una “intuición vacía sin objeto” y un “objeto vacío sin concepto” (KrV A 292). Lo que consigue Hegel en su *Phänomenologie*, sin embargo, es dotar a esta nada de contenido, no asumir su carácter vacío.

de salvación consiste en apartarse de toda creencia que trate de suplantarla, y el conocimiento, en la denuncia del error» (DI, 38/GS 3, 40).

La prohibición de las imágenes tiene, al menos, dos derivas. Por un lado, la falsa identificación entre objeto y sujeto, la creencia de que «el conocimiento o la verdad sean una imagen de su objeto es un sucedáneo». Por eso, Adorno reclama para sí una “verdad sin imágenes” (MTC, 138/GS 5, 148). Es decir, siguiendo los términos en los que trazábamos antes la prohibición de las imágenes, Adorno rechazaría algo fundamental: que no se puede imponer lo espiritual a lo corporal. Por más que el pensamiento quiera “no agotarse en la cosa”, siempre hay una frontera que hace que el pensamiento se vuelva en “copia de la cosa” y no “vaya a la cosa misma”. Dice:

«una consciencia que insertara entre sí y lo que piensa un tercero, imágenes, reproduciría inadvertidamente el idealismo; un corpus de representaciones sustituiría al objeto del conocimiento [...] el ansia materialista por comprender la cosa quiere lo contrario: sólo sin imágenes cabría pensar el objeto entero» (DN 195/GS 6, 207).

El concepto de prohibición de las imágenes se articula en relación al concepto de utopía. Mientras que en Bloch la música es “huella”, esconde materialmente lo no-sido, en Adorno lo que aún no existe, lo aún sin imagen, no puede darse como eso no-sido que llega a ser sin fisuras, sino que porta la carga de la represión que impidió que llegara a ser. Su articulación es la del «recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia» (TE 183/GS 7, 204). Lo que Adorno está tratando de cifrar es la posibilidad de la negatividad, “no permitir la descripción positiva de la utopía”⁶⁹⁶. En el texto sobre Kierkegaard, el concepto de imagen que se da es el mismo que fue criticado por Bloch de forma implícita en su trabajo sobre la utopía, en concreto, aquel que sitúa a la imagen como algo externo que regula, guía o marca las deficiencias de lo real con respecto a la imagen, que se convierte en ideal. En un comentario sobre *Entweder/Oder*, Adorno habla del materialismo

«que busca un “mundo mejor”, no para olvidar soñadoramente el mundo presente, sino para cambiarlo por la fuerza de una imagen que podrá estar en su totalidad “diseñada en general conforme a un patrón abstracto”, pero cuyos contornos se

⁶⁹⁶ En esta línea interpreta J. Frisch el materialismo sin imágenes de Adorno; «Ohne Verdinglichung ist weder Denken noch Vernunft möglich. [...] Freilich lautert mit der Utopie die Gefahr ihrer Verdinglichung, and eren Ende der fundamentalistische und fanatische Totalitarismus stalinistischer Prägung steht. Der Veruch, Utopie und damit das moralisch “Richtige” zu konkretisieren, positive zu benennen, beansprucht bereits einen Alleinbesitz der Wahrheit [...] Adorno vertritt... einen konsekuent “bilderlosen” Materialismus”. Frisch, J., «Machtmißbrauch im politischen Diskurs: Konstruktion und Reproduktion von Machtverhältnissen durch die burgerliche Herrschaftskritik». Opladen,; Westdeutscher, 1997, p. 43.

dibuja en cada momento dialéctico particular de forma concreta y unívoca» (K, 166/GS 2, 186).

En esto, como destaca S. R. Khabib, Adorno se distancia de Benjamin. Mientras que Adorno, con su cifra de tal imagen de la utopía, aún está en el plano de lo espacial (de lo extenso, en tanto se refiere a la imagen cortorneada a partir de lo real existente), para Khabib en Benjamin la reflexión -especialmente en sus *Tesis sobre el concepto de historia*, está pensando en lo *ana-crónico* [*ana-chronisch*]⁶⁹⁷. Quizá el siguiente paso sería plantear la posibilidad de la utopía anacrónica. Sin embargo, cabe matizar que el aparente entusiasmo de Adorno por la cifra de lo que se “dibuja en contrnos” a lo largo de su vida se va matizando de forma implícita. En su madurez veremos cómo no hay un “diseño conforme a un patrón abstracto”, pues lo concreto entonces adolecería, como denuncia Hegel, de abstracción. Se arranca el *telos* del patrón, pero se insiste en lo que podría significar un mundo mejor: que no está fuera, sino que está justo cifrado en el contorno de lo real.

La segunda deriva del pensamiento sin imágenes es el desplazamiento de la preponderancia de lo visual. Hay dos momentos esenciales para ver esto. Uno es en su texto sobre Kierkegaard, donde señala un elemento fundamental, un hilo conductor para su propio proyecto filosófico, a saber, que “estética” «no significa mera teoría del arte, sino dicho hegelianamente, una posición del pensamiento hacia a la objetividad» (K*, 236/GS 2, 262). Y luego, en En «Die Kunst und die Künste» (GS 10-1), nos dice que «el género artístico se vuelve virtualmente una cosa entre las cosas, en la cosa que no sabemos qué es». El “no saber”, señala, es que el elemento fundamental e “ineludible” del arte. Es decir, Adorno nos está hablando de que la estética es una posición con respecto a la objetividad y nos está invitando a pensar sin un tercero, sin la copia del objeto pero, al mismo tiempo, nos dice que el arte elimina el conocimiento como posesión, como algo dado que se puede atrapar sin más. El concepto de naturaleza no es aquí baladí. Siguiendo a Lukács, Adorno plantea que hay dos mundos, el inmediato y el enajenado, el ‘lleno de sentido’ y el ‘vacío de sentido’. Esto se correspondería con la «primera naturaleza» y «segunda naturaleza». Es decir, el segundo mundo, el enajenado, el de la convención, o segunda naturaleza, se ha solapado de tal manera con la existencia, que se fundamenta en esa «primera naturaleza» que, pese a ser histórico, se experimenta como natural. Para Adorno, el arte se encuentra en un punto intermedio, pues

⁶⁹⁷ Khabib, S. R., “*Teologie ohne Endzweck*”: *Walter Benjamins Ent-stellung der Messianischen*. Marburg: Tectum, 2003, 145. Según Khabib, en este punto estaría también la clave para comprender la distancia de Benjamin con respecto de lo utópico a favor de lo mesiánico o, como dice B. Echeverría, «introducir una radical corrección mesiánica al utopismo propio del socialismo revolucionario: sacar de su escondite al “enano teológico” que es el secreto de la eficiencia discursiva del materialismo histórico», México, UCAM, 2008, 14.

no caen en el “ser-para-otro” característico de los productos de la burguesía -la apropiación de los objetos en la segunda naturaleza- como tampoco son capaces de detenerse en un “puro-en-sí” en tanto son “cosas” sociales. Las imágenes que aparecen en el arte, a diferencia de las de los cultos y rituales, saben que no son capaces de replegarse hacia dentro de sí, a *hacer aparecer* lo absoluto, sino que participan de la mutilación de lo fragmentario de lo real. En ese sentido, en el arte se prohíben las imágenes. En el plano del conocimiento Adorno propone un materialismo sin imágenes, la negación de la copia, de la inclusión de un tercero entre sujeto y objeto, en la teoría del arte propone que la asunción de la prohibición de las imágenes es la forma en la que el arte no se hace violencia a sí mismo. En sus palabras: las obras «no afirman lo que las trasciende como ser en un ámbito superior [como harían las imágenes para el culto], sino que subrayan mediante su impotencia y superficialidad en el mundo empírico el momento de caducidad de su contenido» (TE 144).

La mayoría de los teóricos de la música de los últimos años se han dedicado a criticar la primacía de lo visual en la cultura occidental. Don Ihde, uno de los padres de la fenomenología del sonido, plantea que ha habido dos reducciones fundamentales: por un lado, la del pensamiento “*to vision*” y, por otro, “*a reduction of vision*”⁶⁹⁸. Con ello, Ihde se refiere a que el pensamiento se ha troquelado por lo dado por la vista, articulando así también las formas lingüísticas de pensar. La reducción de la visión, por su parte, se refiere a que separa “sense from significance”, es decir, que sospecha de lo dado por los sentidos para alcanzar algo así como “la visión interior”, la “mejora” de lo dado por lo teórico. Según Ihde, tomarse en serio la reflexión sobre el sonido implicaría, por tanto, reformular las propias formas del conocer, poniendo el acento sobre lo in-visible. Según Ihde, además, esta tensión entre lo visual y lo sonoro se encuentra ya en el origen de la filosofía: «in the wider Greek culture [...] the Apollonian love of light was balanced by the Marsyasian love of sound. The tragedies spoke in sonorous voices through the *persona*, or “masks”, which later are held to mean also *per-sona*, “by sound”»⁶⁹⁹. Ihde se sitúa en esa tensión, que también encuentra en el origen de *la* palabra en la religión: «[God] reveals himself in word, which is also event in spite of the invisibility of his being»⁷⁰⁰. El lugar para pensar a Adorno hoy es, precisamente, este espacio de lo in-visible, de lo no-presente, pero no desde una lectura fenomenológica, sino

⁶⁹⁸ Ihde, D., *Listening and Voice. Phenomenologies of sound*. Athens: Ohio University Press, 1976, p. 8

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁰⁰ *Ibidem*.

materialista. El pensamiento sobre la organización de lo sonoro, que ha venido llamándose música -no de forma aporosa- tiene ante sí dos grandes dificultades: la de cómo sustraerse a la imagen y al gesto⁷⁰¹ (que nombré antes) y qué significa tal sustracción. Esto lo plantea Adorno cuando reflexiona de forma implícita sobre las consecuencias del mantenimiento de la irreductibilidad entre espacio y tiempo.

Como defiende Gustavo Celedón, «lo audible no es una simple y pura variable de lo invisible»⁷⁰². Según su reconstrucción, toda la filosofía occidental está basada o bien directamente lo visual o en una metaforización de ello. Por eso, la mayoría de los filósofos que han tratado de desligar el conocimiento de lo inmediatamente visual han caído en una especie de sustitución de las virtudes cognitivas de la vista en otros sentidos. A su juicio, Adorno hace eso: a su juicio él otorga “al oído un poder visual mayor que el del ojo”⁷⁰³. Sin embargo, hay una división que Celedón no está explicitando y que aparece apuntada en Rancière, aunque de una forma velada: la diferencia entre “lo visual” y “lo visible”, que en Celedón son sinónimos. Lo visual se referiría literalmente a lo dado a la vista pero lo visible, sería aquello que aparece.

Ambas derivas llevan a la crítica a la mimesis. En Adorno, como ya expliqué, lo que se imita, o lo que se capta en el arte es la naturaleza mutilada. Para él, «el arte moderno a través de la mimesis de lo endurecido y lo alienado» (TE, 36/GS 7, 39). Sin embargo, si la mimesis tiene como elemento fundamental la imitación (o la crítica de esta), la conversión en imagen de aquello que se copia (según la definición más escolar del “ejecutar a imagen y semejanza”), aunque Adorno trate de desplazar tal mimesis hacia la huella de lo dominado, al mismo tiempo se da cuenta de que, en la medida en que eso dominado es precisamente lo que *no tiene voz*, lo que *no puede hablar*, la mimesis tiene que hacerse cargo de eso mudo. Por eso, la mimesis es definida en Adorno como «afinidad no conceptual producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto [en el sentido de lo no-hecho]» y eso, justamente, como ya he indicado, «hace del arte una figura del conocimiento» (TE, 79/GS 87). De nuevo, la pregunta que plantea esta tesis es: ¿si no hay presencia, qué se copia? ¿y cómo se articula esa posible

⁷⁰¹ Parafraza de forma secularizada los versos de Rilke (que el propio Adorno tenía en cuenta): «Alle, welche dich suchen,/ versuchen dich. /Und die, so dich finden, binden dich/ an Bild und Gebärde».

⁷⁰² Celedón, G., «La emergencia del sonido» en Olga Grau, O., Ortega, F., Celedón, G., Oyarzún, E. (eds.), *La instancia de la música*. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación/Universidad de Chile, 2014, p. 190.

⁷⁰³ *Ibidem*, 191.

copia? Parece que la mimesis se dirige, por tanto, a la copia de lo que no está, precisamente de esa negación de la (posibilidad de la) presencia. Adorno es consciente, y así lo desarrolla en diferentes lugares, de que siempre hay un rastro mimético en tanto copia de lo objetual o de algún elemento de lo conceptual: no hay manera de que ni la palabra se libere del todo de lo semántico ni de que «las formas pictóricas emancipadas de la objetualidad [puedan] desprenderse totalmente de la similitud con lo objetual» (NL, 295/GS 11, 305). Por eso, la continuación de la crítica a la comunicación que desarrollé anteriormente deriva en la pregunta sobre el tipo de lenguaje que des-articula Beckett, en la medida en que ya no es exactamente un lenguaje significativo pero, como Adorno mismo testimonia, tampoco reduce el lenguaje a mero sonido como, a su juicio, en el *Finnegans Wake* -aunque parece que en ese caso sería más propio hablar casi de onomatopeyas-. Para Adorno, ese lenguaje que mantiene su vínculo con lo semántico, casi porque no le queda más remedio por su estructura, como veíamos, al mismo tiempo le echa un pulso al significado unívoco y lo daña. La escritura de Beckett, para Adorno, toca a modo de parodia, como lo dislocado de lo real pero establece un hilo de continuidad que hace que al lector le aterre terminar “hablando así”. El arte, en su copia, de-forma, algo que para Adorno se sitúa «más acá de la categoría de la copia». Esto hace que el arte no busque la identidad, sino precisamente se haga cargo del momento de “heteronomía de la copia” y, convierte a lo susceptible de ser copiado en lo negativo a lo que se sólo se puede volver como problema.

Enmudecimiento

Desde la perspectiva de la prohibición de las imágenes se entendería la deriva del último Adorno en su interpretación del arte contemporáneo como tendente hacia el enmudecimiento. Al menos en esos términos interpreta las obras de Beckett y, a partir de ahí, muchas otras prácticas artísticas, también musicales. En el seminario de investigación “Knowledge and artistic practices”⁷⁰⁴, Alexander Damianisch propuso una sugerente lectura del final de *Tractatus Logico-philosophicus* de Wittgenstein («Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen»). Según su criterio, Wittgenstein fue un gran lector -como todos los intelectuales vieneses- de Karl Kraus y de Rilke («[...] Nicht, daß du *Gottes* erträgest/ die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,/

⁷⁰⁴ Celebrado en La Virreina de Barcelona el 10 de marzo de 2017.

die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet [...]»⁷⁰⁵), quienes tematizaron en diferentes ocasiones el silencio de tal forma que girarían la interpretación del silencio en Wittgenstein como clausura y, muy al contrario, harían de ese silencio la apertura hacia lo innombrable o lo aún no nombrado. Esto lo veríamos, por ejemplo, en «Man fragt nie» de K. Kraus:

Man frage nicht, was all die Zeit ich machte.
Ich bleibe stumm;
und sage nicht, warum.
Und Stille gibt es, da die Erde krachte.
Kein Wort, das traf;
man spricht nur aus dem Schlaf.
Und träumt von einer Sonne, welche lachte.
Es geht vorbei;
nachher war's einerlei.
Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.

