

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN
CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Adorno.

Teoría crítica, música y sociedad.

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS POLÍTICOS Y SOCIALES

PRESENTA:
ARTURO FUENTES SALAS

ASESORA:
DRA. BLANCA SOLARES ALTAMIRANO

CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE DE 2010.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

A Vequis y Faño, mis papás.

Por ser para mí la posibilidad de todas las posibilidades.

Gracias por su apoyo de toda la vida y su comprensión de buenos padres.

Son lo mejor que “el Cielo, lo Bello y lo Eterno” puedan brindar a una persona.

Esta tesis la dedico a ustedes como muestra de amor y respeto profundos.

Les agradeceré toda la vida y por mil generaciones más.

“Hay una niña admirable y llena de gracia.
Parece de cera. Tan bella es, con sus cabellos
De seda y oro, y sus labios de grana.”
Novalis.

A María, mi novia.
Por escucharme, por criticarme,
por estar conmigo en este momento
de mi vida. La misma vida que quiero
seguir compartiendo contigo. Mi
corazón es tuyo, te quiero
con todo mi amor.

Adorno.
Teoría crítica, música y sociedad.

Índice.

Introducción, 4

- 1. *Arranque*: Una vida musical y de investigación social crítica, 9**
1.1. Biografía de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 9
1.2. Adorno y la historia del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, 24

- 2. ¿Filosofía “disonante y común” en la Teoría crítica?, 32**
2.1. De la desmitificación de la historia como progreso, 32
2.2. Espíritu y arte en Adorno, Benjamin y Horkheimer, 39

- 3. La crítica musical de Adorno y su filosofía social, 54**
3.1. La filosofía de libre atonalidad de Adorno, 56

- 4. Adorno y la categoría de “materialismo musical”, 70**

Conclusiones, 112

Obras citadas, referidas y/o consultadas, 116

Introducción.

El texto que ahora se presenta es producto de más de dos años de trabajo en los estudios musicales del filósofo, sociólogo, psicólogo y musicólogo originario de Frankfurt, Alemania, Theodor Adorno (1903-1969). *Adorno. Teoría crítica, música y sociedad* se realizó en el marco del Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales, con una fructífera participación en diversos seminarios (principalmente sobre las obras de Adorno, Benjamin y Horkheimer) en el Programa de Posgrado en Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Letras, de esta misma Universidad Nacional Autónoma de México.

Cabe mencionar que no se trata aquí de un tratado de ejecución musical ni de un estudio musicológico ni de un análisis compositivo o una pedagogía musical¹ y mucho menos de un programa de política musical. Una tarea de esa índole corresponde, con toda evidencia, a un musicólogo o a un funcionario público vinculado a temas artísticos y/o culturales. En todo caso, se tratará de una epistemología social desentrañada de los ensayos musicales de Adorno donde el objetivo de investigación es aclarar aquello que el autor quiere decir cuando habla de la categoría de “materialismo musical”.

De tal suerte, se destacará la importancia y la función social de las grandes composiciones de la música moderna del siglo XIX y la música de vanguardia del siglo XX; en opuesto sentido, se retomará la hostil crítica adorniana a las mercancías musicales (funcionales), principalmente su crítica a la música jazz. A fin de hacer un análisis lo más abarcador posible del problema de las manifestaciones musicales antes mencionadas, se recurrirá a distintas fases de un mismo fenómeno. Es decir, retomaremos los aspectos

¹ En sus “Tesis contra la música de pedagogía musical”, Theodor Adorno establece que los méritos pedagógicos de una música y los méritos artísticos, en principio, nada tienen que ver entre sí. En la pedagogía musical, dice Adorno, se introducen “clandestinamente y sin excepción” los medios en lugar de los fines, partiendo de una desesperación inconsciente con respecto a los fines. Una fuente de desconfianza profunda de Adorno respecto de la música de pedagogía musical es que en ella veía el conjuro del culto a la comunidad como un fin en sí mismo. Como tal, esta clase de pedagogía formó parte de políticas claramente identificadas con los nacionalsocialistas alemanes, por un lado, y con las democracias populares al estilo ruso, por el otro. Frente a lo totalitaria de la esencia de la comunidad como fin en sí mismo, que oprime al individuo, Adorno antepone la “comunidad real” como aquella en la que se toma en cuenta a los seres humanos vivos y, en virtud de ello, a los seres humanos emancipados.

históricos, económicos, filosóficos y, eminentemente, sociales, de la producción y la recepción 1) de la música artística y 2) de la música como producto de consumo masivo (inherente a la “industrial cultural”).

Adorno publicó ensayos y críticas filosóficas, musicales, literarias y culturales a lo largo de toda su vida. Una de sus obras más importantes, *Teoría estética* (1970), fue publicada un año después de su muerte. Desde entonces no han cesado de editarse sus obras completas en distintas lenguas, incluida por supuesto la española. Realizar un estudio omniabarcador de la producción teórica de Adorno excede por mucho los tiempos del Programa de Posgrado, en virtud de que los textos siguen apareciendo.²

La intención que motivó a la realización de esta tesis fue, originalmente, la de hacer una puntual monografía de los distintos escritos que el autor legó a quienes se ocupan de la teoría crítica, provenientes tanto de las ciencias sociales como de la filosofía. Conforme se sucedieron los avances, quien suscribe llegó al convencimiento de que las condiciones materiales impiden hacer un análisis exhaustivo de la crítica adorniana, en el entendido de que el proyecto es colosal (derivado precisamente de la gran cantidad de escritos musicales de Adorno y, como recién se mencionó, de que siguen editándose nuevas traducciones de sus estudios). De cualquier forma, en ningún momento se ha renunciado aquí a la tarea de crítica del material teórico adorniano (por ardua que se nos presente una tal empresa) y, de esa forma, el lector puede tener desde ya la certeza de que en *Adorno. Teoría crítica, música y sociedad* encontrará una tentativa rigurosa por caracterizar aquello que Adorno consideró como “materialismo musical”.

Después de haber acudido a bibliotecas y librerías tanto de la UNAM como de otras instituciones, no es arriesgado afirmar (ni hay temor a equivocaciones cuando se dice, como hace quien suscribe) que Adorno es el más importante crítico musical del pasado siglo. Si bien Max Weber (1864-1920) hizo un acercamiento al problema de la “sociología

² Cabe destacar que uno de sus escritos más importantes, *Beethoven. Filosofía de la música*, fue publicado en Frankfurt hasta 1993 y su traducción a lengua española no se realizó sino 10 años después. Esta obra en realidad no fue concebida como un libro unitario. Es, más bien, una edición muy posterior (realizada por un colaborador y discípulo de Adorno, Rolf Tiedemann) donde se compilan materiales de un texto pensado para nunca ser terminado. El orden de los fragmentos no persigue una linealidad cronológica sino que está acomodado de acuerdo con las materias que se analizan, en torno de todo lo escrito por Adorno sobre el compositor nacido en Bonn, Alemania, en 1770 (justo en el mismo año en el que también nacieron Hegel y Hölderlin). La dificultad manifestada por Tiedemann refiere precisamente la exégesis que hubo de realizar a partir de notas manuscritas de Adorno que fueron redactadas a lo largo de 35 años (poco más de la mitad de la vida del frankfurteano), hasta que Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno murió.

de la música”, se trata sólo de un apéndice anexo hasta la segunda edición de *Economía y sociedad*, que, además, nunca buscó otra cosa más que sentar la “primera piedra” para lo que esperaba construir como una sociología del arte y que nunca realizó.

La presencia de teóricos alemanes modernos en los análisis de Adorno confiere a sus investigaciones alicios que no encontramos en ningún otro autor. Su retorno a 1) algunos aspectos de la filosofía kantiana en aras de destacar la voluntad autónoma del ser humano, más 2) la utilización de la dialéctica hegeliana en la conformación de una historia materialista, más 3) la crítica del marxismo positivista, más 4) una notable acritud literaria de claras resonancias schopenhauerianas y nietzscheanas, más 5) las enseñanzas de Benjamin y Horkheimer, más 6) la cercanía con Schönberg y Berg, dejaron una impronta imborrable en la memoria de un filósofo social que, como asevera Clausen, con toda justicia puede ser denominado “uno de los últimos genios”.