Hay silencio donde la tierra grazna: ¿no se escucha porque la tierra lo silencia o sólo se puede escuchar lo que está *detrás* de ese graznido? Silencio y graznido están unido desde el origen de lo que hoy consideramos música. En cualquier caso, precisamente en la revisión del silencio se encuentra también la tarea de la filosofía para Adorno. Ella consiste en«do contrairo de lo que postula en la famosa frase de Wittgenstein con la que se cierra el *Tractatus*» (TF II, 136).

El silencio no es una mera metáfora para los pensadores de principios del siglo XX. El enmudecimiento es, para Benjamin, uno de los elementos clave para entender el cambio en el concepto de experiencia tras la Primera Guerra Mundial: «se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable»⁷⁰⁶. En Adorno, el silencio también aparece vinculado a la experiencia, a la “violencia de lo inefable”, que se ha vuelto «inconmensurable con cualquier experiencia» (NL, 275/GS 11, 286) y, al igual que en Benjamin, «sólo callando puede pronunciarse el nombre del desastre» (NL, 279/GS 11, 290). Sin embargo, hay una deriva del silencio que Adorno no considera, aunque la cita en Beckett: «si puedo callar y permanecer tranquilo, todo sonido y todo movimiento habrá acabado» (Cfr. NL, 286/GS 11, 297). Tal

⁷⁰⁵ Rilke, R. M., «Erste Elegie», *Sämtliche Werke*, v. 1., Frankfurt a. M.: Inseln, 1955.

⁷⁰⁶ Benjamin, W., «Experiencia y pobreza», en Benjamin, W., *Discursos Interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1998, 168.

deriva es doble: el carácter inevitable del silencio, tema fundamental en algunos de los trabajos de John Cage⁷⁰⁷, por ejemplo; y el concepto de lo sonoro como aquello que es *mejor* que el sonido, creencia que atraviesa todas las formulaciones -dichas de muchas maneras- de que es mejor callar que decir una estupidez.

Para Adorno, tanto el arte como la filosofía tienden, si se toman en serio su labor, al enmudecimiento. Pero no es un enmudecimiento impotente, sino la constatación, como en el final del segundo acto de *Moses und Aron*, de que la palabra es incapaz de captar el absoluto.

ARON

Gottes Zeichen, wie der glühende Dornbusch.
Darin zeigt der Ewige nicht sich,
aber den Weg zu sich;
und den Weg ins gelobte Land!

(Aron langsam ab in den Hintergrund)

MOSES

Unvorstellbarer Gott!
Unaussprechlicher, vieldeutiger Gedanke!
Läßt du diese Auslegung zu?
Darf Aron, mein Mund, dieses Bild machen?
So habe ich mir ein Bild gemacht, falsch,
wie ein Bild nur sein kann!
So bin ich geschlagen!
So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe,
und kann und darf nicht gesagt werden!
O Wort, du Wort, das mir fehlt!

(Moses sinkt verzweifelt zu Boden)

No se trata de mantener la distancia entre el ser inamovible y el medio desde donde se lo nombra, sino de asumir, como intenté explicar en el segundo y cuarto capítulo, que ese

⁷⁰⁷ Muchas de sus reflexiones comenzaron el 1947 a colación de sus *Lectures on Nothing*, pero realmente se encarga -si es que se puede decir que en la escritura de Cage hay algo de sistemático- en su *Silence* (1961): «The glass houses of Mies van der Rohe reflect their environment, presenting to the eye images of clouds, trees, or grass, according to the situation. And while looking at the constructions in wire of the sculptor Richard Lippold, it is inevitable that one will see other things, and people too, if they happen to be there at the same time, through the network of wires. There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. [...] For, when, after convincing oneself ignorantly that sound has, as its clearly defined opposite, silence, that since duration is the only characteristic of sound that is measurable in terms of silence, therefore any valid structure involving sounds and silences should be based, not as occidentally traditional, on frequency, but rightly on duration» (Cage, J., *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, pp. 8-13).

propio elemento que se intenta captar no es único, ni unívoco, ni estable, algo que modificaría también la forma de nombrarlo. Es decir, según la lectura de Adorno, se ha establecido una forma de nombrar o de re-presentar en relación a ciertos elementos que se atribuían a lo que se tenía que conocer. En el caso de la verdad, se asumía que la verdad era única e invariable y las formas de conocerla se adaptaban más o menos a ella. Pero si la verdad se pone en movimiento, pone en entredicho las formas de conocer, que tienen que repensarse para captar tal movimiento. La tendencia al enmudecimiento daría cuenta de la “elocuencia de algo privado de lenguaje” (Cfr. NL, 433/GS 11, 450). Esto también lo ve en su interpretación de Hölderlin, en el que señala que la potencialidad de sus términos abstractos es que no claudican ante el mero aquí y ahora -algo que pone a Adorno frente a Benjamin-. Lo que Adorno constata es el rechazo al *principio individuacionis* que, como en Schopenhauer⁷⁰⁸, se traduce en sufrimiento (NL 447/GS 11, 466). Lo individual, lo que no se relaciona con el absoluto, se encierra en la individuación de todos sus momentos, a saber, dicho con Schopenhauer, lo temporal, lo espacial y la causalidad. Lo que Adorno aprende de Hölderlin, y es esto lo que nos interesa remarcar es que en negativo frente a tal individuación se abre “la esfera de lo universal”, pero en términos de lo “no figurativo”, que se cifra como “lo carente de sufrimiento” (Ibídem). En este sentido, vemos cómo se vincula esa primera consideración de la imagen como “contorno” que desarrolló en su Kierkegaard con una relación sin dominio entre lo individuado y lo universal o lo abstracto y lo concreto.

De ninguna forma, sin embargo, cabría pensar le enmudecimiento desde la (casi)mística del callar del Heidegger de *Ser y Tiempo*, donde se asume el silencio como una represión del habla y no, como podría ser otra perspectiva a explorar, el lugar desde donde se reconfigura lo dicho y, sobre todo, lo no-dicho o lo por decir. Asimismo, en Heidegger se mantiene, como veremos, el habla como “apertura de sí mismo”, y no se articula de una forma concluyente la relación que lo distinto al sí mismo con tal apertura:

«Para poder callar, el *Dasein* debe tener algo que decir, esto es, debe disponer de una verdadera y rica apertura de sí mismo. Entonces el silencio manifiesta algo y acalla la “habladuría”. El silencio, en cuanto modo del discurso, articula en forma tan originaria la comprensibilidad del *Dasein*, que es precisamente de él de donde proviene la auténtica capacidad de escuchar y el transparente estar los unos con los otros»⁷⁰⁹.

⁷⁰⁸ Schopenhauer señala que la individuación implica sufrimiento en la medida en que tiene como márgenes la vida (en tanto regalo) y la muerte (en tanto retirada de ese regalo) frente a la continuidad de lo natural. Cfr. Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: FCE, 2003, pp. 369-370 (parágrafos 324-325).

⁷⁰⁹ Heidegger, M., *Ser y tiempo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993, p. 188

Cabría considerar, sin embargo, la ampliación del concepto de abstracto de Günther Anders. En su análisis de *Esperando a Godot*, señala que Vladimir y Estragón son dos personajes abstractos, en el sentido de lo *abs-tracti*, «en el sentido más atroz del término... es decir, arrancados de raíz [*Abgezogene*], despegados [*Abgerissene*]». Sin arrancados del mundo, “existen sin mundo”, que sería en el caso de Adorno ese contorno que se articula desde lo material pero que no está explícitamente en lo material. La articulación que quiero rescatar es que, según Anders, Beckett «no crea su farsa cómica trasladando a los hombres a un mundo que no les es adecuado, sino que los sitúa sin colocarlos en ningún lugar. [...] son... seres que han caído fuera del plan del mundo (o sea, del esquema de la sociedad burguesa)»⁷¹⁰. La inadecuación, por tanto, se da en el análisis de Anders no entre el objeto y la forma de conocer o de enunciarlo, sino entre el propio mundo (lo real) y lo que conoce (el sujeto), que está desplazado de las lógicas del mundo. Es una reformulación de la vida falsa. En un mundo que ha expulsado a los individuos, no cabe conocerlo: sólo se estaría repitiendo su falsedad. Mientras que, en cierto modo, como decía en el **primer capítulo**, parece que Adorno tiende a la metafísica como elemento regulador de la fuerza de la dialéctica, él dialectiza este movimiento al hacerse cargo de su sentencia de *Mínima moralia* de que no hay vida correcta en lo falso: en lugar de asumir la tarea de delinear cómo sería era vida correcta, se plantea en la asunción de esa falsedad, «pues no habría otra vida que la falsa» (NL, 288/GS 11, 299). Es decir, la metafísica permite a la dialéctica apuntar más allá de sí misma, contra Kant (cfr. DN 353/GS 6, 378) abre la posibilidad de pensar la des-esperanza (la espera en negativo)⁷¹¹, ese “más allá” no es garantía de lo verdadero, no es un punto que alcanzar, sino que articula la figura de su opuesto, de lo falso. La cifra de lo falso se da en la vida misma, y de este modo se elimina lo que de esencial y de central tenía la vida. Como **ya expliqué** a colación de *Moses und Aron*, la secularización implica la aceptación de lo indigno, la aceptación de la vida falsa, aquella en «la que se privaba al alma de su derecho divino» o en la que, en

⁷¹⁰ Anders, G., «Ser sin tiempo», en Anders, G., *La obsolescencia del hombre*, v. 1, Valencia: Pre-textos, 2011, pp. 212-213.

⁷¹¹ Anders también reflexiona sobre la espera en *Esperando a Godot* como crítica al mero hacer de la sociedad capitalista. Según él, hay una tendencia hacia el hacer que en realidad deriva de la tutela en el que a la sociedad “se le hace hacer” algo. Por eso, concluye, «el hacer se ha convertido en una variante de la pasividad». Ante esto, Vladimir y Estragón no *hacen* nada: «propiamente no esperan nada en absoluto. Pero ante y en virtud de continuar existiendo diariamente, les es imposible no concluir que esperan; y ante su diario “esperar” no pueden hacer otra cosa que concluir que esperan *algo*». Anders, G., «Ser sin tiempo», en Anders, G., *La obsolescencia del hombre*, v. 1, Valencia: Pre-textos, 2011, p. 215. En Adorno, pensar “contra” la razón implica esta posibilidad de pensar sin espera, sino cifrando la negatividad de tal espera.

términos generales, se constata «la diferencia entre el nombre y lo absoluto» (NL, 445/GS 11, 463).

En su acercamiento a *Fin de partida*, modifica el concepto de interpretación y, en el fondo, también el de verdad que he descrito en esta tesis: pero es un camino que no llega a desarrollar pero que parece fundamental para abrir nuevas líneas de pensamiento. Si bien en el concepto de verdad que recorre toda su obra -también aún en *Teoría estética*- se refiere a que las obras de arte sólo dicen si no dicen y que ese decir es dado por la filosofía, de tal modo que arte y filosofía convergen en el intento de nombrar eso que no se pudo decir; en este texto sobre Beckett Adorno señala que es una obra sobre la que ya no

«persigue la quimera de expresar su sentido por mediación de la filosofía. Entenderla no puede significar otra cosa que entender su ininteligibilidad, reconstruir concretamente la coherencia de sentido de lo que carece de él. Escindido, el pensamiento ya no pretende, como antes la idea, ser el sentido de la obra misma; una trascendencia que sería engendrada y garantizada por su inmanencia» (NL, 272/GS 11, 283).

Es decir, la filosofía ya no *hace decir* nada al arte, ya no le exige que haga algo que no puede hacer, sino que trata de comprender precisamente ese no decir. Pero no se trata de una cuestión meramente lingüística, sino de postura ante y de la objetividad de la obra. Adorno se da cuenta que, de forma velada, este intento de la filosofía de *ayudar* a las obras de arte a decir lo que no pueden decir implica en cierto modo la constatación de una filosofía y de un concepto de arte que no se hace cargo de aquello «en lo que el espíritu mismo se ha convertido, residuos reificados de la cultura» (*Ibidem*). Por eso, para él, Beckett muestra la impotencia de la filosofía, que se «declara [...] escoria onírica del mundo de la experiencia» (*Ibidem*). Al igual que en Benjamin, que decía que sólo la esperanza está dada a los desesperanzados, en Adorno la filosofía como potencia de ruptura del enigma del arte se muestra como disciplina rebosante de salud. Sin embargo, sólo lo enfermo, lo mutilado, aspira a lo otro: «sólo la *nausea* de la saciedad, el *taedium* del espíritu en sí mismo, quiere lo que sería completamente diferente» (*Ibidem*). De esto es capaz del arte que no es forzado a hablar, de mostrar -como ejemplo para el conocimiento- la negación de la reconciliación con el objeto. No está, en su base, la de tratar de que conocimiento y objeto converjan, sino precisamente mostrar las heridas de la divergencia. Si, como el propio Adorno señala, la dialéctica es “la doctrina de la contradicción” en la medida en que critica la “lógica simple del mundo”, parece explícita la divergencia entre mundo y pensar pero apuesta por la posibilidad de que tal convergencia en la que «el pensamiento debe intentar comprender lo que él mismo no es» (NaS, IV, 2, 104). También Adorno, en su propuesta de análisis del

Violinkonzert de Alban Berg demuestra este nuevo matiz con respecto a la música. Si, como hemos visto, previamente interpretar significaba cifrar lo escrito, traer a la vida el análisis, dar con “la cosa misma” -que, como vimos, resultaba altamente problemático-, ahora Adorno considera que la reproducción debe acurdir a lo que “la cosa prohíbe”, partir del “conocimiento de su propia imposibilidad” (CCFC, 350/GS 15, 339).

A diferencia de algunas interpretaciones que asumen la vinculación del enmudecimiento con el final del arte o el final de la música⁷¹², mi propuesta es el enmudecimiento como clausura de formas unidireccionales de expresión de lo racional y su contrario, lo irracional, a favor de alternativas que pasan por la articulación, desde otra intensidad, de lo que significa racional. Lo racional, como ya apunté brevemente desde autores que plantea revisar el lugar de lo sonoro y de lo auditivo, ha estado dominado por los regímenes de lo visual, que aparecen incluso en los conceptos de “teoría”, donde *theoros* es espectador y *thea* la vista, el mirar o “idea”, que también proviene de la apariencia y la vista.

Aunque ya en varios contextos relacionados con la investigación artística se plantea la posibilidad de pensar con los oídos, o las manos o la boca⁷¹³, no se trata solamente de ampliar lo que ya se encuentra entre los márgenes de nuestras formas habituales de conocer, ampliando, por así decir, lo que nos da la vista. Lo que sugiero es la posibilidad de una reconfiguración del concepto de racionalidad a través del pensamiento no reducido a o no siempre proveniente de lo visual. Es decir, no se trata de pensar eso que genera el trabajo con las manos, la boca o los oídos con los medios de lo visual, sino romper con el régimen de lo visual gracias a las formas *cualitativamente* distintas de conocer que podrían articular otras maneras de acercarse al objeto. Se trata por tanto, de articular qué modelo de teoría (utilizando el término sin su carga etimológica) sería posible sin la primacía de lo visual y, en concreto, gracias a las herramientas de lo sonoro y lo auditivo. Lo que enmudece, por tanto, es un régimen de construcción del conocimiento estrictamente articulado desde lo visual que ha construido también ciertas formas lingüísticas en el arte, en las que incluso las artes cuyo

⁷¹² Vilar, G., «Enmudecimiento: Adorno y el fin de la música», en Cabot, M. (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Palma: UIB, 2007, pp. 137-144 o Claussen, D., *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006, p. 130. En el caso de Claussen, el cierre del enmudecimiento como fin no es sólo en el arte, sino también en la propia praxis filosófica de Adorno: «Cuando regresó a Alemania, el compositor Adorno ya había enmudecido».

⁷¹³ Ya Merleau Ponty se lo exigía a la filosofía en su relación con lo visible: «Pues bien, esta filosofía por hacer es la que anima al pintor, no cuando expresa opiniones acerca del mundo, sino en el instante en que su visión se vuelve gesto, cuando “piensa en pintura”, dira Cézanne» (Merleau Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1986, p. 45). La idea sería una “filosofía por venir” que piense *en* lo que las artes desplazan de los sentidos.

medio es lo sonoro, como la música, han tenido que incorporar elementos como las metáforas del lenguaje creado a través de lo visual o imágenes para su fijación. Adorno señala una de las claves para esto. Según él, el oído se distingue de la vista de que el primero es pasivo con respecto a la última. Esto implica que la vista implica una actividad, un dirigirse hacia algo, un tratar de controlar ese algo con lo que la mirada abarca. De hecho, en el inicio de muchos modelos de las teorías del conocimiento se postulan problemas teóricos que, en la mayoría de los casos, tienen que ver con cómo se mira, como el caso de la oveja de Roderick M. Chisholm como propuesta del problema de Gettier. El oído, sin embargo, «no tiene que orientarse tanto con atención hacia los estímulos, sino más bien protegerse de ellos» (DSM, 232/GS 14, 232). Es decir, para Adorno, la imposibilidad del oído de cerrarse, hace que en general le llegue todo, y la escucha implique una protección contra lo que no se desea escuchar pero se oye a pesar del oyente. Esta pasividad, que es también una fragilidad, hace que el oído, para Adorno, no haya sabido adaptarse a las lógicas del trabajo, marcado por el modelo de «esfuerzo permanente», tal y como el trabajo se concibe de cara a la eficiencia de la producción. Su pasividad inmanente hace que el oído «promueva la locura de que el mundo mismo no esté del todo racionalizado y de que éste ofrece un espacio para lo no controlado» (*Ibidem*). Esto se suma, además, a su *Ungegenständlichkeit*⁷¹⁴. Tal pasividad es, además, para Adorno, también un elemento fundamental en su teoría sobre sujeto y objeto. En la medida en que el sujeto ha dejado de ser “contituyente” del objeto, Adorno aboga por una cierta “pasividad sin miedo”, que también cifra como “libertad para el objeto”, la apertura a lo que el objeto dé sin imposición subjetiva. Pero esta pasividad no es a la Heidegger, en la que se abra algo parecido a una categoría del ser, en la que se disuelve el sujeto y el objeto. La pasividad tiene que ver, para Adorno, con el “dar forma” al objeto o “constituirlo”, el “hacerlo”. La posición del sujeto, en sus términos, en la experiencia (Cfr. CCS II, 668/GS 10-2, 752). Para la teoría del conocimiento, es fundamental lo que añade a continuación, y el núcleo de este desplazamiento de la racionalidad del régimen de lo visual: «los fenómenos que transmite en la experiencia extraestética no son los de las cosas. Ni genera el oído una relación evidente con el mundo de las cosas en el que tiene lugar el trabajo útil, ni puede ser controlado por éste o por sus *desiderata*» (DSM 232-233/GS 14, 232). Esta falta de evidencia

⁷¹⁴ La traducción española sugiere “inobjetualidad”, pero no resulta nada aclaradora de la complejidad de este término. *Gegenstand* se refiere a “objeto”, a “cosa”, similar a las palabras “*Sache*” y “*Ding*”, pero también se refiere a “objeto” en tanto “meta” o a un “tema”. Cfr. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Gegenstand> [consultado el 14 de marzo de 2017]. Sin embargo, “*Gegenständlich*” también se refiere a lo objetivo o a lo figurativo. Por tanto, es de suponer que Adorno tuviese esta multiplicidad conceptual en mente al usar este términos.

en la relación con las cosas podría considerarse no tanto como una carencia del oído con respecto a la posibilidad de la vista de articular la adecuación con lo que se postula como real, sino precisamente pensar en una relación *cualitativamente* distinta con las cosas que pase por la asunción de la posible *Ungegenständlichkeit* y lo no controlado totalmente por la razón. Lo interesante, y por eso ha tenido un lugar protagonista en esta tesis, «la tendencia a la espacialización de la música se rebela contra el decreto que insiste en las invariantes de la naturaleza antropológica de los sentidos, en que el ojo sigue siendo el ojo, el oído el oído, no por ello puede, ansiosa de identidad, desconocer al otro de ella» (EM I-III, 640/GS 16, 631).

En este sentido, habría una filiación entre algunos aspectos de Merleau Ponty y Adorno aunque partan desde perspectivas distintas. En su revisión del ojo y de lo visible, Merleau Ponty señala que «es Matisse quien nos ha enseñado a ver [los] contornos, no a la manera “física-óptica”, sino como nervuras, ejes de un sistema de actividad y pasividad»⁷¹⁵, es decir, «que no hay líneas visibles en sí, que ni el contorno de la manzana, ni el límite del campo o de la pradera están acá y allá, que están siempre más acá o más allá del punto en que se los mira, siempre *entre* o *detás* de lo que fijan»⁷¹⁶. Este estar *entre* o *detrás* le sitúa en un plano distinto de lo meramente visible, de la constitución de lo devenido imagen, que afectan directamente a lo que Adorno considera como imagen. Lo “congelado”, lo “muerto” del concepto de imagen de Adorno, la fijación de lo vivo, precisamente por la tensión con eso vivo desarticula la mera fijación como algo “físico-óptico”: lo que importa es la “nervura”. Merleau Ponty prosigue: «el arte no es construcción, artificio, relación industriosa con un espacio y un mundo de afuera, es verdaderamente “el grito inarticulado” del que habla Hermes Trimegisto “que parecía la voz de la luz”⁷¹⁷. Esa “voz”, eso que “suena” *como* luz es el concepto de imagen que articula Adorno, un *tertium* que habría que dismantelar y mantenerse en ese “grito inarticulado” sin pretender su articulación bajo ningún modelo de conocimiento. De este modo se reconfigura un protoconcepto de imagen que desarrolla Adorno en su texto sobre Kierkegaard y que apunta al materialismo sin imágenes con el que concluye la segunda parte de *Negative Dialektik*.

Así, mientras que Cox, hablando con Nietzsche, condena que un elemento silencioso (la conversión en imagen de la música, primero como elemento de ayuda a la memoria y

⁷¹⁵ Merleau Ponty, M, *El ojo y el espíritu*, Op. cit., p. 57.

⁷¹⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 53.

luego como lo fundamental constitutivamente de la música, la marca de lo que podría llegar a sonar), ha sido lo que promueve lo sonoro, mi lectura propone un enmudecimiento, una vuelta al silencio para modificar el lugar desde el que ese silencio viene que, a su vez, modificaría lo sonoro. Pero el enmudecimiento es cuantitativo, es decir, no se enmudece por algún tipo de obediencia o sumisión, sino que calla la estructura en la que puede cifrarse tal sonido-silenciado. Me interesa, como dice P. Quignard, pensar en la posibilidad de «sones asemánticos que turban el pensamiento racional al interior del cráneo y al hacerlo despiertan una memoria no lingüística»⁷¹⁸. La cuestión siguiente a resolver es la que anuncia B. Kane, a saber, si el mundo que ofrece el oído es enfáticamente distinto del de la vida o, por el contrario, no hay algo así como un mundo dado por el oído y uno por la vista⁷¹⁹. En cualquier caso, lo que defiende es que no ha habido, hasta ahora, una forma de aproximarse a ese mundo, sea cual sea, que no sea atravesado por lo visual y, por tanto, el primer paso sería repensar la forma de conocerlo.

La pregunta, entonces, que articula el final de este trabajo es la de cómo se da un materialismo desde la asunción de la complejidad de la “negación determinada” y no, como proponían Marx y Engels, desde la “negación de la negación”⁷²⁰ o, siguiendo la lectura de Hegel de Agamben, en tanto una negatividad en la que «lo indecible [...] puede ser custodiado -en cuanto negativo- en el corazón mismo de la palabra. [...] [T]odo discurso dice lo inefable; lo dice, es decir, lo muestra por lo que es: una *Nichtigkeit*, una nada»⁷²¹, donde el lenguaje diría como positivo aquello negativo. Para Adorno, el gesto de la filosofía sería la posibilidad de «trascender el ámbito de los hechos sin que aquello por lo que se trasciende sea ello mismo un ente positivo» (TF II, 122).

⁷¹⁸ Quignard, P., *El odio a la música*. Op. Cit., p. 35.

⁷¹⁹ «The difference between the eye and the ear is really a synecdoche for the different ways the mind apprehends the exterior world, modulated through the sense organs. [...] [H]earing does not give the listener a world distinct from the world encountered in seeing». Kane, B., *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University press, 2014, p. 224.

⁷²⁰ La negación de la negación es la tercera ley que en 1876 Engels establece para caracterizar una dialéctica no idealista, mediante un ejemplo hegeliano: «Pensemos en un grano de cebada. Billones de tales granos se muelen, se hierven y fermentan, y luego se consumen. Pero si un tal grano de cebada encuentra las condiciones que le son normales, si cae en un suelo favorable, se produce en él, bajo la influencia del calor y de la humedad, una transformación característica: germina; el grano parece como tal, es negado, y en su lugar aparece la planta nacida de él, la negación del grano», Engels, *Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft*, en MEW 20, p. 126.

⁷²¹ Agamben, G., *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia: Pre-textos, 2008, p. 32.

La negación determinada no asume la imposibilidad de la representación meramente, la distancia constitutiva entre ser y ente, sino que parte de la constatación de que el ente tiende hacia aquello que sea el ser y que el ser sólo se da en la concreción del ente. Lo que articula la negación determinada es la cifra de lo devenido imagen “como escritura”: «ella enseña a leer en sus rasgos el reconocimiento de su falsedad, que la priva de su poder y se lo adjudica a la verdad» (DI, 39/ GS 3, 42). Por eso, la representación en este caso significa lo que Hegel propone en la *Fenomenologie*, a saber, «cancelar la forma en que [la representación] era familiar y conocida», dar cuenta del entañamiento, de la distancia entre lo que representado y lo que representa: «el espíritu sólo gana su verdad en tanto que se encuentre a sí mismo en el absoluto desgarramiento. Él no es ese poder como lo positivo que aparta los ojos de lo negativo [...] sino que sólo es este poder en tanto que le mira a la cara a lo negativo, se demora en ello»⁷²².

Adorno considera que mientras que la Ilustración tendía a «suprimir el poder de las imágenes sobre los hombres» no se ha alcanzado una ausencia de imágenes [*Bilderlosigkeit*] sino una “segunda imaginaria” [*zweite Bildigkeit*] (MM, 146 /GS 4, 159). Lo que Adorno critica es la incapacidad de abstracción, a la necesidad de “traducir” lo que se conoce a “signos sensoriales”, en la medida en que se activa el peligro de que “prevalezca la representación sobre lo representado”. Y así alcanza su propuesta del materialismo “sin imágenes”.

Materialismo - ¿sin imágenes?. Seis reflexiones

Es, desde ahí, desde donde Adorno reconfigura el concepto de materialismo como “materialismo sin imágenes” que nombré brevemente un poco más arriba. Para la comprensión de este concepto, apuntaré hacia tres lugares: el problema etimológico del “sin imágenes”, a la constitución del materialismo en términos generales en la filosofía de Adorno (naturalmente, de forma breve y esquemática) y, por último la tensión entre materia y material en lo sonoro que reconfigura su concepto de materialismo.

i. La expresión que utiliza Adorno es “Materialismus bilderlos”, que en español se ha traducido como “Materialismo iconoclasta” (Ripalda, Taurus) y como “Materialismo sin imágenes” (Akal). El término “iconoclasta” acude, directamente, a la crítica del marxismo de la guerra fría, que había trastocado los conceptos marxistas en una paleta de justificación de un modelo de ídolos políticos. Sin embargo, contra lo que Adorno protesta es el “Abbildenes

⁷²² Hegel, G. F. W., *Fenomenología del espíritu*, Op. cit., 91.

Denken”, el pensamiento “reproductivo”, en el que se considera que las imágenes del pensamiento reflejan sin aristas lo real. En cualquier caso, lo que está tematizando Adorno es la tensión entre esencia y aparición [*Wesen und Erscheinung*].

ii. Según la lectura de Schmidt⁷²³, el materialismo no es, en la filosofía de Adorno, equivalente a otros modelos, esto es, una concepción del mundo [*Weltanschauung*] o una opción política, sino un elemento “crítico” y de “diagnóstico”, una suerte de metodología. El materialismo tiene que romper con la tendencia a la unidad. Incluso en aquellas corrientes del pensamiento que se autodenominan materialistas, como el “materialismo puro, monístico, metafísico”, se puede caer en la tendencia a la unidad, a la reducción de lo múltiple a un principio unitario, como por ejemplo entre la consciencia y las reacciones fisiológicas del cerebro: «cuando vemos verde, no vemos los procesos cerebrales, sino el color verde» (TF II, 64). No tomar en cuenta tal desviación entre la experiencia y lo fisiológico implica, a juicio de Adorno, la búsqueda de un elemento irreducible, un punto de confluencia, como en el idealismo. Tal desviación no da cuenta, tampoco, de un modelo dualista entre lo corporal y lo espiritual, sino hacerse cargo de la arbitrariedad de tal unificación. Asimismo, pone en entredicho modelos que se encargan de lo real, el empirismo, ya que por ejemplo en Hume se pueden encontrar «muchísimas cosas sobre la experiencia, pero apenas ... la experiencia misma. [...] En Hume no se habla en absoluto del contenido concreto de la experiencia» (*Ibidem*-TF II, 64).

El materialismo, en Adorno, es metafísica negativa (Cfr. TF II, 125). De hecho, en su análisis binómico de conceptos en sus lecciones sobre terminología filosófica, lo analiza junto al “espiritualismo” pues, a diferencia del empirismo y al racionalismo, ambas proponen «un saber de algo que está más allá de una apariencia meramente subjetiva». La “ratio” y la “empiria”, al contrario, remiten siempre a un sujeto que razona o que se confronta con lo empírico.

De Marx Adorno aprende la adscripción del materialismo a lo social frente a modelos materialistas previos que se centraban en lo corporal y lo fisicalistas y que, a su juicio, caían en un modelo estático: la fijación en la mera materia. En términos generales, «[l]a materia significa en primer término tanto como “material” y, de ahí, material básico, materia prima [que es, para él, donde se sitúa el materialismo antiguo], pero también puede representar la

⁷²³ Schmidt, A., «Begriff des Materialismus in Adorno», von Friedeburg, L., y Habermas, J. (eds), *Adorno-Konferenz*. Op. cit., pp. 14-33.

objetividad de las cosas [...] frente a la mera contingencia del sujeto» (TF II, 126). Pero tanto en el materialismo dirigido a lo social como el de corte científico, Adorno detecta una oposición acrítica contra lo “etéreo”, es decir, la reclamación por “lo sólido y lo tangible”. Acotarse estrictamente a la materia hace converger peligrosamente al materialismo con el positivismo. Por otro lado, si “el todo es lo no verdadero”, no sólo se rompe -evidentemente- la relación todo-verdad, sino también la posibilidad de la identidad. El concepto de material en un esquema donde todo y verdad no convergen implica la pregunta por la alteridad. En Hegel, tal alteridad terminaba siendo devorada por el espíritu, era una instancia del sí-mismo, un potencial *Selbst*. Es decir, no era alteridad en absoluto. El lugar en el que se sitúa el último Adorno, a mi juicio, es en la recuperación no idealista de Aristóteles. Según su lectura, la materia, para Aristóteles, es “lo completamente vacío” [*das ganz Leere*], que solo la forma concreta, lo lleva a existencia, llena tal vacío. La “descualificación” de la materia y la sencilla adscripción de tal capacidad de la forma a la subjetividad, dan con la clave, a ojos de Adorno, del núcleo del idealismo. Sin embargo, lo que nos interesa para la reformulación del materialismo es lo que sin querer abre Aristóteles: que la materia no es lo “sólido” [*das Gediogene*], sino “pura posibilidad”. Para evitar el idealismo, la estrategia consistiría en eliminar la oposición entre materia como tal “pura posibilidad” y la forma como “lo real” [*das Wirkliche*] (Cfr. NaS IV, 14, 79).