Cuando se leen trabajos de artistas, en concreto, de músicos que escriben, es muy frecuente encontrar críticas coloristas, basadas en denuestos, donde las vísceras juegan un papel más importante que el razonamiento. Un rasgo común en esta clase de “críticas” es que se deja de lado el hecho de que los artistas son siempre *zoon politikon*, como diría Adorno, no son *tabulas rasas* ni entidades intelectuales que “flotan libremente en el aire”, como asegura Max Horkheimer. La concepción de una teoría crítica en el estudio de la música significa un camino idóneo en la búsqueda de una toma de distancia respecto de posiciones ontologizantes y/o idealistas que más bien ponen el acento en una dialéctica nada materialista.³

Como se verá al final de esta tesis, principalmente en el “Capítulo 4. Adorno y la categoría de „materialismo musical”, pero perfilado en buena medida desde el “Capítulo 3. La crítica musical de Adorno y su filosofía social”, el mismo Beethoven asumió que su paso por el mundo tenía que producir una música de lo que la sociedad experimentó a partir de 1789. Cien años después de la aparición de la *Novena sinfonía* de Beethoven, Schönberg reiteró en el tema de la revolución y en una acepción crítica de la historia de la música. Se observará cómo Schönberg leyó críticamente la filosofía de la historia hegeliana y, en su

³ Más allá de las posturas espiritualizantes denominadas “sociologías del conocimiento”, representadas por algunos filósofos-sociólogos alemanes contemporáneos de Frankfurt (como Max Scheler y Karl Mannheim), veremos que, en la producción de conocimiento, al igual que en la producción musical y prácticamente todas las formas de relacionarse en un permanente proceso de transformación del mundo, existe una base económica de producción capitalista.

utilización del material musical, dio la apariencia de haber tenido en mente con toda claridad los postulados más significativos de las “Tesis sobre el concepto de historia” de Benjamin, inclusive décadas antes de que estas últimas vieran la luz en una publicación especial de la *Revista de Investigación Social* (1942) del Instituto de Investigación Social de Frankfurt en memoria de Walter Benjamin.

Antes de abordar los temas mencionados, en el “Capítulo 2. ¿Filosofía “disonante y común” en la Teoría crítica?”, se problematizará a partir de la pregunta de si puede hablarse o no de una “filosofía común” o de una “filosofía disonante”, en las reflexiones de tres importantes autores, representantes principales del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, comenzando por Adorno, retomando luego a su maestro y amigo Benjamin y, finalmente, aunque no menos importante, acudiendo a los textos de su compañero de lucha, su colaborador y amigo, Horkheimer. El “Capítulo 1. *Arranque: Una vida de música e investigación social crítica*” partirá de la biografía de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno y de su notable contribución teórica en el círculo más cercano de los intelectuales que conformaron la historia del Instituto de Investigación Social de Frankfurt.

Para concluir esta introducción sólo resta recordar cómo, según Thomas Mann, en la obra de Adorno pueden encontrarse notables intensiones por traducir el método composición atonal a estilo literario (sobre este punto volveremos en el apartado “3.1. La ‘filosofía de libre atonalidad’ de Adorno”). Mann recurrió al mismo método en su libro *Doktor Faustus*, del cual Adorno fungió como genio musical detrás del texto. En la obra de Mann, Adrian Leverkühn (el personaje central) desarrolló una tendencia a la “prosa” musical y alcanzó su nivel más elevado en el cuarteto para instrumentos de cuerda, la cual no se propuso como sonata sino que fue escrita como novela.

Se adjudica a Beethoven el dicho de que la música revela más que la filosofía y la ciencia, pero Adorno afirmaría: ni la música ni la ciencia, sino ambas a la par. La investigación adorniana desmitifica el progreso infinito en la historia de las sociedades industriales, incluido el progreso en la música, por supuesto. Como se menciona arriba, la teoría crítica de Adorno se desplegó a partir de una concepción original de la dialéctica materialista en el marco del Instituto de Investigación Social de Frankfurt y se alejó de intereses partidistas de izquierda, tanto de la postura de los comunistas alemanes adscritos

al “bloque del Este” (es decir la ex-URSS), como de los socialdemócratas de la República de Weimar.

Cuando se habla de Adorno, en efecto, se pone en el debate el tema de una dura crítica de la ideología (que tributa su “ciencia positiva” a los intereses de la lógica del mercado). Pero contrario a la afirmación que señala a la Teoría crítica como puramente negativa o pesimista, nos encontraremos con que ésta alberga un “anhelo de justicia”, de emancipación y de paz en la conciencia de la libertad realizable en este mundo de seres humanos. La música del período expresionista de Schönberg, en palabras de Adorno, es intelectualizante, pero en lo tocante al sentimiento también es superior en el “sismógrafo de las emociones”. La filosofía atonal de Adorno se inscribe en la filosofía social y política de base materialista y, en su despliegue, como menciona Forster, forma parte de la tradición que transgrede los límites de los géneros literarios: hecha mano del método que eleva un texto crítico al rango de obra de arte. Sin embargo, décadas antes Horkheimer aseveró que la filosofía social no tiene que convertirse en una sinfonía.

1. *Arranque: Una vida musical y de investigación social crítica.*

1.1. *Biografía de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno.*

Los Wiesengrund, familia de comerciantes judíos de Dettelbach, se instalaron en Frankfurt, Alemania, en la época de la gran transformación de la ciudad junto al río Main⁴. Siegfried Kracauer⁵ (1889-1966), como señala Detlev Clausen, describió a esa ciudad histórica, situada a la ribera de un río, entre montañas de media altura y de clima templado. Entre 1866 y 1914, en esa localidad se produjo una profunda transformación demográfica, un fuerte cambio de una sociedad agrícola tradicional a una sociedad moderna industrial. La población de la ciudad se multiplicó por cinco y su perímetro se duplicó. Hubo serios problemas sociales ligados a esta transformación, según Clausen, en el censo de 1913 se determinó que el 87% de la población de Frankfurt era pobre.⁶

Bernhard Wiesengrund (1801-1871), bisabuelo de Adorno (junto con su esposa, Carolina Hoffman, 1812-1889), emigró desde Dettelbach hacia un bastión del comercio y de la libertad de mercado en la importante ciudad junto al Main. Como se puede advertir, la familia Wiesengrund tuvo cierta ventaja económica a su llegada a Frankfurt. Datos del cómputo al que pasa revista Clausen destacan que los Wiesengrund fueron propietarios de una casa y para poder avecindarse tuvieron que desembolsar 5,000 florines⁷. Pertenecieron a la pequeña clase media, pero no fueron una de las 224 familias millonarias y tampoco una de las 160 familias multimillonarias.

⁴ En castellano se conoce a la ciudad como “Fráncfort del Meno”. Por nuestra parte, preferimos conservar las voces alemanas de “Frankfurt” y “Main” al hacer referencia a la ciudad y al río que fluye junto a ella; también se conservan nombres de revistas y piezas musicales en lengua alemana; detenemos en esto en función de la dificultad que la castellanización de términos germánicos implica en no pocas ocasiones. Se conservará el original en casos como los mencionados, pero haremos excepciones al hablar, por ejemplo, del nombre del país, así como con los nombres de avenidas y direcciones. Las alusiones al francés y al inglés son referencias hechas por el propio Adorno, en esos casos hemos decidido conservar la designación original del autor.

⁵ Quien más tarde fue maestro y amigo personal de Adorno.