«El materialismo tiene por principio una tendencia desenmascaradora» (TF II, 128). Es decir, el materialismo no pretende, como en el idealismo, desenmascarar la apariencia para dar con “el segundo mundo” real y auténtico, ni tampoco dar por hecho la “falsedad” de lo real mediante el gesto del desenmascaramiento, sino mostrar cómo el pensamiento y sus medios, la idea y el concepto, son elementos fantasmagóricos. La fantasmagoría oculta el proceso de lo hecho, el proceso por el que ha llegado a ser, el mecanismo. El materialismo se encarga, entonces, de levantar el velo de tal fantasmagoría. Esta labor también debe hacerla contra sí mismo, en la medida en que, por ejemplo, frente al materialismo cuya materia es el cuerpo (como Adorno observa en Epicuro, por ejemplo), se debe oponer lo cadavérico. Por eso señala que el materialismo es “rústico” y tosco frente al resto de proyectos filosóficos. No busca, como en las matemáticas, la “belleza” o “finura” de lo teórico, no deja nada quieto, sino que precisamente muestra sus sospechas con respecto a tal tersura en la filosofía y propone romperla para ver cómo ha llegado a ella: «frente a la muy problemática abstracción de la filosofía fina, diferenciada y crítica, [el materialismo] recuerda que en cierto modo ya ésta ha dado forma de antemano a sus categorías y a sus datos» (TF II, 131).

La imagen de la que el materialismo se quiere desprender tiene que ver con, por un lado, la crítica que he desarrollado a la tradición, en la que una imagen de algo originario o algo último se situaba como modelo desde el que se parte o que se debe alcanzar. Por otro, Adorno no quiere hipostasiar la primacía de la materia, de ahí la importancia del “derecho metafísico” de la dialéctica. Él niega «que el mundo de los hechos, al cual estamos sujetos y... es infinitamente absurdo, deba ser lo último de nuestra existencia». Por el contrario, indica que «a través de la crítica de este mundo fáctico que nos domina» es posible «llegar a descubrir la posibilidad de algo otro, sin que con esto este mundo de hechos mismo deba ser embellecido en lo más mínimo por nosotros» (intr. Dialéctica, 217). En esta misma línea trabaja, por ejemplo, S. Žižek, en la medida en que propone un materialismo que parte de la realidad “hiperconcreta” en la que nos encontramos hacia una recuperación de la potencialidad de la abstracción. La crítica a la imagen tiene también con la ingenuidad «de la doctrina del reflejo del *diamat*, según la cual la teoría debe ser una copia de la realidad, con independencia de que lo espiritual, lo intencional, concierne contenidos, piensa estados de cosas, los juzga, pero no es semejante a ellos, no es igualación o copia» (TF II, 159). La base para tal planteamiento se encuentra en el texto *Materialismus und Empirokritizismus* de Lenin donde, tal y como lo resume A. Riethmüller, consiste en «que el pensamiento es una copia [*Abbild*] de lo objetivo, más allá del sujeto cognoscente e independientemente de su realidad existente»⁷²⁴. T. Metscher, además, delinea sus puntos principales: «[e]l movimiento infinito del mundo material aparece en el espejo del concepto [*Spiegel des Begriffs*] como un llegar a ser del conocimiento [*Werden des Wissens*] y [...] las determinaciones formales dialécticas del pensamiento aparecen como formas especulares [*Spiegelformen*] del proceso material del mundo». Por tanto, el mundo se caracteriza como «totalidad de la relación material entre el carácter reproductivo del pensamiento y el ser»⁷²⁵. Es decir, se rompe con la tensión entre sujeto y objeto, en la que hay una mediación recíproca. Tal modelo de conocimiento da por hecho dos cosas: la reducción de lo existente a la materia que, como he indicado, implicaría

⁷²⁴ «[Lexikalisch formuliert, besteht der Grundgedanke der Widerspiegelungstheorie darin, dass die Erkenntnis ein Abbild der objektiven, außerhalb des erkennenden Subjekts und unanständig von ihm existierenden Wirklichkeit ist». Riethmüller, A., *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1976, p. 1.

⁷²⁵ «Die unendliche Bewegtheit der materiellen Welt ercheint aber im Spiegel des Begriffs als Werden des Wissens, und [...] die adialektischen Formbestimmungen des Denken erscheinen als Spiegelformen des materiellen Weltprozesses» / «[die] Welt als Totalität materieller Verhältnisse und damit zugleich den Grund für den besonderen Widerspiegelungscharakter des Denkens im Verhältnis zum Sein», en Metscher, T., «Widerspiegelung als Fundamentalkategorie im Marxismus», en VV. A., *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2005, p. 662.

la tendencia hacia el idealismo en el materialismo pues se hipostasiaría la materia como principio; y, por otro, la creencia en el acceso *inmediato* a la realidad. Cabría, además, extraer otra consecuencia: que “lo objetivo” reducido a la materia implicaría, para Adorno, una homogeneización de lo existente, devendría “materia sin más una, indiferenciada” y, por tanto, no cabría ya ninguna dialéctica. (Cfr. DN, 193/GS 6, 205). Además, señala Adorno, este modelo de materialismo es, en realidad, una traslación de un modelo administrado de conocer. Del mismo modo que la KGB o la Stasi recopilaban información, se propone que el pensamiento sea un “un album de objetos” (DN, 194/GS 4, 206). Adorno rechaza, por tanto, la inclusión de la imagen como un “tercero”, la imagen. Este gesto reproduciría lo que el idealismo hace con la idea, esto es, la negación de la objetualidad del objeto al que el pensamiento se acerca como contorno, pero no reduciéndolo a él. Adorno filia este problema con la prohibición de las imágenes. Pero no solo porque, como dice, “el ansia materialista” le llevaría a que «solo sin imágenes cabría pensar el objeto entero» (DN, 195/ GS 4, 207. También es fundamental en NaS IV, 7, 332-333 «El pensamiento no representa a la cosa, [...] sino que va sin imágenes a ella [«*der Gedanke... geht bilderlos auf die Sache selbst*»]). Desde mi punto de vista, este “pensamiento sin imágenes” pasaría por una revisión completa del pensamiento desde la crítica a la primacía de lo visual. Mi propuesta es comenzar este trabajo pensando, como ya he adelantado, lo que otros lugares de la percepción propician y también lo que, en el caso de lo sonoro, tiene que decir con respecto a lo visual.

iii. Para reestructurar su materialismo en relación a lo musical cabría reinterpretar su concepto de materia y material. El concepto de material es bastante complejo. Me apoyo en la división de M. Zagorski de su evolución en la obra de Adorno. La primera referencia al material surge se encuentra en 1927, con motivo de un comentario a la *Serenade* Op. 24 y *Fünf Orchesterstücke* Op. 16 de Schönberg (GS 18, pp. 331-334 y 335-344). En el primero, Adorno opone el material, entendido aún en términos tradicionales, como “material melódico” o “temático” al “bruto” del dodecafonismo. En tal oposición, se plantea de forma subterránea cómo el dodecafonismo, para él, arranca la unión entre material y función. Aquí, como en el siguiente texto, Adorno introduce el concepto de “figuras básicas” que sería el último resto predodecafónico de Schönberg, pero que, al mismo tiempo, lo anticipa, como veíamos con respecto a “Vorgefühl”

En la segunda etapa del concepto, que Zagorski sitúa en 1928 con motivo de su crítica a la ópera *Dreigroschenoper* de Kurt Weill (cfr. GS 19, p. 136-138), aún subyace la idea de progreso del material, de tal manera que Adorno puede hablar de material avanzado o de un

“estado del material” al que aún, los oyentes, no han podido -debido a las estructuras de dominio- adaptarse o al que los compositores no han rendido cuentas o, como en el caso de Weill -y destaca Zagorski), “no le han extraído todas sus consecuencias”. La tercera etapa, tal relación entre la historia y el material se explicita. Se sitúa en 1929, con su texto «Zur Zwölftechnik» (GS 18, p. 363-369) y es donde sitúa ya el núcleo de su modelo. Zagorski lo sintetiza de la siguiente manera:

«el material refleja un proceso histórico objetivo (similar al espíritu objetivo de Hegel) y el rango de un compositor depende de su decisión de trabajar solo con aquellos materiales que se correspondan con el estado actual de la historia»⁷²⁶.

En esta definición se anticipa la que la mayoría de autores toman como fundamental en Adorno, a saber, la expuesta como “espíritu sedimentado” (FNM, 37/GS 12, 39). Tal espíritu, que en ningún caso hace referencia al absoluto, da cuenta de cierto concepto de historia y de relación con lo social. Esto *condiciona* al espíritu, algo que en Hegel sería impensable. G. Hindrichs añade un matiz importante. En este caso, para él, «el espíritu se encuentra siempre bajo las condiciones de su realidad social e histórica allí donde se piensa contra ella»⁷²⁷. Por tanto, el concepto de espíritu que Adorno está manejando es al mismo tiempo social y contra lo social, pues está condicionado por ello pero no es directamente lo social. Quiere remarcar que el material no es *mero* material, sino que condensa -a la Hegel- en sí mismo toda la historia de su constitución: «el material es aquello con lo que los artistas operan: las palabras, los colores y los sonidos que les ofrecen [*sich darbieten*] [...]. Todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir» (TE*, 199/ GS 7, 221). Sin embargo, no queda muy claro cómo se da esa sedimentación histórica. En algunas ocasiones, especialmente cuando se refiere a la “nueva música avanzada”, parece que tal sedimentación histórica es emancipadora. No parece tan claro, sin embargo, cómo en los productos ideológicos se desvía tal posibilidad emancipadora de la sedimentación, qué desplazamiento histórico hacia lo ideológico queda atrapado en el material ni tampoco, yendo un paso más allá, cómo se relaciona eso emancipador con el elemento ideológico del que supuestamente se libra. En términos de S. Žizek: «no solo afirmamos que la ideología impregna los estratos de la vida cotidiana supuestamente ajenos a la ideología, sino que la materialización de la

⁷²⁶ «Das Material reflektiere also einen objektiven geschichtlichen Prozeß (Hegels objektivem Geist ähnlich), und der Rang eines Komponisten sei von seiner Entscheidung abhängig, nur mit solchem Material zu arbeiten, das dem gegenwärtigen Stand der Geschichte entspricht». Zagorski, M., «Adorno und das musikalische Material», en *Tempus Konnex*. Recurso digital [<http://tempus-konnex.com/spip.php?article253#nh12>]. Consultado el 20 de abril de 2017.

⁷²⁷ «[d]er Geist steht stets unter den Bedingungen seiner gesellschaftlichen und geschichtlichen Wirklichkeit da, wo er gegen sie andenkt». Hindrichs, G., *Autonomie des Klangs*. Berlin: Suhrkamp, 2014, p. 63.

ideología en la materialidad externa revela antagonismos intrínsecos que la formulación explícita de la ideología no puede permitirse el lujo de reconocer»⁷²⁸. No es evidente, asimismo, la encrucijada en la que se encuentra en FNM, en la que parece que Schönberg establece una relación meramente de continuidad con el material -sigue lo que ya está contenido en el propio material- pero, al mismo tiempo, es capaz de recrearlo cada vez, algo que impediría su relación con tal continuo⁷²⁹. Igualmente, Adorno contrapone el material al contenido -en tanto *Inhalt*-. Es un error, desde su punto de vista, confundir ambos. Sin embargo, esto se contradiría con algunos trabajos contemporáneos en que el material es *de hecho* el *Inhalt*, como en muchos trabajos de arte sonoro; sino que vemos un trabajo superficial de comprensión del problema del material, en tanto “eso” que se les “ofrece” a los artistas sin plantear críticamente cómo se articula ese “ofrecimiento” y lo que subyace a tales “palabras, colores y sonidos”. Para él, «la selección del material, el empleo y la limitación en su empleo es un momento esencial de la producción» (TE, 200/Gs 7, 222), algo que sigue en la misma línea de su concepto de dodecafonismo como “paleta” que apuntaba al principio de la segunda parte.

Me gustaría plantear lo que considero como su último concepto de materia, que nombré anteriormente con respecto a su lectura de Aristóteles, que es, a su juicio, “lo genial y original de su pensamiento” [*das Großartige und Originale and em Denken des Aristoteles*]. Efectivamente, la materia es “indeterminada” [*Bestimmlos*] pero «no solo eso». En la medida en que la forma, a juicio del filósofo griego, es lo que daría determinación a la materia, lo importante para Adorno es que no es algo fijo, sino algo que siempre se tiene que alcanzar *cada vez con respecto a la materia* (Cfr. NAS IV, 14, 83). La materia puede, por tanto, tanto “ser como no ser” [*Es könne also ... ebensogut sein, wie es auch nicht sein könne*], Por tanto, el trabajo del materialismo, a partir de esta reformulación, sería trazar el camino de cómo “la materia gana forma” o de qué mecanismos lo impiden. No se trata de atribuir un *telos* en el que la materia tiene que alcanzar determinada forma, sino precisamente, en la medida en que la forma es una *cada vez*, se incluye un elemento dinámico que la materia tiene estructuralmente.

⁷²⁸ Žižek, S., *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal, 2011, p. 8.

⁷²⁹ Esto es lo que apunta brevemente, aunque no lo desarrolla Th. Georgiades en su reseña sobre el texto, incluida en Georgiades, Th., *Kleine Schriften*, Op. cit., pp. 233-236: «El libro de Adorno se basa en la hipótesis de que la composición de Schönberg es el único desarrollo lógico -presuntamente único- desde el grado previo inmediato. Pero entonces comienzan los problemas. Pues la historia de la música camina a menudo a empujones y a saltos peculiares y misteriosos. No se impone sólo con notorios desarrollos rectilíneos» (p. 235).

En tanto posibilidad: «no es algo estático e inmodificable [*ein Unveränderliches*]» (NaS IV, 100).

Por eso, se pregunta que quizá

«lo mejor de las obras de arte se conseguirá cuando el dominio del material es imperfecto, la primera vez, como algo que aparece de repente [aquí aparece el concepto de imagen como aparición] y que se deshace en cuanto está disponible técnicamente [y aquí el de imagen como lo sido, lo que no se ya puede conjurar]» (CCS II, 562/GS 10-2, 634).

iv. Lo que el arte tiene que hacer es dañar tanto al concepto de cosa, al que se le contraponen algo que es algo más que una mera cosa pero cosa al mismo tiempo, como a la reducción de la cosa a “cubierta material”. Adorno es explícitamente crítico al respecto refutando la reflexión de Brecht en la que «no es fácil darse cuenta de que sus verdades son verdades sobre las sillas o la lluvia; suelen sonar de una manera completamente diferente, como verdades sobre cosas importantes» (Cfr. TE, 202/ GS 7, 224). Para Adorno, precisamente, «en el cómo», es decir, en la manera en la que se trabaja con tal “cubierta material”, con eso “dado” como palabra o sonido, «pueden sedimentarse experiencias ... profundas y relevantes» (*Ibidem*), de ahí que en FNM hablase, como **recordaba en la Introducción**, que el contrapunto es cifra de problemas. El elemento material, por tanto, se encontraría en Adorno en cómo en el arte se deforman los elementos de la realidad empírica y así se les hace hablar de una manera diferente a en su existencia en tal realidad cotidiana.