⁶ Detrás de la calle Bellavista, primera residencia de Adorno, “se hallaba el degradado centro histórico [de Frankfurt] donde la miseria venía concentrándose desde el último tercio del siglo XIX.” Clausen, Detlev. *Theodor W. Adorno: uno de los últimos genios*. p. 37.

⁷ El “florín” fue la “moneda de Florencia desde 1252 hasta la caída de la República Florentina en 1531. Fue acuñada en oro con un peso de 3.54gr. Llevaba estampada en una de sus caras una flor de lis y en la otra la imagen de San Juan Bautista. Como resultado del activo comercio florentino se extendió su uso,

En Frankfurt había, a decir de Stefan Müller-Doohm, biógrafo de Adorno, “barreras” de una tradición que provenían de la función económica y de la propia imagen cultural de la ciudad. Durante el siglo XIX se impuso un proceso “vacilante” y “tardío” de industrialización. Se dio preferencia al capital comercial y financiero frente al industrial. Frankfurt fue, como es en la actualidad, un lugar central para servicios, en especial en la actividad comercial y banquera. Susan Buck-Morss cuenta cómo Frankfurt era una ciudad secular que mantenía en el siglo XX algunas características del liberalismo burgués. Si bien su burguesía se concentró en actividades comerciales y banqueras, la apertura al conocimiento y la ausencia de dogmatismo fue una característica de su amplia población judía, por lo que el bautismo católico fue cosa normal entre judíos asimilados.⁸ Según Buck, aunque había antisemitismo, su expresión abierta era poco común en la ciudad de comerciantes a orillas del Main. Al comparar a esta ciudad con Berlín resultaba “provinciana”, pero tuvo una activa vida cultural, su prensa era liberal y la Johann Wolfgang Goethe-Universidad de Frankfurt, entonces la más joven de Alemania, atrajo a algunos de los más originales y críticos pensadores de su época como profesores.

Los Wiesengrund se instalaron, a decir de Müller, en Bellavista 7, en un impresionante edificio. El abuelo de Adorno, David Theodor Wiesengrund (1838-1920) formó un matrimonio con Carolina Mayer (1845-1894), hija de un banquero procedente de Bechthem, y les sucedieron seis hijos, tres mujeres y tres hombres (uno de los

convirtiéndose prácticamente en moneda universal, hasta que la importación de oro americano provocó su devaluación.” *Enciclopedia Salvat Diccionario*. T5. México. Salvat. 1984. p. 1428.

⁸ “En las postrimerías del siglo XIX, Berlín y Fráncfort del Meno se convirtieron en los principales centros judíos de Alemania. Cuando nació Adorno, el 20% de los judíos existentes en el Imperio alemán residían en estas dos ciudades. A lo largo de todo el siglo XIX, los judíos lideraron el movimiento de urbanización, esto es, la progresiva adaptación de una forma de vida urbana, al que después se sumó la población cristiana. Pero hacia finales de siglo la estructura social judía presentaba una particularidad: el 56% de la población activa trabajaba en el comercio. Sus hijos, en cambio, preferían las profesiones liberales o académicas a las relacionadas con la industria. En las casas paternas de los judíos laicos surgió un clima muy particular que dificultó seguir completamente las tradiciones... [el] bautismo [fue] ‘el precio que se ha de pagar para acceder a la cultura europea’, pero esta sentencia hacía referencia a una situación social distinta, aquella en la que leyes reaccionarias impedían que los hijos de comerciantes judíos tuviesen acceso precisamente a las profesiones liberales y académicas. Hacia finales del siglo XIX, entre las prósperas clases medias judías el bautismo estaba muy mal visto. Dado que la ley equiparaba las confesiones religiosas, el bautismo era totalmente innecesario. Sin embargo, estas familias se distinguían de las familias medias alemanas por la importancia que concedían a la cultura y a la formación. Lo que se fusionó no fueron abstracciones étnicas como lo alemán y lo judío, sino Ilustración y clasicismo, humanismo y progreso. Mientras que los judíos tradicionalistas y los nuevos ortodoxos adoptaban posiciones políticas más bien conservadoras, en el Frankfurt del cambio de siglo los partidarios del progreso se identificaban con el liberalismo de izquierdas.” Clausen, Detlev. *Op. cit.* p. 54-55. Para 1925 el número total de judíos en Berlín era de 173,000 y la segunda comunidad judía de Alemania fue Frankfurt con un total de 29,000. Cfr. Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. p. 23.

descendientes sólo vivió dos años, uno más, el primogénito de la familia, murió a los diecisiete años). De esa manera, Oscar Alexander Wiesengrund (1870-1946), a la postre padre de Adorno, estaba destinado a ser el sucesor en la empresa familiar de vinos. Fundó una sucursal de la firma en Leipzig, Alemania, y exportó vinos a Inglaterra y Estados Unidos. Müller retrata al padre como un comerciante jovial y de orientación cosmopolita, quien tuvo éxito en la dirección de la empresa de vinos en virtud de que pasó largas estancias en Londres.

Gracias a que Oscar Wiesengrund gustaba de los actos culturales de la ciudad (que comprendían frecuentes conciertos y óperas), conoció a dos mujeres “extraordinarias” de la sociedad frankfurteana, las hermanas María Bárbara Calvelli-Adorno Della Piana (1865-1952) y Agathe Calvelli-Adorno Della Piana (1868-1935), ambas de fe católica. Casó Oscar Wiesengrund con María Calvelli-Adorno quien si bien, a decir de Müller, tenía un nombre “pomposo”, no contaba con ciudadanía alemana, sino francesa, pues el padre originario de Córcega, isla franco-italiana del Mediterráneo, nunca logró ajustar los presupuestos económicos para obtener el reconocimiento oficial de su ciudadanía en la ciudad imperial. Maria Calvelli-Adorno y Oscar Wiesengrund decidieron contraer matrimonio civil en la calle de Pancras, en Londres, Inglaterra, en el verano de 1898.

Cerca de las 5:30 horas del viernes 11 de septiembre de 1903, vio la primera luz Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (la gente cercana a él le llamó —como él mismo refería de sí en la esfera privada y en cartas a familiares y amigos— “Teddie”). Adorno recibió el bautismo católico el 4 de octubre de 1903 en la parroquia de San Bartolomé, en Frankfurt. En 1910, cuando tenía siete años, su padre proclamó su salida de la comunidad israelita de Frankfurt. Buck menciona que Adorno fue bautizado católico, confirmado protestante y durante toda su vida fue un ateo, en parte gracias a su “aversión contra todo lo conscientemente judío” heredada por el padre. Oscar Wiesengrund representaba un individualismo típico en la ciudad del comercio, basado en su fortuna privada y el conocimiento del mundo. “La conciencia de sí mismo que de ahí resultaba, emparejada con la tolerancia, parece que se comunicó al hijo como la cosa más natural. También pasó del padre al hijo una actitud secular y reservada frente a todo lo religioso, sobre todo lo judío.”⁹

⁹ Müller-Doohm, Stefan. *En tierra de nadie: Theodor W. Adorno una biografía intelectual*. p. 42. A propósito del vínculo de Adorno con la tradición judaica, Ricardo Forster afirma que ésta no provino de la línea familiar, sino de Walter Benjamin (1892-1940), maestro y amigo cercano de Adorno, y, a partir de

Las dos mujeres de la familia Wiesengrund Adorno acogieron con alegría la tarea de educar al recién nacido y consideraron la conveniencia de una formación musical e intelectual. Sus apelativos aludieron al nombre del abuelo de línea paterna, Theodor, así como al hermano de la madre, Ludwig. A decir de Müller, estos nombres depositaron en la cuna del niño la herencia de diversas tradiciones familiares: por un lado, la tendencia a la seguridad del comerciante, ansioso de estabilidad y fría calculabilidad; por el otro, la sensibilidad artística, anhelante de creatividad y de espontaneidad. El padre de Adorno le proporcionó toda la seguridad económica y emocional de un hogar burgués, aunque a decir de Buck, no intervino de forma significativa con la educación de su único hijo.