La “deformación” de los elementos de la realidad es la clave para entender, finalmente, la crítica de Adorno a la adecuación en la verdad. Su concepto de materialismo, a diferencia de pensadores como G. Lukács, no pretende “ser derivado” del realismo filosófico, pues a Adorno precisamente lo que interesa es la distancia entre lo real y lo que trasciende al conocimiento de la realidad en tanto lo ya dado. Por eso el contenido de verdad está atravesado por la historia: el arte es «historiografía inconsciente, anamnesis de lo derrotado y reprimido, tal vez posible» (TE, 341/GS 7, 384). Con esto, Adorno estaría revisando su posicionamiento previo, de nuevo, con respecto a la interpretación. Es decir, lo que Adorno planteaba en sus textos hasta la década de 1960 era la figura óptica de la interpretación como los “rayos-x”, el “progreso en la transparencia de la obra” (Cfr. ZTR o EM V, 387/GS 18, 369, por ejemplo) en detrimento de la opacidad⁷³⁰. Ahora, precisamente,

⁷³⁰ Sería interesante trazar una revisión, en esta línea de la tensión entre transparencia y opacidad como apunta Martin Jay en sus *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007, pp. 76, 88, 90 o 138; o Alloa, E., «Entre transparence et opacité – ce quel'image donne à pensé», en Alloa, E. (Ed.), *Penser l'image*. Dijon: Les Presses du reel, 2010, pp. 7-26 (agradezco a Andrea Soto la sugerencia).

de lo que se hace cargo es de la opacidad estructural de las obras de arte y de la repercusión de tal opacidad en las cosas cotidianas.

El concepto de materia está atravesado por el problema de lo concreto (y la posibilidad de su experiencia), temático en la Introducción de la *Fenomenología del espíritu* y, según explican C. Fernández Liria y L. Alegre Zahonero, también en Marx: «[l]o que solemos considerar “los datos”, lo que se nos ofrece de forma más inmediata a la conciencia [...], todo eso tan inmediato, sensible y concreto es, en realidad, *abstracto*»⁷³¹. Marx, como Adorno, rechaza que haya un “acceso espontáneo” a la realidad. Eso no sólo modifica la teoría del conocimiento, sino también el concepto de material. Por eso para Adorno, la materia no se conoce “como tal”, sino como lugar del “entramado de mediaciones conceptuales”, en términos de Fernández Liria y Alegre. El problema se encuentra en cómo desembarazar tal entramado. Por ejemplo, como ellos mismos muestran, la crítica de Hegel a Newton se basa en que lo que le importaba a la física era descubrir leyes que en realidad hablan *exteriormente* de lo natural y no de lo que hace que esas leyes lleguen a ser⁷³². El arte, por su parte, según Adorno, está mediado dos veces: lo que hace que no sean “meras cosas”, que sean algo distinto a “eso de ahí” – es decir, el gesto por el que dejan de ser algo “concreto”; y por el concepto, que permite que eso que tiene como impulso dejar de ser lo meramente concreto para iluminar su constitución en tanto “nexo de problemas” [*Problemenzusammenhang*] (Cfr. TE 475/GS 7, 532).

El arte, y con él su contenido de verdad, no es “representación” ni de algo *concreto* (por ejemplo, la silla o los zapatos *de* Van Gogh) ni de algo *espiritual* en tanto *abstracto* (la libertad, *el* monarca). El ir más allá del arte no consiste en “superar” un estado de cosas de la realidad. «No es una copia, no es una reproducción del “estado antagonista”» que caracteriza la realidad, sino que es un exceso: «el arte se ha convertido [*versetzen*] en lo otro de ese estado» (TE, 343/GS 7, 386). El arte da cuenta de que el conocimiento, para Adorno, no es algo que se pueda “poseer”. Mientras que otras áreas de conocimiento ofrecen una verdad no ya proposicional, sino positiva, en donde el arte incide es, como he tratado de mostrar, en las

⁷³¹ Fernández Liria, C. y Alegre Zahonero, L., *El orden del Capital. Por qué seguir leyendo a Marx*. Madrid: Akal, 2010, p. 94.

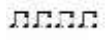
⁷³² «Newton, en lugar de entresacar la interioridad del concepto de las entrañas de la naturaleza, en lugar de seguir los pasos de la propia naturaleza para superar (*Aufheben*) [...] su exterioridad, ¡lo que ha hecho ha sido introducir relaciones de exterioridad en el propio mundo conceptual! [...] No ha buscado nunca una let por la que la naturaleza genera todas esas realidades sobre las que Newton ha encontrado sus leyes». *Ibidem*, p. 177.

formas de conocer establecidas, las abre a su potencial negatividad. El espejo del arte en el que la realidad se mira no la ayuda a conocerla mejor en tanto *lo que es*, sino en tanto lo que *es* sin fantasmagoría, en su deformación. En esto, el arte coincide radicalmente con lo que Adorno considera que es la aportación materialista al conocimiento: le presenta «su espejo deformador, porque en tal espejo aparece precisamente lo que el conocimiento olvida» (TF II, 132). Por tanto, el contenido de verdad del arte da “algo que no existe” no en tanto utopía (como un lugar fuera que alcanzar), sino en tanto irrepresentable -que no consigue tener representación en el marco del conocimiento en el que se articula nuestro modelo del conocimiento: «lo que el arte busca es eso otro [...] [que] no es unidad y concepto, sino algo plural [...], lo no hecho» (TE, 180/GS 7, 199). Por eso, la crítica a la imagen es fundamental: sólo así se consigue articular qué puede ser eso de que la verdad del arte es “la apariencia de lo que no tiene apariencia”. Si bien la filosofía se ha concentrado en esa modulación de la apariencia, parece que el proyecto de Adorno se pregunta si es posible apuntar hacia eso sin apariencia sin reducirlo a modelos de apariencia en lo que ésta oculta se vuelva esencial y, por tanto, la apariencia, sea reducida, como en Platón, a un lugar intermedio. Por tanto, la verdad del arte coincide con la filosófica como tarea de repensar los medios de esa verdad y, sobre todo, la posibilidad de una verdad sin adecuación, pero no como algo que el arte *deba alcanzar* del terreno filosófico.

Según J. Rancière, en el régimen representativo del arte no se le exige al arte trazar semejanzas, sino que ellas obedezcan a tres elementos: a) «un modelo de visibilidad de la palabra que organiza al mismo tiempo una cierta deducción de lo visible», es decir, una función de la palabra o de su abstracción que “hace ver”. La palabra – en tanto *logos*- adquiere el carácter de lo inteligible: lo que no pasa de forma positiva o negativa (lo sublime, por ejemplo) por lo que ella o su abstracción implican, no adquiere visibilidad; b) la articulación del arte con una “acción”, es decir, la organización interna temporal y narrativa de sus componentes; y c) una racionalidad interna de la ficción que el arte propicia, que somete al arte a «criterios intrínsecos de verosimilitud y conveniencia»⁷³³. Hay un cuarto aspecto que Rancière nombra aunque no dentro de esta clasificación y que cabe considerar: d) la abstracta igualación de la representación, que hace todo *potencialmente* representable al utilizar la estratagema de la “presencia de lo ausente”. Para pensar lo irrepresentable, no se trata de romper, entonces, con la semejanza en términos generales, sino estos cuatro aspectos que la

⁷³³ Rancière, J., «Si existe lo irrepresentable», *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Argentina, 2011, p. 128.

semejanza conlleva, pasando así al régimen estético, según sus términos. Si lo analizamos, siguiendo el pensamiento adorniano, en la música o, más generalmente, en lo sonoro, vemos que ya este problema de lo representable es problemático ya dentro del régimen representativo.

a. Como he indicado, la música tiene una relación compleja con la palabra, que pasa, en la filosofía adorniana, de ser *similar* al lenguaje [*Sprachähnlich*] a asumir, gracias al cruce del espacio-tiempo, una entidad distinta, más cercana a la *écriture*, que da cuenta de la tensión entre signo e imagen y, por tanto, a la materialidad del trazo y a la dificultad de la espacialización de lo temporal que a la más o menos forzada similitud de lógicas entre el lenguaje cotidiana y el musical. Especialmente relevante en esto es la crítica que Adorno articula, como indiqué, al concepto de nombre benjaminiano en tanto tendente al nominalismo. Por otro lado, ese régimen de la palabra, lo que ‘hace ver’, que sería en términos musicales la organización formal y tonal no genera una alternativa unívoca, sino que coinciden temporalmente las técnicas tradiciones de composición con la búsqueda incesante de las técnicas fuera de lo tonal. Específicamente, en lo sonoro, precisamente se ha hecho un camino inverso. En las técnicas no tonales de composición se ha ido arrebatando a la música lo que aún le quedaba de ser una imagen devenida sonido (como por ejemplo, la construcción corchea con puntillo-semicorchea lullyanas - , representativas de la grandeza monárquica) para hacer sonar lo existente, como se encuentra a la base de muchos proyectos de arte sonoro. Es decir, precisamente lo que lo sonoro exige para sí es hacer sonar lo que antes estaba mutilado como sonido. Tal es el caso, por ejemplo, de los *Electrical Walks* de Cristina Kubisch.

b. La modificación de la relación entre presentación y re-presentación modifica también el concepto de tiempo y, con él, su forma de atravesar la verdad. Como W. Benjamin explica en su tesis XV *Sobre el concepto de historia*, cualquier proceso con intención revolucionaria reestructura el tiempo y, sobre todo, trata de romper con el tiempo “homogéneo y vacío”. La cuestión aquí sería qué tiempo debe atravesar el concepto de verdad que no lo llene con una estructura tradicional. Un tiempo lineal, el *continuum*, nos hace albergar la promesa, como en el mesiánico y la parusía, de que *la verdad llegará*. El tiempo circular, por su parte, se convierte en tautológico al prescindir de la linealidad. El problema, quizá, es la aplicación de una “imagen espacial” a la comprensión del tiempo. Esto tiene que ver, según explica Agamben, a que «la mente humana capta la experiencia del tiempo pero no posee una representación de ella», y por lo tanto, «necesariamente el tiempo es

representado mediante imágenes espaciales»⁷³⁴. Por eso, continúa, en la antigua Grecia «originalmente *histôr* es el testigo ocular, aquel que ha visto. La supremacía griega de la vista se confirma entonces una vez más. La determinación del ser auténtico como “presencia ante la mirada” excluye una experiencia de la historia, que es aquello que siempre está allá sin estar nunca como tal ante los ojos»⁷³⁵. Por tanto, la “narración” es un asunto heredado en lo sonoro de lo visual. Sin embargo, en la música se combinan diferentes modalidades del tiempo. Adorno rechaza el tiempo como elemento “disponible” y como “posesión”. Si hay un tiempo que no nos pertenece nunca es el musical. Según Rancière, el paso del régimen representativo al estético es la ruptura con la narración, más o menos lineal. Hay una “suspensión” de la temporalidad mediante la inclusión de otras temporalidades en las que no necesariamente *pasa* algo, sino que se conjugan formas de expresión:

«cada uno de los momentos amorosos que puntúa *Madame Bovary* está marcado, en efecto, por un cuadro, una pequeña escena visual: una gota de nieve fundida que cae sobre la sombrilla de Emma, un insecto sobre la hoja de un nenúfar, [...]. Son cuadros, pasivas impresiones fugitivas que detonan los acontecimientos amorosos. Es como si la pintura viniera a tomar el lugar del encadenamiento narrativo del texto»⁷³⁶.

¿Qué y cómo se detona en lo sonoro? Tal convivencia de articulaciones temporales existe en la música desde el desarrollo de la polifonía, como el propio Adorno también tenía en cuenta, y se van modificando a lo largo de la historia, pero solo de forma anecdótica la música ha vuelto a lo homófono. Lo que sí se ha rearticulado es la “naturalidad” de lo sonoro y lo musical, como por ejemplo el uso del “espectrograma”, la representación microscópica del sonido que, en cierto modo al igual que la electrónica, permitía operar a nivel fragmentario y mínimo con el sonido, algo que incide al mismo tiempo en el trabajo sobre lo sonoro expuesto, como nunca, *en bruto* y su conversión en material. Esa exploración micrológica de lo temporal implica una dominación mayor y *desde dentro*, algo que no había sucedido previamente en la música y que convertía su acercamiento a lo temporal como algo externo.

⁷³⁴ Agamben, G., *Infancia e Historia*, Op. Cit., p. 132.

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 136.

⁷³⁶ Rancière, J., «La imagen pensativa», en *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010, pp. 119-120.

- c. Al mismo tiempo que la música trataba de liberarse de la aplicación de categorías externas temporales ajenas a lo sonoro, se fue imponiendo cada vez otra capa de materialidad en los medios gracias a las técnicas de grabación y reproducción. Esto tiene una doble deriva: Por un lado, la que condiciona a la propia música, como la constatación de que «la duración del microsuro de gomalaca (tres minutos) impuso a la música moderna su agobiante brevedad»⁷³⁷. Casi toda la música se constituyó bajo la premisa de que no se podía volver a escuchar, de ahí que las formas estuvieran pesadas bajo la lógica de la identificación temática y la repetición. La posibilidad de repetir libera a la música del peso de la repetición y lo pone fuera de ella, en el aparato y en el medio. Con respecto a la pintura, Adorno se pregunta «¿lo fundamental en el arte es lo que queda? ¿preguntar esto no es ya un síntoma de la consciencia cosificada, que imita a la propiedad [...]?» (TF II, 282).

Y por otro lado, la vinculación de los medios de reproducción con las lógicas fascistas y la “imposición de lo sonoro”, que genera la “angustia del silencio”: « Durante el curso del siglo veinte una lógica historial, fascista, industrial, eléctrica -cualquiera sea el epíteto que se quiera retener- se apoderó de los sonidos amenazadores. La música, no por el incremento de su uso (su uso, por el contrario, se enrareció) sino por el de su reproducción y audiencia, franqueó la frontera que la oponía al ruido»⁷³⁸. Al igual que el origen de lo sonoro está ligado a la autoridad, pues los dioses se *presentan* por medio de la palabra (suenan en lugar de ser visibles), el control de los altavoces, de los decibelios, del espacio reservado para sonar (como el escenario) se convierte en una nueva forma de aparecer y de autoridad.

- d. Rancière, en este aspecto, se refiere a la existencia del testimonio, es decir, si y cómo es posible narrar una experiencia, especialmente cuando ésta se encuentra en el límite de lo humano. Hay algo que excede, que impide al lenguaje llegar a ser *también* “lengua propia del testimonio”. El testimonio siempre es una duplicación, no hay forma de *decir* inmediatamente la experiencia. De la experiencia sólo se puede contar como lo ya-no-aquí. No se *testimonia este* asesinato de *este* *judío*, pues eso solo podría ser desde la supresión del elemento fundamental de lo artístico, el medio, sino que siempre hay un elemento

⁷³⁷ Quignard, P., *El odio a la música*. Op. cit., p. 142.

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 137.

entre lo sucedido y lo que se cuenta. No hay “lengua propia del testimonio” porque el testimonio no se cuenta, se vive: lo que hay es una «imposible adecuación entre el lugar y la palabra y el cuero mismo del testigo»⁷³⁹. Sólo se puede, por tanto, representar lo suprimido. En esta tensión se encuentra el enmudecimiento adorniano, que trasciende la irrepresentabilidad de la experiencia en el límite de lo humano a todos los ámbitos de la experiencia. Precisamente, lo que él encuentra en Beckett es el desgarramiento del mostrar lo endurecido de lo trivial, de lo banal de lo cotidiano.

v. Mi propuesta es que el “Materialismus bilderlos” apunta a lo que él esperaba de la “gran música”, la síntesis sin concepto [*begriffslose Synthesis*]. Mientras que el conocimiento, atado al lenguaje discursivo, siempre genera algún tipo de síntesis, que implica, como ya mostró Kant, la unidad de lo múltiple para hacer de ello algo cognoscible⁷⁴⁰. La posibilidad, como apuntamos anteriormente, de una síntesis sin juicio que es algo estrictamente musical es la tentación de la utopía del conocimiento de Adorno, el lugar en el que tropieza su materialismo. No se trata de repensar cómo articular un nuevo lenguaje o cómo ampliar el existente, sino cómo lo musical está ya abriendo otros modos de síntesis, de conocimiento, de unidad no totalizadora. En su lectura de Hölderlin, señala que «la complicidad de la lógica de la consciencia ordenadora y estructuradora con aquello práctico [...] ya no es reconciliable con lo sagrado» (NL, 458/GS 11, 476). Es decir, Adorno está rechazando el modelo de la reconciliación, incluso como tendencia. El lenguaje ha dejado de ser “reconciliable con lo sagrado”, ha renunciado a que nombre e idea converjan, y de eso da cuenta lo musical, que sintetiza sin concepto. Esto es importante, precisamente, porque en su última época Adorno ya no presenta la confianza en dar con “el verdadero nombre de las cosas”, como aún se ve en Benjamin, pues el nombre tendría aún algo del resto de la reconciliación, de «lo pacífico por encima de los conflictos» y, lo que a él le interesa, es «la representación pura, descomprometida, [*reine, kompromißlose Darstellung*] del conflicto absoluto mismo» (EM I-III, 147/GS 16, 143). Para Benjamin, el nombre es “patrimonio del lenguaje humano”. Debido a la continuidad con la figura divina que nombra -con la que concluye la Creación-, el ser humano adquiere, en tanto *imago* imperfecta de lo divino, la capacidad de nombrar. Para

⁷³⁹ Rancière, J., «Si existe lo irrepresentable», en *El destino de las imágenes*, Op. cit., p. 135.

⁷⁴⁰ «[L]a espontaneidad de nuestro pensar exige que [lo] múltiple sea primeramente, y de cierta manera, recorrido, acogido y enlazado, para hacer de él un conocimiento. A esta acción la llamo síntesis. Entiendo por síntesis, en la significación más general, la acción de añadir unas a otras diversas representaciones, y de comprender su multiplicidad en un conocimiento», en KrV A77-B103.

Adorno, este “motivo teológico” del nombrar podría caer el peligro de la “mera facticidad”⁷⁴¹, en la reducción de lo verdadero a la materia en tanto lo sólido.

Una de las consecuencias fundamentales de esta consideración de la materia es que no es posible un materialismo ingenuo, el desarrollo de una *prima philosophia* invertida donde la materia es lo primero, sino que la sedimentación de lo histórico en lo material y su dinamización implican el rechazo a cualquier posibilidad de hipostasiar lo material. El interés del concepto de materia en Adorno se encuentra, a mi juicio, en que lo piensa en un sentido enfático desde lo sonoro, es decir, desde lo no extenso, lo no físico -en sentido de no corpóreo, lo no reductible al aquí y al ahora. “El estrato material”, indica, se refiere a lo que «se sustrae a su propio concepto» (TF II, 136). Su intención se dirige a imposibilitar la derivación del todo a partir de un único elemento, la materia, pues estaría repitiendo el ‘pecado capital’ del idealismo. Para evitar esto y construir así un “materialismo consecuente”, considera a la materia como algo que de forma constitutiva no puede albergar en sí un principio, pues «no es reducible puramente a pensamiento» (TF II, 179).

Volvamos a la *Ungegenständlichkeit*, especialmente para repensar la categoría de lo irrepresentable. Eso no corpóreo, precisamente, es lo que exige Dahlhaus en la revisión del concepto de obra que, como vimos, aún pesa en Adorno sin tener, al mismo tiempo, una concreción evidente (especialmente cuando habla de “la obra misma” y cosas por el estilo). Según Dahlhaus, el problema fundamental es que la música se ha equiparado o identificado con la *poiesis* «y no con [la] *praxis*». La estética, a su juicio, ha entendido por tanto la música «como producción de composiciones, no como acción en un mundo social común. Por eso, la categoría fundamental es distinta que en la historia política; no es el concepto de acontecimiento sino el de obra»⁷⁴². En Adorno, en realidad, parece que el desajuste se encuentra en que pretende encontrar tal acontecimiento, la filiación con la historia política, desde el mantenimiento del concepto de obra. Sería, por tanto, tema de una tarea futura revisar la posibilidad de pensar en qué términos desconfigura la historia política al concepto de obra en Adorno y si, tal y como sospecho, aquélla la desintegraría.

⁷⁴¹ Cfr. Carta de Adorno a Benjamin del 10 de noviembre de 1938, citada por Agamben, G., *Historia e infancia*, *Op. cit.*, p. 165.

⁷⁴² Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*. *Op. Cit.*, p. 163.

La utopía del conocimiento reza «atrapar en conceptos lo carente de conceptos sin reducirlo a ellos» (DN, 21/GS 6, 22). Adorno amplía esto con otros términos en ZTR cuando señala que el problema de la interpretación, aunque es extrapolable al de toda la teoría, es hacer realidad [*verwirklichen*] la “no-identidad de lo idéntico” que *aparece* como “identidad de lo no-idéntico” (Cfr. ZTR, 143). Ese *verwirklichen* es lo que me interesa con respecto a la posibilidad de repensar la racionalidad y el concepto de materia. El concepto de imagen en Adorno (como “identidad de lo no idéntico) atravesado por lo sonoro (como huella de la no identidad de lo idéntico) sería, quizá, la forma en *hacer real* tal tensión. Es decir, que el concepto de concepto se concibe, en la tensión entre la imagen y lo sonoro, como algo excedido de sí. El concepto ya no es sólo imagen y signo, sino que también hay algo fónico que tensiona ambos elementos. Y, en ese intento de “atrapar sin reducir” no se trataría ya de hacer una imagen más o menos inestable (en cuanto múltiple, sino de que esa imagen sea portadora de lo que ella misma no consigue ser y que la modifica estructuralmente: lo sónico. J-L. Nancy cifra este asunto cuando se pregunta «¿la escucha es un asunto del que la filosofía sea *capaz* [...] ¿El filósofo no será quien entiende siempre ... pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?»⁷⁴³. Rancière, por su parte, señala que «el arte atirrepresentativo», es decir, aquel que dinamita la estructura del régimen representativo que propone la dualidad entre presencia-representación, «es constitutivamente un arte sin irrepresentable». Esto irrepresentable no debe entenderse como «promesa, el deseo paradójico de que en el mismo régimen que suprime la conveniencia representativa de las formas respecto de los sujetos, aún existan formas propias que respeten la singularidad de la excepción»⁷⁴⁴. Lo irrepresentable, como Adorno intuía en su recuperación de la prohibición de las imágenes, está incidiendo en la derrota de las formas del conocer, en el agotamiento de la estructura de desviación entre ser y representación. Que Adorno haya introducido el tiempo en la verdad y que, además, dibuje las líneas fundamentales de la crítica a la proposición, apunta precisamente a romper con el ser como algo estático y la representación como algo que capta, mejor o peor, eso estático. La negación determinada no sólo nos dice que hay algo irrepresentable que algún día llegaremos a captar, sino que la permanencia en la negatividad invita a la razón a darse por vencida. Este gesto no se da solo, como propone en cierto modo Rancière, mediante una revisión del estatuto y el discurso sobre las imágenes, sino por la inclusión de otras formas

⁷⁴³ Nancy, J-L., *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 2.

⁷⁴⁴ Rancière, J., «Si existe lo irrepresentable», *El destino de las imágenes. Op. cit.*, p. 143.

de percepción y de construcción de la racionalidad mediante ellas. En este caso, lo que reconfigura es lo sonoro, aquello que nunca ha estado del lado de lo representable.

vi. En este sentido, esta tesis pretende dejar abierto el camino, desde Adorno, de las nuevas posturas con respecto al lugar de lo material en los análisis de lo sonoro. C. Cox señala que ha habido, a partir del giro lingüístico, una distinción más o menos implícita entre “cultura” (en tanto «signification, representation, and meaning») y “naturaleza” (donde se encuentra «the inert, dumb matter»), la cual es inaccesible directamente: siempre aparece la mediación del lenguaje. Esto se traslada al sonido, donde no hay tal cosa como “el sonido” sin caer en un ámbito del esencialismo o sin asumir el elemento discursivo que ya opera en lo sonoro: «if the sonic arts are to be meaningfully examined, we will need to conceive them within the real of representation and signification»⁷⁴⁵. Tal es la postura que adopta S.Kim-Cohen. La alternativa que él propone es un modelo materialista, según su nomenclatura, pero que se parece bastante a un modelo fenomenológico. A su juicio, «a rigorous critique of representation» -en la cual se sitúa también este trabajo-

«would altogether eliminate the dual planes of culture/nature, human/non-human, sign/world, text/matter, [...] in the manner of Nietzsche and Deleuze, toward a thoroughgoing materialism that would construe human symbolic life as a specific instance of the transformative process to be found throughout the natural world»⁷⁴⁶.

Es decir, la pregunta que se está haciendo Cox parece que se dirige hacia una alternativa a la mera dualidad entre lo que hay -o podría haber- y lo que se puede conocer, que es siempre discursivo según el gesto de la mayoría de los pensadores posmodernos (aunque también la encuentra en Schopenhauer, pese a apuntar el lugar de la música alejado de la representación), pero que al mismo tiempo no se caiga en un análisis de lo sonoro donde operen subterráneamente elementos de lo discursivo como es la representación. Él toma de Nietzsche la consideración de “los poderes creativos de la naturaleza”: rechaza el hilemorfismo a favor de un flujo creativo temporal. Según Cox, la naturaleza posibilita la constatación, en su dinamismo interno, de que no hay algo así como un “ser” estable, sino que lo que *es* es no ser nada perdurable, sino una variación constante pero no estable. La distancia entre naturaleza y cultura la salva arguyendo que «the conditions for the possibility of [the] appearance [...] are not conceptual or cognitive, as they were for Kant: they are thoroughly

⁷⁴⁵ Cox, C. «Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism», *Journal of visual culture*, 10, 2, p. 148.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

material immanente in nature itself⁷⁴⁷. Lo que aparece, *pasa*, no se le fuerza desde el conocimiento a que aparezca. Sin embargo, en Cox hay una tendencia -volviendo a la terminología de Dahlhaus- de hipostasiar el acontecimiento frente a la obra, la reducción a la fenomenología.

Volviendo a las preguntas inaugurales de este trabajo, concentradas en el final del primer capítulo, la teoría del conocimiento en Adorno quedaría ampliada, de forma subterránea, gracias al pensamiento de lo sonoro, que permite la desarticulación de la mediación de la imagen y, por tanto, posibilita otro modo de comprender la tensión entre esencia y apariencia o presencia y representación. Si lo material, desde la lectura de Derrida, aunque sea “espíritu sedimentado”, no tiene un “detrás”, algo especialmente complejo en las artes sin trazo, sin fijación; y, al mismo tiempo, se pretende, como Adorno, arrancar lo devenido imagen de eso material (de ahí que hable de los *shocks* o de la mimesis en los términos desarrollados anteriormente), parece que se está tratando de articular ese otro materialismo sin imágenes o, dicho en otros términos, sin la primacía de la imagen que es la primacía de lo visual. La verdad, por tanto, solo así podría ser una “verdad no proposicional”, no tanto porque ella misma *no diga proposiciones*, sino porque ha dejado de obedecer a una cierta estructura epistemológica de forma acrítica. Si la materialidad del objeto no responde a lo que se esconde detrás de la proposición, que es precisamente la adecuación entre presencia y representación, no es posible derivar lo proposicional de ello, al menos sin violencia. De este modo, se recomprende ese modelo de verdad en el arte “como apariencia de lo que no tiene apariencia”. Adorno, aunque no lo tematiza de este modo, está abriendo la posibilidad a una verdad en la que la inadecuación no se produce no tanto por la tensión entre la realidad y las formas del conocer, sino por las formas del conocer mismo, reducidas a presencia y representación, a la abstracción de lo que la imagen puede. Esto lo nombra brevemente con respecto a su revisión de Epicuro, pero queda rescatado de alguna forma en su teoría del conocimiento. A diferencia de la postura del idealismo, del pensamiento hacia lo único, «el elemento engañoso, lo que introduce lo falso en la conciencia, no es ya... la multiplicidad sensible». Por el contrario, «en nuestra percepción de lo dado, la conciencia falsa y el error los introduce nuestra reflexión» (TF II, 161). Por tanto, no se trata tanto, en el modelo epistemológico adorniano, de “purificar” la razón o de analizar una supuesta razón “pura”, que permitiera eliminar el error, lo falso, sino precisamente dar cuenta de lo que la razón no puede. Por su parte, con respecto a la tensión entre presencia y representación, lo

⁷⁴⁷ *Ibidem*, 153.

que no aparece es, al mismo tiempo, lo que *no puede* aparecer, como lo sonoro y lo que *no debe* aparecer, como el concepto de utopía que no se traiciona con la existencia (Cfr. TE 180/GS 7, 200).