En los años de niñez, la relación entre padre e hijo se fundó en la “gran indulgencia y máxima benevolencia del padre.” En la pubertad, el primogénito vio en su padre a un representante de la burguesía, un comerciante orientado siempre por la eficacia económica y por la ganancia. Según refiere Müller, Adorno no se sintió vinculado de ningún modo a esa forma de existencia, “puede presumirse que la identificación con el padre y sus ideales de vida fue más bien escasa, y esto de ninguna manera excluye un reconocimiento respetuoso del hijo al jefe de familia. Había sobradas razones para el aprecio, pues la lealtad de Oscar Wiesengrund frente a su mujer y su cuñada, lo mismo que frente al hijo, con sus inclinaciones artísticas y sus tempranas ambiciones intelectuales, estaba exenta de toda reserva.”¹⁰

Desde su nacimiento, Maria, su madre, y Agathe, su tía, lo adormecieron con la canción *Buenas noches* de Brahms. María cantaba profesionalmente y Agathe tocaba el piano. Ambas “poblaron de música” el mundo infantil de Adorno. Guillermo Delahanty trae a cuento cómo, durante las vacaciones de verano, la familia viajaba al pueblito de Amorbach, Alemania, (a 80 kilómetros de Frankfurt). “Allí [Adorno] entró en contacto con la música... La familia Wiesengrund se rodea de una atmósfera musical y literaria. Con todo, un ambiente holgado artísticamente.”¹¹ La música que estamos habituados a

Benjamin, también por parte de Gershom Scholem (1897-1982) filósofo israelí. El “judaísmo” de Adorno no se comparó al que impregnó el pensamiento de Benjamin. Sólo frente a la noticia del suicidio de Benjamin y de los horrores del exterminio judío operado por el nazismo Adorno trató temas referentes al “problema judío”, postergados desde los primeros años del Instituto de Investigación Social. Clausen asegura que Adorno jamás pretendió ser experto del judaísmo. “Posteriormente, siempre que alguien le preguntó por estos temas, lo remitió a Scholem como el interlocutor más competente en la materia. A partir de la segunda mitad de los años 1930, sin embargo, el grupo formado en torno a Horkheimer no pudo seguir negando la evidencia del elemento judío en su propia existencia.” Clausen, Detlev. *Op. cit.* p. 264.

¹⁰ Ambas citas en Müller-Doohm, Stefan. *Op. cit.* p. 43.

¹¹ Delahanty, Guillermo. *Nostalgia y pesimismo. Teoría crítico-musical de Theodor W. Adorno.* p. 45.

llamar “clásica”, Adorno la conoció de niño a través de la ejecución a cuatro manos. “A comienzos del siglo XX los genios del burgués siglo XIX me dejaron junto a la cuna la ejecución a cuatro manos.”¹² Aún antes de que pudiera leer las notas, Adorno fue guiado por su memoria y su oído; según su propio testimonio, no pocas piezas se le quedaron grabadas en aquella época. Beethoven, Brahms, Mozart o Schubert tocados a cuatro manos fueron la salvaguarda de la tradición musical en su hogar.

En la era de la estricta división del trabajo, los burgueses defendían su última música en la fortaleza del piano, la cual mantenían bien guarnecida; sin consideraciones, indiferentes a cómo sonaba a los oídos de los otros, los enajenados.¹³

Dada la seriedad que caracterizó a Adorno durante toda su vida, es difícil coincidir con Delahanty cuando afirma que, cuando era niño, “Teddie jugaba al piano” en el escenario del espectáculo montado por la familia. La propia biografía del crítico alemán señala que a los 12 años de edad ejecutaba la sonata “Waldstein” de Beethoven. El mismo Delahanty anota cómo, al cumplir 15 años de edad, Adorno estudió piano con Eduard Jung y un año después inició estudios de composición con Bernhard Sekles, del conservatorio de Frankfurt, quien también tuvo a Hindemith entre sus discípulos.¹⁴ Más allá de simples “juegos y arte”, ¿no es acaso una seriedad rigurosa aquello que motiva el espíritu del joven pianista? ¿No es esta misma seriedad lo que impulsa a Adorno hacia la mayor comprensión de la obra de arte musical?

Fuera de la armonía del entorno familiar, no todo fueron bendiciones en la infancia de Adorno. Contrario a lo que dice Buck, en el sentido de que, si había antisemitismo su expresión abierta era poco común en Frankfurt, el aforismo “El mal compañero”, de la obra *Mínima moralía* de Adorno, describe el fascismo de los recuerdos de su infancia. Adorno menciona que lo hecho por los alemanes escapó a la comprensión (y más aún la psicológica) debido a que, al parecer, las atrocidades que vinieron después fueron practicadas como “medidas enajenadas de terror planificado” y no como actos realizados de forma espontánea.

¹² Adorno, Theodor. “A cuatro manos, una vez más”. p. 325.

¹³ *Ibid.* p. 327.

¹⁴ Cfr. Delahanty, Guillermo. *Op. cit.* p. 46

Ciertamente tendría que poder deducir el fascismo de los recuerdos de mi infancia. Como un conquistador en las provincias más lejanas, el fascismo había enviado allá a sus emisarios mucho antes de aparecer él: éstos eran mis compañeros del colegio. Si la clase burguesa abrigaba ya desde tiempo inmemorial el sueño de la ruda comunidad del pueblo, de la opresión de todos por todos, han sido niños, niños que de nombre se llamaban Horst y Jürgen y de apellido Bergenroth, Bojunga y Eckhardt, los que han escenificado el sueño antes de que los adultos estuvieran históricamente maduros para hacerlo realidad. Yo sentí la violencia de las figuras terribles que aspiraban a ser con tal evidencia, que toda posterior fortuna me ha parecido como provisional o falsa. La irrupción del Tercer Reich cogió por sorpresa a mis opiniones políticas, pero no a mis temores inconscientes. Todos los motivos de aquella permanente catástrofe los había vivido tan cerca, tan indelebles estaban en mí las marcas de fuego del despertar alemán, que luego pude reconocerlos en los rasgos de la dictadura hitleriana; y en mi loco espanto a menudo me parecía como si el Estado total se hubiese inventado expresamente contra mí.¹⁵

El autor rememoró de esa etapa de infante un episodio en el que quienes no sabían formar una frase correcta, y lo criticaban por hacer oraciones demasiado largas, fueron quienes con el paso de los años terminaron con la literatura alemana, sustituyéndola con consignas. Con el tiempo, los “emisarios” llegaron a ser funcionarios y candidatos de la muerte, lo desposeyeron de su vida pasada y de su lengua. Según nos narra, el fascismo fue para él la pesadilla de la niñez que volvió a sí.

Mientras Adorno creció, se familiarizó con la asistencia a conciertos. Como se mencionó arriba, Agathe tocaba con él el piano y juntos interpretaban las transcripciones que conseguían en grandes volúmenes con pastas de color verde. Su tía contribuyó a la musicalidad de la casa pues cantaba de la mañana a la noche o tocaba al piano piezas de Bach, Mozart o Beethoven. A Oscar Wiesengrund le gustaban los conciertos domésticos, los huéspedes frecuentes y las discusiones sobre la cartelera teatral del día o sobre el programa de la temporada de la Ópera de Frankfurt. El genio del hijo empezó a intervenir cada vez más en esas discusiones y conforme crecía se mostraba “furiosamente” curioso. En su entrega a la música y al arte encontró apoyo sin límites en su madre, lo mismo que toda la comprensión de su tía, su “segunda madre”, como decía el propio Adorno.

¹⁵ Adorno, Theodor. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. p. 193.