Wellmer sugiere, en un texto en el que se pregunta por la actualidad de la estética de Adorno, que habría que «realizar una lectura productiva de Adorno que vaya más allá del horizonte limitado de aquello que pudo experimentar como arte genuino»⁷⁴⁸. Mi propuesta, que coincide en su diagnóstico de que aún su filosofía “no ha sido superada” (pero no solo por el potencial teórico de Adorno -que se ilumina con más fuerza desde sus textos marginales-, sino porque no creo que sea posible la estructura de mantenimiento-superación en la filosofía) se concentra en ampliar el rendimiento de Adorno en la estética o en la teoría del conocimiento o en la filosofía social y plantear las vías que van de unas a otras teniendo como núcleo la crítica a la razón y el modelo de la dialéctica materialista. El objetivo de esta tesis inicialmente era responder a algunas cuestiones que siempre me abordaban cuando leía los textos sobre arte, en general y musicales, en particular, de Adorno con respecto a su relación con el conocimiento. ¿Cómo el arte y la música pueden decir la verdad, o ser verdaderos? ¿cuál es su relación con el mundo? Así que decidí comenzar por el principio. Antes de articular específicamente la relación entre conocimiento y arte, parecía fundamental definir qué es lo que se entiende en el corpus adorniano bajo el nombre de teoría del conocimiento. Así se construyó la primera parte. En ella, aunque no lo he explicitado en todos los casos, ya he abierto muchos de los temas que aparecerán después, como la tensión entre forma y contenido, la totalidad, la experiencia o, incluso, la crítica a las invariantes, que en música será central mediante su opuesto, la variación. El segundo capítulo tiene como eje central el problema de la verdad, pues es el eje vertebrador de todo lo que aparece después. Lo novedoso en Adorno es la crítica a la adecuación y la posibilidad de una verdad no proposicional. Esa verdad atravesada por el tiempo parece que la exige desde la crítica al concepto. En lo que esta tesis trata de incidir es que la influencia del arte en el pensamiento adorniano y, sobre todo, en sus consecuencias, es mayor de lo que él previó. Por eso, la larga segunda parte trata de detallar minuciosamente cómo están entretejidos los temas que Adorno desarrolló en su teoría del conocimiento en el ámbito de la música. No solamente por todos los aspectos biográficos que he mostrado en los que la música está presente en su vida, ni siquiera por el peso que tiene en su obra, sino porque en la música se encuentra el

⁷⁴⁸ Wellmer, A., «¿Podemos aprender aún hoy algo de la estética de Adorno», en *Boletín de estética*, 11, 2009, p. 48.

núcleo de lo no conceptual y lo no objetual por principio. Sin embargo, mientras que hasta la década de 1950 Adorno conseguía trazar en paralelo su teoría del conocimiento y la música, a partir de ese momento comenzó -primero críticamente y luego de forma entusiasta- a descubrir en la nueva música elementos -incluso las que él había seguido- que resituaban algunas de las constelaciones previas. Por ejemplo, en su reflexión sobre la forma en el camino hacia *Vers une musique informelle*, vemos como su decreciente entusiasmo por el dodecafonismo y su crítica al serialismo pasan por la distancia entre lo que él exige a la forma de la filosofía (el ensayo) y a la forma musical: que surja de la cosa misma o del material sonoro mismo y no sea “puesta desde arriba”. Lo mismo sucede en el plano de la construcción y la expresión, relación dialéctica también presente en la filosofía. La filosofía tiene que ser capaz de dar cuenta de la experiencia no domeñada, de lo incondicionado, pero para ello necesita la estructura lógica y los conceptos. Que la música se sitúe en los mismos términos es hartamente complejo, de ahí que justifique su expresión de lo no atrapado por la construcción en lo natural, lo “no hecho”: algo que retumba en los fonemas de las palabras y que ya no significa nada porque nunca lo hizo. La fundamental es el concepto de imagen, pues rearticula su comprensión de la relación entre estática y dinámica, en la cual la estática no queda reducida a lo invariante ni a contrapunto de la dinámica. La relación de la música con otras artes, por ese motivo, no es anecdótica. Adorno desplaza, como indiqué, el problema de la similitud con el lenguaje -que es una forma de imposición de las formas tradicionales del conocer a la música- al espacio como elemento central de la música. Este gesto, además, le sitúa en la vanguardia teórica de la música: son muchos los compositores y pensadores de la música que en la década de los 60 que tematizan seriamente la relación de la música con el espacio, no solamente como alcanza a prever Adorno, en tanto existe una relación implícita entre lo visual y lo sonoro, sino también por cómo lo sonoro configura una cierta forma de aproximarse a lo real (de ahí que, posteriormente, surgieran libros como el de Murray Schaffer titulado *La afinación del mundo*). Lo que disloca la recomposición de la estática y la dinámica y la relación entre imagen y sonido es, en realidad, el régimen de la representación, que han sido el núcleo de esta última parte de la tesis. Como he tratado de exponer, lo que aporta Adorno en su pensamiento sobre la música no es algo aislado que deba reducirse a la filosofía del arte -musical- sino que incide directamente en el corazón de la constitución de lo que entendemos como teoría del conocimiento y también en ciertos modelos sociales. Pensar con los oídos es, por tanto, un terremoto contra la continuidad de la filosofía basada en lo visual.

En *Negative Dialektik*, Adorno señala que la historia de la filosofía es la de un fracaso, el intento siempre inconcluso por respeto a la multiplicidad de la cosa. El principal contraobjeto de esta tesis es la de congelar, agotar o solidificar el pensamiento de un autor que fue capaz de revisar todo lo pensado constantemente, incluso aunque ello supusiera, como he tratado de mostrar, enfrentarse con rudeza contra sí mismo. Baudelaire, en el texto sobre el Salón de 1859, señalaba al inicio lo siguiente: «en cuanto a las omisiones o errores involuntarios que haya podido cometer, la pintura me los perdonará, como a un hombre que, a falta de extensos conocimientos, tiene el amor a la pintura hasta en los nervios»⁷⁴⁹. Mi posible fracaso preestablecido es, como en Baudelaire, la afrenta que asumo en la filosofía - y que espero que ella me perdone-. Es decir, un posible fracaso que es puro amor y, por tanto, puro nervio.

⁷⁴⁹ «Quant aux omissions ou erreurs involontaires que j'ai pu commettre, la Peinture me les pardonnera, comme à un homme qui, à défaut de connaissances étendues, a l'amour de la Peinture jusque dans les nerfs», en Baudelaire, C., *Curiosités esthétiques*, Paris: M. Lévy Frères, 1868, p. 358.

Bibliografía

Obra de Adorno citada

- Adorno, Th. W., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkanp, varios años
- , *Obras completas*. Trad. A. Brotons Muñoz, A. Gómez Schneekloth, J. Chamorro Mielke, J. Navarro PérezMadrid: Akal, varios años.
- , *Nachgelassene Schriften*. Frankfurt a. M./Berlin: Suhrkanp, varios años.
- , «Zu Einführung in die neue Musik», en VV. AA., *Vorträge, gehalten anlässlich der Hessischen Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung, 6, Bad Homburg v.d.H. [e.a.] 1955*, pp. 54-80.
- , y Berg, A., *Briefwechsel*, Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1997
- , y Mann, Th., *Correspondencia 1943-1955*, México/Madrid: FCE, 2006.
- , y Krenek, E., *Briefwechsel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974.
- , y Benjamin, W., *Correspondencia*. Trad. J. Muñoz y V. Gómez. Madrid: Trotta, 1998
- , *Filosofía y sociología (1960)*. Trad. M. Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.
- , *Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie*, Frankfurt a. M.: Junius Druck.
- , *Introducción a la dialéctica*. Trad. M. Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- , *Terminología filosófica*. Trad. R. Sánchez Ortiz. Madrid: Taurus, 1977.
- y Horkheimer, M., *La sociedad. Lecciones de sociología*. Trad. F. Mazía e I. Cvsien. Buenos Aires: Proteo, 1969.

Bibliografía citada

- Acebes Jiménez, R., «Adorno y la fenomenología de Husserl», en *Anales del Seminario de Metafísica*, n. 30, Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid: 1996.
- Agamben, G., *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Trad. S. Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- , *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. T. Segovia. Valencia: Pre-textos, 2008.
- Alker, A. A., *Das Andere im Selben. Subjektivitätskritik und Kunstphilosophie bei Heidegger und Adorno*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.
- Alloa , E. (Ed.), *Penser l'image*. Dijon: Les Presses du reel, 2010.
- Anders, G., *Hombres sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Trad. J. Monter Pérez. Valencia: Pre-textos, 2007.

- , *La obsolescencia del hombre*. Trad. J. Monter Pérez. Valencia: Pre-textos, 2011
- Andreas, J. (ed), *Theodor W. Adorno--Erich Doflein Briefwechsel: mit einem Radiogespräch von 1951 und drei Aufsätzen Erich Dofleins*. Hildesheim-New York: Olms, 2006.
- Andrés, R., *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Aristóteles, *Física*. Trad. de G. R. de Echandía. Madrid: Gredos, 1985.
- Armendáriz, D., *Un modelo para la filosofía desde la música. La interpretación adorniana de la música de Schönberg*. Navarra: Eunsa, 2003.
- Arteaga, A., «Auditive Architektur», en *kunsttexte.de*, *Auditive Perspektiven*. 4, 2011
- y Kusitzky, Thomas: „Ernst-Reuter-Platz als Klangumwelt“, en *Ausdruck und Gebrauch. Wissenschaftliche Hefte für Architektur Wohnen Umwelt*, 9, 2010, pp. 84-96.
- Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.
- Bartonek, A., *Philosophie im Konjunktiv. Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.
- Baudelaire, C., *Curiosités esthétiques*, Paris: M. Lévy frères, 1868.
- Behler, E., «Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo», *Anuario filosófico*, 1996, n. 29, 21-39.
- Bekker, P., *Neue Musik*. Berlín-Stuttgart: Deutsche Verlag, 1923.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, varios años.
- , *Obras*. Trad. A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada, varios años.
- Bergson, H., *La evolución creadora*. Trad. P. Ires. Barcelona: Planeta-de-Agostini, 1985.
- Bernal, A., ¿Es el arte sonoro la nueva música?, en *Sul Ponticello*, n. 20, octubre de 2015.
Recurso digital: <http://www.sulponticello.com/%C2%BFes-el-arte-sonoro-la-nueva-musica/#.VhvW9svtmkp> [consultado el 12/10/2015]
- Blom, P., *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*. Trad., J. Calzada., Barcelona: Anagrama, 2007.
- Bloch, E., *El principio esperanza*, volumen III. Trad. F. Gonzalez Vicén. Madrid: Trotta, 2007.
- Bobka, N y Braunstein, D., «Die Lehrveranstaltungen Theodor W. Adornos. Eine kommentierte Übersicht», *IfS Working Paper #8*. Frankfurt a. M., 2015.
- Boissiere, A., «Música, gesto y espacio en Th. W. Adorno», en *Azafra*. Rev. filos. 11, 2009, pp. 109-118.

- , *La pensée musicale de T.W. Adorno : l'épique et le temps*. Paris: Printemps, 2010.
- Borio, G. y Danuser, H., *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neuen Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997
- Buck Morss, S., «La dialéctica de Th. W. Adorno», *Teorema*, 5, 1975, pp. 487-500.
- , *Origen de la dialéctica negativa, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. de N. Rabotnikov Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- , *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Trad. M. Lopez Seoane. Argentina: Interzona, 2005.
- Bunge, M., *Materialismo y ciencia*. Barcelona-Caracas-México: Ariel, 1981.
- Bürger, P., «La verdad estética». Trad. Desiderio Navarro. *Criterios*, nº 31, enero-junio 1994.
- Cabot, M. (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Palma: UIB, 2007.
- Cage, J., *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- Campbell, E., *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Claussen, D., «Konflikt mit Teddie», en *Frankfurter Adorno Blätter VI*, Múnich, Edition Text+Kritik, 1992.
- , *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2006
- Collins, N. y Escriván, J., *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007
- Cook, N., *A guide to musical analysis*. Londres: J. M. Dent and Sons, 1987.
- Cox, C. «Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism», *Journal of visual culture*, 10, 2.
- Daddario, W. y Gritzner, K., (eds.), *Adorno and Performance*. Nueva York: Pacgrave and Macmillan, 2014.
- Dahlhaus, C., *Fundamentos de la historia de la música*, trad. N. Machain. Barcelona: Gedisa, 2003.
- , *Gesammelte Schriften*. Laaber: Laaber, 2001.
- y Eggebrecht, H. H., *¿Qué es la música?*. Barcelona: Acantilado, 2004.
- Decker, P., *Die Methodologie kritischer Sinnsuche. Systembildende Konzeptionen Adornos im Lichte der philosophischen Tradition*. Erlangen: Palm und Enke, 1982.

- Derrida, J., *De la Gramatología*. Trad. Ó. Del Barco y C. Ceretti. México-Madrid: Siglo XXI, 1996.
- , *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Proyecto A, 1997
- Díaz, S. (ed), *Historia y teoría crítica. Lectura de Siegfried Kracauer*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- Diderot, D., *Carta sobre los ciegos seguida de la Carta a los sordomudos*. Trad. J. Escobar. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Dineen, M., *Friendly Reminders: Essays in Music Criticism After Adorno*. Londres-Ithaca: McGill's University Press, 2011.
- Doran, M., «The 'True Relationship': Schoenberg's Analysis of 'Unity' in the Op.9 'Kammersymphonie' », *Tempo*, New Series, No. 219, Enero, 2002.
- Durkheim, E., *Clasificaciones primitivas y otros ensayos de antropología positiva*, Barcelona: Ariel, 1996.
- Eagleton, T., *Después de la teoría*. Trad. R. García Pérez. Barcelona: Debate, 2005.
- , *Las ilusiones del posmodernismo*. Trad. Marcos Mayer. Argentina: Paidós, 1997
- Egginton, W. and Sandbothe, M. (eds.) *The Pragmatic Turn In Philosophy. Contemporary Engagements between Analytic and Continental Thought*, Nueva York: State University of New York Press, 2004
- Escobar, J., «Mímesis en Platón y Adorno», en *Eidos*, 20, 2014, pp. 173-220.
- Escuela, Ch., *La construcción del materialismo en el pensamiento de Theodor W. Adorno*, (tesis doctoral), La Laguna, 2012.
- Ette, W., Figal, G., Klein, R. und Peters, G. (ed.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Feiburg/München, Karl Alber 2004.
- Federhofer, H., «Theodor W. Adornos und Heinrich Schenkers Musikdenken», en *Archiv für Musikwissenschaft*, 61, 4, 2004, pp. 300-313.
- Fernández Liria, C. y Alegre Zahonero, L., *El orden del Capital. Por qué seguir leyendo a Marx*. Madrid: Akal, 2010.
- Figal, G., *Kunst: Philosophische Abhandlungen*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012.
- Forte, A., «An Octatonic Essay by Webern: No.1 of the *Six Bagatelles for String Quartet*, Op. 9», en *Music Theory Spectrum* vol. 16, n 2, Otoño de 1994, pp. 171-195.
- Frau Burón, P., *Theodor w. Adorno y la modernidad musical. Una música informal, modelo para la filosofía*, (memoria de investigación), Palma de Mallorca, 2007.
- Friedeburg L. v. Y Habermas, J., *Adorno-Konferenz 1983*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.

Frisch, J., «Machtmißbrauch im politischen Diskurs: Konstruktion und Reproduktion von Machtverhältnissen durch die burgerliche Herrschaftskritik». Opladen,: Westdeutscher, 1997.

Frisch, W., “Thematic Form and the Genesis of Schoenberg's D-Minor Quartet, Opus 7”, en *Journal of the American Musicological Society* Vol. 41, No. 2, Verano 1988, pp. 289-314.

---, *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California press, 1997.

Früchtl, J., y Calloni, M., (eds.), *Geist gegen den Zeitgeist: Erinnern an Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991

Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Trad. C. G. Pérez de Aranda. Madrid: Alianza, 2005.

Garma, A., «El pragmatismo de R. Rorty. Alternativas a la teoría de la acción comunicativa», en *A Panta Rei* 43, 2006.

Georgiades, Th., *Music and language. The rise of western music as exemplified in settings of the mass*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

---, *Kleine Schriften*. Tutzing: Schneider, 1977.

Gómez, V. y Wellmer, A., *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 1994.

Goehr, L., *The imaginary museum of musical work*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Griffiths, Paul, *Modern music and after*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Habermas, J., *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*. Trad. R. Vilá Vernis. Barcelona: Paidós, 2003.

---, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, 1987.

---, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid: Taurus, 1989

Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*. Trad. A. Gómez Ramos. Madrid: Abada, 2010.

---, *Filosofía del derecho*. Trad. A. Mendoza. Buenos Aires: Claridad, 1968.

---, *Filosofía de la historia*. Trad. W. Roces. Barcelona: Zeus, 1971.

---, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza, 2010

Heidegger, M., *Kant y el problema de la metafísica*. Trad. **G. Ibscher Roth**. Mexico: FCE, 1981.