A los siete años, Adorno acudió a la escuela de enseñanza media de los Caballeros Teutónicos de Frankfurt y participó de sus clases de catequesis de confirmación. En 1913, ingresó al Instituto de Enseñanza Secundaria Kaiser-Wilhelms-Gymnasium, en Frankfurt. En 1914, su familia se mudó a Avenida Marítima 19, en la misma ciudad de Frankfurt, él era demasiado joven para ir a la guerra.¹⁶ Müller menciona que en los primeros años de Adorno, la imagen de la ciudad de Frankfurt incluyó carruajes de caballos y coches de alquiler. La energía eléctrica comenzaba a operar el transporte público y fue introducido el tranvía. En las calles de Frankfurt predominaban los trabajadores artesanos por sobre de los trabajadores de fábrica, sin que ello obstara para poder ver también comerciantes y hombres de negocios. El tráfico de automóviles empezó a desarrollarse de forma lenta. Los 12 institutos y ocho escuelas medias, 30 escuelas primarias y cuatro escuelas judías privadas atendieron a los estudiantes de Frankfurt.

Como se indicó, cuando Adorno cumplió 15 años, en 1918, sus estudios musicales adoptaron un tono más riguroso. No obstante, pasó las “horas libres” leyendo a Kant. Los sábados por la tarde, Kracauer, amigo de la familia, estudiaba la *Crítica de la razón pura* con el joven pupilo. Adorno dejó la escuela secundaria un año antes, como alumno adelantado a su clase, e ingresó a la Universidad de Frankfurt en 1921. De forma paralela, continuó sus estudios de composición con Bernhard Sekles¹⁷ en el Conservatorio del Dr. Hoch. Mientras cursó un seminario con Hans Cornelius¹⁸, en 1922, Adorno conoció a Max Horkheimer (1895-1973), futuro director del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. En 1924, Adorno concluyó estudios en filosofía, psicología, sociología y musicología, un año después, conoció a Walter Benjamin (1892-1940) y a Gretel Karplus (1902-1993), quien se convirtió en su esposa en 1937.

¹⁶ Otra suerte corrió Herbert Marcuse (1898-1979), del círculo del Instituto de Investigación Social de Frankfurt cercano a Adorno, pues tuvo que completar su servicio militar en la primera Guerra Mundial. Cfr. Jay, Martin. *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. p. 62.

¹⁷ Adorno señala cómo su primer profesor de composición (seguramente el mismo profesor Sekles), intentó disuadirle de sus “devaneos atonales”. “Mas pronto hube de descubrir que la moda que él oponía a mi modernismo se parecía en la capital de los grandes salones a lo que él había inventado en provincias. El neoclasicismo, ese tipo de reacción que no sólo no se reconoce como tal, sino que además hace pasar a su propio momento reaccionario por avanzado, era la punta de lanza de una tendencia masiva que tanto bajo el fascismo como en la cultura de masas rápidamente aprendió a prescindir del delicado respeto a los todavía demasiado sensibles artistas y a unificar el espíritu de los pintores cortesanos con el progreso técnico.” Adorno, Theodor. “Consecutio temporum” en *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. pp. 219-220.

¹⁸ “Hans Cornelius, la influencia académica fundamental sobre un cierto número de miembros del Institut, había sido un artista *manqué* y había escrito extensamente sobre filosofía del arte.” Jay, Martin. *Op. cit.* p. 288.

A partir de 1923, Adorno publicó críticas musicales en revistas como *Anbruch* (Arranque) y la *Zeitschrift für Musik* (Revista para la música). Trabajó en la redacción de su tesis doctoral de abril a junio de 1924 y la presentó a su tutor, Hans Cornelius, en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt. La tesis llevó por título *La trascendencia de lo cósmico y lo noemático en la fenomenología de Husserl*. Ese mismo año conoció al compositor Alban Berg (1885-1935), en el Festival de Frankfurt de la Sociedad Universal de Música Alemana donde el compositor atonal estrenó los *Tres fragmentos para canto y orquesta de Wozzeck*. Berg aceptó tomar como su discípulo a Adorno inmediatamente. Jay refiere que Frankfurt ofrecía una educación musical tradicional en comparación con la música más innovadora que por aquella época salía de Viena. Entre 1925 y 1928, Adorno tomó clases de composición con Alban Berg¹⁹ y de piano con Eduard Steuermann²⁰ en Viena. Fue en la capital austriaca donde Adorno conoció a Arnold Schönberg y a György Lukács.

El joven Wiesengrund-Adorno introdujo un elemento nuevo en la discusión vienesa, a saber, la conexión de praxis musical y teoría social... Teddie conoció en Viena a quienes eran las dos estrellas fijas de su cielo político y artístico, Georg Lukács y Arnold Schönberg. Pero no consiguió trabar una estrecha relación con ninguno de los dos.²¹

Jay menciona que las composiciones Adorno parecen haber sido influidas por la experimentación atonal de Schönberg, pero no por su sistema dodecafónico posterior (sobre el punto volveremos en el “Capítulo 4. Adorno y la categoría de „materialismo musical”). Según Müller, en visita a Frankfurt, Adorno compuso *Dos piezas para cuarteto de cuerdas op. 2* y fueron estrenadas en Viena en diciembre de 1926 por el cuarteto Kolisch.²² A propósito de esta composición, realizada entre 1925 y 1926 (y en

¹⁹ Berg fue el más importante compositor de música atonal, después del inventor de la atonalidad y la técnica dodecafónica, es decir, Arnold Schönberg. El maestro dedicó la hora de la lección al análisis de las propias composiciones de Adorno. Cfr. Delahanty, Guillermo. *Op. cit.* p. 47.

²⁰ Steuermann fue el intérprete preferido de Schönberg para la ejecución de sus composiciones para piano.

²¹ Clausen, Detlev. *Op. Cit.* p. 173.

²² Gerard Vilar declara, en la introducción a la edición española de *Sobre la música* de Adorno, publicada en el año 2000, la inexistencia de una buena biografía de Adorno. En ella, a decir del propio Vilar, se deben comprender los aspectos filosóficos, sociológicos y musicológicos a nivel [más que] de maestría. Tres años después de esta afirmación, la empresa se vio cumplida con creces cuando la editorial Herder publicó (tanto en lengua germana como española) la obra *En tierra de nadie. Una biografía intelectual* de Stefan Müller-Doohm que, como se advertirá, ha sido citada desde el inicio del presente trabajo. En dicha obra, el autor da cuenta de una extraordinaria comprensión de las tres esferas que refiere Vilar, más un amplio conocimiento en historia, psicología, literatura, cine, etc.

consonancia con lo declarado por Jay, en el sentido de la crítica adorniana de la técnica dodecafónica y de la utilización de la “libre atonalidad” por parte del frankfurteano), Müller plantea que Adorno usó los doce tonos cromáticos de la escala sin repetir ninguno de ellos antes de que hubieran sonado todos los demás. En su movimiento principal hay cuatro series dodecafónicas diferentes, una serie principal y tres secundarias. No obstante, según Müller, en este cuarteto para cuerdas la serie desempeña un papel primariamente precomposicional, el contexto musical fue creado por Adorno por medio del colorido tonal y de la técnica de la composición. Lo anterior lleva al biógrafo a manifestar, al unísono con Jay, que en Adorno existe una tendencia a relativizar la técnica dodecafónica y pone de ejemplo a las canciones con acompañamiento de piano compuestas por el filósofo.²³

En 1926, Adorno pasó temporadas en Berlín y Viena, inició su correspondencia con Berg y escribió artículos sobre el mismo Berg, sobre Anton von Webern (1883-1945), a quien también conoció en Viena, y sobre música dodecafónica, entre otros temas. Berg hizo un elogio temprano de Adorno en su juventud (y expresó la impresión que tenía del frankfurteano en términos como los que cita Müller): “he llegado a la convicción de que usted está llamado a realizar lo *más elevado* en ese campo del conocimiento más profundo de la música, y que cumplirá eso mismo en forma de grandes obras filosóficas.”²⁴ Ante la disolución del círculo de Schönberg (Jay refiere que la nueva esposa del maestro lo aisló de sus estudiantes), Adorno quedó desilusionado. Lo que a continuación nos presenta el investigador norteamericano es una sugestiva pregunta: ¿qué habría sucedido si el círculo de Schönberg continuaba? Jay asevera que Adorno podría haber elegido no retornar a Frankfurt.