---, Heidegger, M., *Ser y tiempo*. Trad. J. E.. Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993.

Hervás, M., «El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical en la construcción de la dialéctica negativa», en *Constelaciones n. 7*, 2016, pp. 222-247.

- Hindemith, P., *Reden und Gedenkworte*, volumen 6. Heidelberg: Lambert Schneider, 1963/64.
- Hindrichs, G., *Autonomie des Klangs*. Berlin: Suhrkamp, 2014
- Hoeckner, B. (ed.), *Apparitions. New perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. New York-London: Routledge, 2006
- Hogh, P., *Kommunikation und Ausdruck: Sprachphilosophie nach Adorno*. Weillerwirst: Vellbürck, 2015.
- Horkheimer, M., *Crítica de la razón instrumental*. Trad. H. A. Murena. Argentina: Sur, 1973.
- , *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1985
- Hufner, M., *Adorno und die Zwölftontechnik*. Regensburg: ConBrio, 1996.
- Hulatt, O., *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*. Nueva York: Columbia University press, 2017.
- , *Texturalism and Performance – Adorno's Theory of Truth*, Universidad de York, 2011.
- Husserl, E., *Logische Untersuchungen*, Vol I. Tubinga: Max Niemeyer, 1968 [Husserl, E., *Investigaciones lógicas I*. Trad. J. Gaos y González Pola. Madrid: Alianza, 2006].
- Ihde, D., *Listening and Voice. Phenomenologies of sound*. Athens: Ohio University Press, 1976.
- Jarvis, S., *Adorno: a critical introduction*. Nueva York: Routledge, 1998.
- Jankálévitch, V., *Music and the ineffable*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Jay, M., *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Trad. F. López Martín. Madrid: Akal, 2007.
- Johnson, J., *Out of time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Juárez, E. A., «La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XVIII, 2013, pp. 105-123.
- Kane, B., *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University press, 2014
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig: Meiner, 1922.
- , *Kritik der reinen Vernunft*. Hambrug: Meiner, 1956.
- Khabib, S. R., «Teologie ohne Endzweck»: *Walter Benjamins Ent-stellung der Messianischen*. Marburg: Tectum, 2003
- Kepler, J., *Harmonice Mundi*, libro V, capítulo Vii, Lincii Austriae, sumptibus Godofredi Tampachii ..., excudebat Ioannes Plancus, 1619.
- Keuth, H., *Erkenntnis oder Entscheidung: zur Kritik der kritischen Theorie*. Tubinga: Meh Siebeck, 1993.
- Kichen, K. L., «Tonal Organization in Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19», en *Canadian University Music Review*, No. 1, 1980, pp. 130-146.

- Kivy, P., *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon, 2007.
- Klein, R., *Musikphilosophie zur Einführung*. Hamburgo: Junius, 2014.
- , (ed.), *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, Munich-Friburgo: Karl Alber, 2015
- , Kreuzer, J. y Müller-Doohm, S (eds.), *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, 2011.
- , y Mahnkopf, C.-S., *Mit den Ohren denken*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1998.
- Krenek, E., y Adorno, Th.W., *Briefwechsel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Kolleritsch, O. (ed.), *Abschied in die Gegenwart: Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, Graz: Universal Ed., 1998.
- Latham, A. (ed.), *Diccionario enciclopédico de la música*. Trad. de Alejandro Pérez Sáez ; rev. de la trad. y trad. de C. Stern Rodríguez; trad. de F. Bañuelos Bárcena, Y. A. Bitrán Goren, J. A. Brennan Hanson. México: FCE, 2008.
- Ligeti, G., *Gesammelte Schriften*. Basilea: Paul Sacher, 2007.
- Lindroos, K., «Benjamin's Moment» in *Redescriptions. Yearbook of Political Thought and Conceptual History* vol. 10, 2006, pp. 115-133.
- Löwenthal, L., *Critical Theory and Frankfurt Theorists. Lectures-Correspondence-Conversations*. New Brunswick-Oxford: Transaction, 1989, pp. 66-67.
- Liotard, J-F., *La diferencia*. Trad. A. L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1988
- Macdonald, I. y Ziarek, Kr. (eds), *Adorno and Heidegger. Philosophical questions*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- Mantel, G., *Interpretación. Del texto al sonido*, trad. G. Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza, 2010.
- Marín Corbí, F., «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, n. 23, 2007.
- Marx, K. y Engels, F., *Werke*. Dietz: Berlín, 1983. Citado como MEW seguido del volumen, página y parágrafo.
- Maura, E., «Benjamin y el tiempo», en *Daimon. Revista internacional de filosofía*, n. 57, 2012, pp. 137-149.
- McGrath, M., «Propositions», en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edición de la primavera de 2014), Zalta, E. N. (ed.), URL: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/propositions/>>. [Consultado el 03 de abril de 2016].
- Mead, A., «'Tonal' Forms in Arnold Schoenberg's 'Twelve-Tone Music», en *Music Theory Spectrum*, Vol. 9. Primavera, 1987, pp. 67-92.

- Menke, Ch., *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung bei Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Merleau Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1986.
- Metzger, H. K., «Das Ende der Musikgeschichte», en Früchtel, J., y Calloni, M., (eds.), *Geist gegen den Zeitgeist: Erinnern an Adorno*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- , *Literatur zu Noten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980
- Menke, Ch., *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Trad. R. Sánchez Ortiz de Urbina Madrid: Visor, 1997.
- Mersch, D., *Epistemics of aesthetics*. Trad. L. Radosh. Chicago: Diaphanes, 2015.
- Müller-Doohm, S., *En tierra de nadie. Th. W. Adorno, una biografía intelectual*. Trad. R. H. Bernet y R. Gabás. Barcelona: Herder, 2003.
- Muñoz, J. (ed.), *Melancolía y verdad. Una introducción a la lectura de Th. W. Adorno*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- Nancy, J-L., *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Neubauer, John, *La emancipación de la música*. Trad. F. Giménez García. Madrid: Visor, 1992.
- Nho, M.-W., *Die Schönberg-Deutung Adornos und die Dialektik der Aufklärung. Musik in und jenseits der Dialektik der Aufklärung*. Marburgo: Tectum, 2001
- Nonnemann, R. (ed.), *Mit Nachdruck. Texte der Damstädter Ferienkurse für Neue Musik*. Mainz: Schott, 2010.
- Nowak, A. y Fahlbusch, M. (eds.), *Musikalische Analyse und kritische Theorie*, Tutzing, Hans Schneider, 2007.
- Paddison, M., *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Pahn, J., Lamprecht-Dinnesen, A., Keilmann, A., Bielfeld, K., Seifert, E. (ed), *Sprache und Musik*. Stuttgart: Franz Steiner, 2000
- Philips, W., *Metaphysics and Music in Adorno and Heidegger*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Platón, *Diálogos V*. Trad. M. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos, E. Lledó y N. L. Cordero. Madrid: Gredos, 1988.
- Poe, E. A., «A Descent into the Maelström», en *Selected Tales*. Berlin: Internationale Bibliothek, 1922.
- Quignard, P., *El odio a la música*. Trad. P. Jacoment. Chile: Andrés Bello, 1998.
- Rancière, J., *El espectador emancipado*. Trad. A. Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- , *El destino de las imágenes*. Trad. L. Vogelfang y M. Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Rebentisch, J., *Esthetic of installation art*. Berlin: SternbergPress, 2012.

- Richter, G. (ed), *Language Without Soil. Adorno and Late Philosophical Modernity*. Nueva York: Fordham University Press, 2010.
- Riethmüller, A., *Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspielungstheorie in der Ästhetik*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1976.
- Rilke, R. M., *Sämtliche Werke*, v. 1., Frankfurt a. M.: Inseln, 1955.
- Rink, J., *La interpretación musical*. Trad. Barbara Zitman. Madrid: Alianza, 2006.
- Ríos Rojas, A., «Tristán e Isolda de Wagner desde las claves de la filosofía romántica. Novalis y Schopenhauer en Wagner», *Thémata*. Revista de Filosofía, N°51 enero-junio (2015).
- Rosen, Ch., *Arnold Schoenberg*. New York: Viking Press, 1975.
- , *The Frontiers of Meaning. Three Informal Lectures on Music*. Londres: Kahn and Averill, 1994
- Ross, A., *The rest is noise*. Nueva York: Picador, 2007.
- Schnebel, D., «Der Ton macht die Musik oder: Wider die Versprachlichung», en *Anschlage-Auslage. Texte zur neuen Musik*. Munich-Viena: Hanser, 1993.
- Schönberg, A., *Funciones estructurales de la armonía*, trad. J. L. Milán Abat. Barcelona: Idea, 1999.
- , Schönberg, A., *Harmonielehre*. Viena: Universal, 1922.
- , *Style and Idea*. Nueva York: Philosophical Library, 1950 [*El estilo y la idea*, trad. Juan J. Esteve. Madrid: Idea, 2005].
- Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*. Trad. R. Aramayo. Madrid: FCE, 2003.
- Schweppenhäuser, H. (ed), *Theodor Adorno zum Gedächtnis*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971.
- Serraveza, A., «Tempo musicale e tempo sociale», en *Musica, filosofia e società en T. W. Adorno*. Bari: Dédalo, 1976.
- Sert Amús, G., *El concepto de autonomía del arte en la obra de Th. W. Adorno*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2015.
- Socha, E., *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Universidade de São Paulo, 2015.
- Sonntag, B., *Adorno in seinen musikalischen Schriften*, Regensburg: Gustav Bosse, 1987.
- Stravinsky, I. y Craft, R., *Conversations with Igor Stravinsky*. Nueva York: Doubleday, 1959.
- , *Memories and commentaries*. Nueva York: Doubleday, 1960.
- , *An Autobiography*. Nueva York: Simon and Schuster, 1936.
- Subotnik, R. R., *Deconstructive variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis-London, *university of Minesotta Press*, 1996, p. 154.
- Szendy, P., *Escucha. Una historia del oído melómano*. Trad. J. M. Pinto Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós, 2003.

- Sziborsky, L., *Adornos Musikphilosophie*. Múnich: Wilhelm Fink, 1979.
- Taylor, B., «Berg and Modernity: Ambivalence, Synthesis, and Remaking of Tradition in the String Quartet op. 3», *Studia Musicologica* 50, Vol. 50, No. 1-2, marzo, 2009, p. 35.
- Thacker, Toby, *Music after Hitler, 1945-1955*. Ashgate Publishing, Ltd., 2007
- Toorn, P. C., «Stravinsky, Adorno and the Art of Displacement», en *The Musical Quarterly*, vol 87, n. 3, (Otoño 2004), pp. 468-509
- Urbanek, A., *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos «Philosophie der Musik» und die Beethoven-Fragmente*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- Vidal Mayor, V., *Theodor Wiesengrund-Adorno: Interpretación históriconatural* (tesis doctoral), Valencia, 2015.
- VV.AA., *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*. Göttingen: Vellbruck, 2000.
- VV. AA., *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel : Bärenreiter, 1971.
- VV. A., *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2005.
- Wellmer, A., *Musik und Sprache*. Múnich: Hanser, 2009.
- , *Finales de partida. La modernidad irreconciliable*. Trad. M. Jiménez Redondo. Madrid: Cátedra, 1996.
- , *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Trad. J. L. Arántegui. Madrid: Visor, 1993.
- , «Comunicación y emancipación. Reflexiones sobre el “giro lingüístico” de la Teoría Crítica» [traducción de Francisco Colom González], en *Isegoría*, 1, 1990.
- Wellmer, A., «¿Podemos aprender aún hoy algo de la estética de Adorno», en *Boletín de estética*, 11, 2009.
- Wilke, S., «Kritische und ideologische Momente der Parataxis: Eine Lektüre von Adorno, Heidegger und Hölderlin», *MLN*, Vol. 102, No. 3, German Issue, abril 1987, pp. 627-647.
- Wingert, L. y Günther, K., *Die Öffentlichkeit der Vernunft und die Vernunft der Öffentlichkeit: Festschrift für Jürgen Habermas*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2011.
- Witkin, R. W., «Composing Society in Sonata Form: Music Analysis and Social Formation», en Nowak, A. y Fahlbusch, M. (eds.), *Musikalische Analyse und kritische Theorie*, Tutzing, Hans Schneider, 2007.
- Zagorski, M., «"Nach dem Weltuntergang": Adorno's Engagement with Postwar», *The Journal of Musicology* 22/4, 2005, pp. 680-701.
- , «Adorno und das musikalische Material», en *Tempus Konnex*. Recurso digital [http://tempus-konnex.com/spip.php?article253#nh12. Última vez consultado 2/05/2017].

Zamora, J. A., «Th. W. Adorno y la aniquilación del individuo», *Isegoría* 28, 2001, pp. 231-243.

Zizek, S., *El acoso de las fantasías*. Trad. F. López Martín. Madrid: Akal, 2011

Zuideervart, Lambert, *Artistic Truth. Aesthetics, Discourse and Imaginative Disclosure*. Nueva York: Cambridge University Press, 2004.

Bibliografía consultada

Anderson, L. M., *German expressionism and the Messianism of a Generation*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2001.

Bowie, A., *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Brassier, R., *Alien Theory. The Decline of Materialism in the Name of Matter* (tesis doctoral). Universidad de Warwick, abril 2001.

Borio, G., «The Crisis of Musical Aesthetics in the 21st Century», *Topio*, 2009, n. 28, pp. 109-117.

Boucher, G., *Adorno reframed*. Nueva York: Tauris, 2013

Burrows, D., *Time and the warm body. A Musical Perspective on the Construction of Time*. Leiden-Boston: Brill, 2007.

Contreras, F. R., «Estudio crítico de la razón instrumental totalitarian en Adorno y Horkheimer», en *Revista Científica de Información y Comunicación*, n. 3m 2006, pp. 63-84.

Croft, J., «Composition is not research», en *Tempo*, Vol. 69, n. 272, abril 2015, pp. 6-11.

Davies, S., *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Demers, J., *Listening through the noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Dietrich, V., «Bilderskepsis statt Bilderverbot? Bedarf die Ideologiekritik der kritischen Theorie einer konkret-utopischen Erweiterung?», *Linke Fachschaft*, 3, 2012

Durán, C., «Lo inaudible: un nacimiento del sonido», en *Hermenéutica intercultural. Revista de filosofía*, n. 16, 2007, pp. 85-105.

Earle, B., «The politics of the new music», *Music and Letters*, vol. 94, n. 4, 2013, pp. 664-671.

Echeverría, B., *Las ilusiones de la modernidad*. México: UNAM-El Equilibrista, 1997.

---, *Definición de la cultura*. México: Itaca/UNAM, 2001.

Hernand, J. y Richter, G. (eds.), *Sound Figures of Modernity. German Music and Philosophy*. Wiscosin: University of Winconsin Press, 2006.

Jarvis, S. (ed.), *Theodor W. Adorno. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Londres-Nueva York: Routledge, 2007.

Lukács, G., *Estética* (Cuatro volúmenes). Trad. M. Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1966.

- , *Historia y conciencia de clase*. Trad. Ll. Clevell. Madrid: Magisterio español, 1987.
- Stuckendschimt, H. H., *Neue Musik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- O'Connor, B., *Adorno*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Oram, D., *An individual Note of Music Sound and Electronics*. Londres-Nueva York: Galliard-Galaxy, 1972.
- Taruskin, R., «Back to Whom? Neoclassicism as Ideology», *19th Century Music*, Vol. 16, n. 3, primavera 1993, pp. 286-302.
- Bozal, V., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1999.
- VV.AA., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerliche Kategorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.