Al volver a la Universidad de su ciudad natal, Adorno se encontró con que Cornelius se había retirado y el sustituto en la cátedra de filosofía era Max Scheler, quien murió inesperadamente al poco tiempo. Con posterioridad, Paul Tillich ocupó el cargo. Adorno publicó el artículo “La música estabilizada” en 1928. Entre esa fecha y 1931, fue jefe de redacción de la revista *Anbruch* (de la que era colaborador desde 1923) “a pesar de sus renovadas responsabilidades académicas.”²⁵ En 1931, Adorno escribió un estudio sobre la estética de Kierkegaard y, más tarde, con la ayuda de

²³ “Así como el compositor nunca aplicó de un modo ortodoxo la técnica dodecafónica, que tiene un canon fijo de reglas elementales, del mismo modo criticó en el marco de sus publicaciones, casi en el mismo momento y con un tono cada vez más determinado, toda forma de ortodoxia dodecafónica.” Müller-Doohm, Stefan. *Op. cit.* p. 173.

²⁴ Berg, Alban citado por Müller-Doohm, Stefan. *Op. cit.* p. 146.

²⁵ Jay, Martin. *Op. cit.* p. 55.

Tillich se convirtió en profesor privado. Además, publicó el ensayo “Sobre la situación social de la música”, en 1932.

El año de 1933 fue de cambios drásticos en la vida de Adorno. Los nacionalsocialistas tomaron el poder con Adolfo Hitler como canciller de Alemania y cancelaron la posibilidad de que el profesor Adorno (entre muchos otros intelectuales de origen judío) continuara impartiendo clases en la Universidad de Frankfurt. Salió de su país en 1934 y se estableció en Oxford, Inglaterra, como estudiante avanzado de filosofía en el Merton Collage. Ahí comenzó un trabajo de investigación sobre Husserl. Regresó en breve visita a Frankfurt para despedir a su tía Agathe, quien murió el 26 de junio de 1935. En diciembre de ese mismo año, Adorno recibió la noticia de la muerte de su maestro Alban Berg a causa de una septicemia (contaba sólo con 50 años de edad). Un año después, el filósofo frankfurteano publicó el hostil ensayo “Sobre el jazz” (1936) bajo el pseudónimo de “Hektor Rottweiler” (sobre la firma de Adorno, ver la pág. 60, nota 94).

En junio de 1937, Adorno visitó Nueva York por invitación de Horkheimer. El 8 de septiembre de ese mismo año, Adorno contrajo matrimonio con Gretel Karplus, en Paddington, Inglaterra. En octubre, Horkheimer comunicó a Adorno que podría trabajar en un proyecto sobre radio en Estados Unidos. Instalado en Nueva York, Adorno colaboró con Paul F. Lazarsfeld en el *Radio Research Project*. Entre 1938 y 1940, ocupó una plaza de medio turno como director del *Office of Radio Research Project*, en Newark, Nueva Jersey. El mismo Adorno narra cómo por aquellas fechas buena parte del día lo ocupaba sólo en los traslados de una ciudad a otra.

El Princeton Radio Research Project tenía su centro, no en Princeton ni en Nueva York, sino en Newark, Nueva Jersey; provisionalmente funcionaba en una cervecería abandonada. Cuando viajé allá, a través del túnel bajo el Hudson, el lugar se me antojó semejante al paisaje kafkiano de Oklahoma... Por primera vez tropezaba con la *administrative research* (investigación administrativa): hoy ya no recuerdo si fue Lazarsfeld quien acuñó este concepto, o si fui yo en mi extrañeza sobre un tipo de ciencia orientado directamente en sentido práctico.²⁶

El resto de su tiempo lo ocupó Adorno en actividades vinculadas al Instituto en el exilio, establecido ya como colaborador oficial del mismo. Su primer artículo en

²⁶ Adorno, Theodor. *Consignas*. p. 111.

Estados Unidos “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” apareció ese año en la *Revista de Investigación Social*, órgano de difusión de los trabajos realizados en el Instituto. En 1939, publicó “Fragmentos sobre Wagner”. Adorno dejó listos en el *Music Study of Princeton Radio Research Project* cuatro estudios mayores, según su propio testimonio en *Consignas*, fueron: “A social critic of Radio Music”, “On popular music”, “Die gewürdigte Musik” y “The radio Symphony”. Debido a que la fundación que los patrocinaba (Rockefeller) canceló el presupuesto para el proyecto musical y, en parte también, a los desencuentros con Lazarsfeld, Adorno abandonó el *Radio Research Project* y se integró como investigador de tiempo completo en el Instituto de Investigación Social o Institut of Social Research (como se denominó durante el exilio norteamericano) en 1940. Benjamin se suicidó en septiembre. Adorno trabajaba en su *Filosofía de la Nueva Música* cuando se enteró de la sensible pérdida. En noviembre de 1941, Adorno (junto con Gretel, su esposa) cruzó el país del norte en tren para establecerse en Los Ángeles, California, y colaborar mano a mano con Horkheimer (con quien trabajó en la costa oeste de Estados Unidos de forma ininterrumpida) hasta 1948.

A finales de 1943, Adorno inició su colaboración musicológica con Thomas Mann para su novela *Doktor Faustus*. Gretel y Theodor Adorno obtuvieron sus certificados de naturalización como ciudadanos norteamericanos en diciembre de ese mismo año. En 1944, apareció *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, obra escrita a cuatro manos a partir de la filosofía común de Adorno, Horkheimer y Benjamin (quien, de forma directa, infundió el espíritu de la obra a partir de sus “Tesis sobre el concepto de historia”). *Dialéctica de la Ilustración* fue dedicada a Friedrich Pollock en su cumpleaños número 50. En 1945, Adorno dedicó la primera parte de sus *Reflexiones desde la vida dañada* (conocidas en la actualidad como *Minima moralia*) a su amigo Max Horkheimer. El 8 de julio de 1946 murió el padre de Adorno, Oskar Wiesengrund, de un ataque cerebral. En 1947, se publicó *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* en Ámsterdam y apareció *El cine y la música*, escrito en colaboración con Hans Eisler.²⁷

²⁷ Hans Eisler fue discípulo de Schönberg y “podía representar otra variante del músico imbuido de un espíritu teórico-social.” Clausen, Detlev. *Op. cit.* 146. “Con respecto al libro sobre cine, la editorial de Oxford comprendió perfectamente: aparezco expresamente en el prólogo, pero no como coautor oficial. Es una lástima, porque en realidad no sólo escribí sino que además *pensé* el noventa por ciento; pero es mejor así. Si mi ‘coautor’ hubiera sido un poco más leal, habría renunciado a *él*, habida cuenta de la situación real. Pero es demasiado vanidoso para eso, y por otra parte también comprendo que, en su situación, tenga especial interés en que se publique un libro puramente científico que lleve su nombre; y

Filosofía de la Nueva Música fue publicado en Ámsterdam, Holanda, en 1949. Ese mismo año, Adorno regresó a su ciudad natal en Alemania, de forma expresa para trabajar nuevamente en la Universidad de Frankfurt. Adorno retornó de su exilio norteamericano y pasó años dedicado a la reorganización del Instituto de Investigación Social junto con Horkheimer. Consagró todo su tiempo a ese propósito y a su actividad docente en la Universidad. El año de la introducción de la televisión a color en Estados Unidos y, además, de la publicación de *The authoritarian personality* (1950, obra escrita por el frankfurtiano en conjunto con otros autores), Adorno obtuvo la titularidad de una cátedra de filosofía y sociología en la Universidad de Frankfurt. “La diferencia entre aquellos años veinte y la situación social de la década de 1950 es evidente. *La sociedad se divide en rígidos bloques. Los hombres viven cuanto acontece como algo que se les impone, no como el resultado de su propia espontaneidad.*”²⁸

En adelante, siguiendo con Clausen, todo se volvió entusiasmo y “frenética actividad” para Adorno. Dio una conferencia tras otra, presentó un ensayo tras otro y publicó un libro tras otro. En 1951, Adorno presentó la versión final de *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada* a la editorial Suhrkamp y volvió en breve visita a Beverly Hills, California, Estados Unidos, en octubre para participar en la inauguración de la *Psychiatric Foundation*, dirigida por Frederick Hacker. De regreso a Alemania, dictó una conferencia en el primer Congreso alemán para la Investigación sobre la Opinión. En 1952, publicó su *Ensayo sobre Wagner*. El 23 de febrero de ese año, murió su madre en Nueva York. Como sucedió con su padre (fallecido también en Nueva York, pero, como se mencionó con antelación, en julio de 1946), Adorno fue incapaz de asistir al sepelio por motivos de trabajo. Aunque varios meses después permaneció en Beverly Hills casi un año, de octubre de 1952 a agosto 1953, en calidad de director de investigación de la Hacker Foundation (hizo estudios analíticos del contenido de los horóscopos de diarios y revistas²⁹ pero renunció por diferir en perspectivas con Hacker).

Adorno vivió 11 años de manera ininterrumpida en Estados Unidos, de 1938 hasta 1949. Anduvo “a caballo” entre Frankfurt y California, de 1949 a 1953. “En el

en definitiva el contrato originalmente era suyo. Por lo tanto, que quede así. Lo recibirás en cuanto esté impreso; tiene un aspecto sumamente aceptable, en todo sentido. Sólo que, en el fondo, la música para cine es un objeto demasiado limitado e insignificante como para merecer un libro entero. Pero yo incluí, al margen del tema, todo lo que pude de lo que me interesa.” Adorno, Theodor. *Cartas a los padres*. p. 237.

²⁸ Clausen, Detlev. *Op. cit.* p. 226.

²⁹ Un claro ejemplo de crítica al “astrólogo como filósofo hecho en casa” se encuentra en el ensayo “Superstición de segunda mano” contenido en el libro *Sociológica* de Adorno y Horkheimer.

otoño de 1953 —refiere el autor— retorné a Europa. Desde entonces no he vuelto a Estados Unidos.”³⁰ De esa época fueron ensayos como “Anotaciones sobre Kafka”, “Televisión como ideología” y “Moda sin tiempo. A propósito del jazz.”

En 1953, Adorno entró de lleno a la vida pública de la República Federal Alemana y encauzó toda su energía a la tarea de concluir su obra. Se integró como profesor titular extraordinario de filosofía y sociología en la Universidad de Frankfurt (consciente de los peligros y las dificultades de su decisión pero, según menciona, sin arrepentirse). En 1954, inició sus labores como director suplente del Instituto de Investigación Social de Frankfurt; dictó conferencias en los Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música; participó en la XII Jornada de Sociólogos Alemanes con una conferencia sobre ideología (que versó sobre una crítica a la sociología del conocimiento) denominada “Aportación a la doctrina sobre la ideología” y, además, publicó el ensayo “Forma y contenido de la novela contemporánea”. Ese mismo año recibió la “Medalla Arnold Schönberg para Nueva Música”.

El libro *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* vio la luz pública en 1955. “Adorno no rompe nunca la continuidad de su argumentación; sus trabajos aparecen en el mercado alemán como productos cuya fecha y forma de entrega desconoce el lector.”³¹ Tras expirar la validez de su pasaporte estadounidense, Adorno tomó la ciudadanía alemana (que había perdido durante el establecimiento del régimen nazi). En 1956, aparecieron *Disonancias, la música en el mundo dirigido*, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento* y *Estudio sobre Husserl y las antinomias fenomenológicas*. De 1956 a 1959, Adorno recibió como ayudante de cátedra a Jürgen Habermas (a pesar de que la relación de éste último pensador con Horkheimer nunca fue buena en el plano personal). *Aspectos de la filosofía de Hegel*, de Adorno, se publicó en 1957. En 1958, apareció el primer volumen de *Notas de literatura* y Adorno ocupó oficialmente la dirección conjunta del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Adorno presentó sus *Ideas para la sociología de la música* y *Para una historia natural del teatro*. Ese mismo año asistió a la presentación de *Fin de partida*, de Samuel Beckett, en Viena y, con posterioridad, conoció personalmente al dramaturgo en París. En 1959, recibió el “Premio de Berlín a la crítica” y el “Premio de los críticos literarios alemanes”.

³⁰ Adorno, Theodor. *Consignas*. p. 136.

³¹ Clausen, Detlev. *Op. cit.* p. 268.

Publicó *Figuras sonoras. Escritos musicales I* y dictó la conferencia “Qué significa asumir el pasado”, además de otras conferencias sobre cultura, Nueva Música y arte moderno. Para Clausen, la década de 1960 fue el mejor momento de Adorno: “La fama de la que gozó durante la década de 1960 contrasta fuertemente con el anonimato en el que transcurrió su estancia en América entre 1938 y 1949.”³² *Mahler, una fisiognómica musical* salió a la luz en 1960, ese año Adorno pronunció una conferencia sobre los 100 años del nacimiento de Gustav Mahler, en Viena. En 1961, presentó *Notas de literatura II*, dio conferencias en Francia e Italia y defendió la renovación del proyecto de una música atonal libre con la conferencia “Hacia una música informal” en los Cursos Internacionales de Verano para la Nueva Música. Adorno debatió ese año con Karl Popper sobre la “lógica de las ciencias sociales”. En 1962, publicó *Introducción a la sociología de la música. Doce lecciones teóricas* y dictó la conferencia de apertura a una exposición sobre Thomas Mann.

En 1963, Adorno ocupó la dirección del Instituto de Investigación Social (al tiempo en que Horkheimer fue designado rector de la universidad de Frankfurt), publicó *Tres estudios sobre Hegel, Intervenciones. Nueve modelos de crítica y Quasi una fantasía*. La Sociedad Alemana de Sociología lo designó presidente. Recibió la placa Goethe de la ciudad de Frankfurt con motivo de su cumpleaños número 60. En Berlín, conferenció sobre Hölderlin. En 1964, publicó *Momentos musicales, La ideología como lenguaje: la jerga de la autenticidad* y “Actualidad de Wagner”. Organizó e inauguró la XV Jornada de Sociólogos Alemanes con el tema “Weber y la sociología hoy”. Participó con la conferencia principal en un congreso sobre Hegel en la ciudad de Salzburgo. Publicó un artículo para un periódico con el nombre “Beethoven. En el espíritu de la modernidad” a propósito de la grabación completa de las nueve sinfonías bajo la dirección de René Leibowitz.

Publicó *Notas de literatura III* en 1965 y dictó conferencias en París, donde se encontró nuevamente con Beckett. En Berlín dictó una conferencia sobre el concepto de sociedad. En aquellos días, Adorno, según refiere Müller, se quejó de constantes cefaleas y molestias en el cuello. Por esas mismas fechas, a decir Clausen, Adorno ya tocaba “los momentos mesiánicos de la Teoría crítica” pero todavía no deseaba llamarlos por su nombre³³. En 1966 publicó *Dialéctica negativa*. Ese mismo año editó, junto con Gershom Scholem, las cartas de Walter Benjamin en dos volúmenes. Dictó

³² *Ibid.* p. 199.

³³ Cfr. *Ibid.* p. 255.

conferencias sobre sociología de la música en Bruselas y sobre ópera en Viena. Adorno manifestó su escepticismo sobre la gran coalición entre los partidos Socialdemócrata (SPD) y Demócrata cristiano/Social-cristiano (CDU/CSU); ese mismo año murió Kracauer.

En 1967, publicó *Sin imagen rectora*, dictó las conferencias “Sobre algunas relaciones entre música y pintura” y “El arte y las artes” en la Academia de las Artes de Berlín. En el verano, Adorno dictó su curso sobre “Teoría estética”. En julio, se presentó un disturbio protagonizado por sectores del movimiento estudiantil durante una conferencia de Adorno en la Universidad Libre de Berlín. En 1968, publicó *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*, *Introducción a la sociología de la música* y el ensayo “Experiencias científicas en Estados Unidos”. Aumentaron los enfrentamientos con estudiantes radicalizados por la moda del anti-intelectualismo (el mismo odio que Adorno ya conocía). Se encontró una vez más con Beckett en París por motivos de una conferencia sobre estética y dio conferencias en Viena y Graz. En 1969, publicó *Modelos críticos 2, La disputa del positivismo en la sociología alemana* (obra en conjunto con otros autores) y *Puntos neurálgicos de la Nueva Música*. Ese año trabajó intensamente en su *Teoría estética*.

En enero, hizo desalojar por la policía a algunos grupos del movimiento estudiantil que ocuparon el Instituto de Investigación Social. El 5 de marzo se presentó en su último concierto interpretando sus *Seis bagatelas* op. 6. En abril, sus clases en la universidad fueron interrumpidas violentamente por estudiantes. Dictó una conferencia en la radio de Berlín denominada “Resignación”. Tuvo fuertes diferencias con Marcuse acerca de su proceder frente al activismo del movimiento estudiantil. Publicó “Notas marginales sobre teoría y praxis”. Mientras se encontraba de vacaciones en Zermatt, Suiza, murió Adorno el 6 de agosto a consecuencia de un infarto. Su viuda, Gretel Adorno, publicó una esquela en los diarios donde expresó: “Theodor W. Adorno, nacido el 11 de septiembre de 1903, ha fallecido el 6 de agosto de 1969”. En edición póstuma aparecieron su *Teoría estética* y *Educación para la emancipación* en 1970 y, después, se procedió a editar la totalidad de sus escritos en alemán (en 20 volúmenes) bajo el título de *Obras completas*.

1.2. Adorno y la historia del Instituto de Investigación Social de Frankfurt.

Exiliados por Hitler[,] por izquierdistas y judíos, estos “marginados” proporcionaron a través de su supervivencia y retorno un nexo con lo mejor del pasado alemán, su iluminismo y tradición humanista, que los nazis, pese a todo, no habían podido arrasar.³⁴

El nombre de “Escuela de Frankfurt” (en específico) no fue pensado sino en el exilio y se empleó hasta después del retorno del Instituto de Investigación Social a Alemania en la década de 1950. Originalmente, se pensó en la posibilidad de denominar a la empresa “Instituto para el Marxismo” pero se abandonó esa idea pues, según Jay, historiador del Instituto, resultó ser demasiado provocativa. Después se cambió a “Instituto Félix Weil de Investigación Social” pero la denominación “Félix Weil” fue desechada por el propio Weil. El motivo por el que el Dr. Weil desestimó poner su nombre al Instituto fue su negativa a ser acusado de “comprar la *venia legendi*” o la cátedra, ya que su padre, Herman Weil, comerciante de origen judío, proveyó 120,000 marcos anuales a un instituto independiente de la vida universitaria que investigaría tanto la historia del movimiento obrero como los orígenes del antisemitismo en la Alemania de los años 20. Este instituto en adelante se denominó (como se denomina hasta la fecha, bajo la dirección del Dr. Axel Honneth) “Instituto de Investigación Social de Frankfurt”.

El 3 de febrero de 1923, el Ministerio de Educación emitió el decreto por el cual se creaba oficialmente el Instituto de Investigación Social. Comenzaron sus trabajos en las salas del Museo de Ciencias Naturales Senkenberg, como sede temporal. Décadas después, Weil dirigió una carta a Jay en la que le comentaba haber estado “entre cajas abiertas llenas de libros, sobre escritorios improvisados hechos con pizarras, y bajo los esqueletos de una ballena gigante, un diplodoco y un ictosaurio.”³⁵ Félix Weil nació en 1898 en Buenos Aires, Argentina. En 1921, obtuvo el doctorado *magna cum laude* en Ciencia Política, en la Universidad de Frankfurt. Weil retuvo el control de la Sociedad de Investigación Social, el cuerpo administrativo y financiero del Instituto.

El arquitecto Franz Röckle fue designado diseñador de la edificación de avenida Victoria 17 para el Instituto, un mes después de haber sido creado. El 22 de junio de

³⁴ Buck-Morss, Susan. *Op. cit.* p. 12.

³⁵ Weil, Felix citado por Jay, Martin. *Op. cit.* p. 36.

1924, se realizó la inauguración oficial con un discurso de su director, Carl Grünberg. Hasta 1929 fueron años de un “café Marx”, según testimonios de estudiantes de la época citados por el historiador Martin Jay, donde prevaleció una visión ortodoxa y mecanicista del marxismo (con una fuerte tradición de Engels y Kautsky), esto es, una epistemología inductiva alejada por completo de una postura auténticamente dialéctica.

Friedrich Pollock, quien nació en 1894 en Friburgo, Alemania, fue hijo de un comerciante de origen judío. Obtuvo el doctorado *summa cum laude* emitido por el departamento de Economía de la Universidad de Frankfurt en 1923. Con el tiempo, según Jay, llegó a ser el hombre de mayor confianza de Horkheimer, inclusive en el exilio. Max Horkheimer nació en Stuttgart, Alemania, en 1895. Su padre fue un fabricante judío. Obtuvo el doctorado *summa cum laude* en Filosofía en la Universidad de Frankfurt en el año de 1922. En 1925, se matriculó como profesor privado. El período “quietista” del Instituto de Investigación Social de Frankfurt terminó cuando Grünberg renunció a la dirección en 1929, debido a una afección cardíaca. Ante la renuncia de Grünberg, tres fueron los candidatos a sucederlo: Pollock decidió seguir a cargo de los asuntos administrativos (inclusive a pesar de que él había sido director interino del Instituto antes de la llegada de Grünberg y después de su enfermedad cardíaca); Weil sufrió la muerte de su padre en 1927 (salió de Frankfurt rumbo a Berlín en 1929 donde trabajó en dos casas editoriales —Malik Verlag y Soziologische Verlagsanstalt—, además, colaboró con el teatro Piscator) y, en 1930, se embarcó rumbo a Argentina para atender los negocios familiares; Horkheimer se reveló entonces como la elección más clara (durante la transición de una dirección a otra, en la joven Universidad de Frankfurt se estableció una cátedra de filosofía social —la primera de su clase en una universidad alemana, con el mismo Horkheimer a la cabeza— en parte gracias al apoyo de Paul Tillich y otros miembros del departamento de Filosofía de la Universidad). En julio de 1930, el Instituto de Investigación Social de Frankfurt entró en un periodo de mayor productividad y Max Horkheimer, su lozano director, contaba tan sólo con 35 años de edad.

Para ese entonces, las figuras de la historia inicial del Instituto, en su mayoría (profesores como Grünberg, Weil, Sorge, Borkenau y Wittfogel), no se interesaron en reexaminar los fundamentos del marxismo ni del fracaso del experimento soviético, el cual desembocó en un nuevo totalitarismo de izquierda. Horkheimer se mostró cada vez más interesado en realizar la revisión de esos fundamentos. Para ello no careció de colaboradores ya que Pollock compartió el rechazo de un marxismo ortodoxo. A finales

de los años 20 se sumaron al Instituto dos intelectuales jóvenes que cobraron influencia creciente en años sucesivos: Leo Lowenthal (nacido en Frankfurt en 1900, hijo de un doctor judío, obtuvo en 1923 el doctorado en Filosofía en la Universidad de Frankfurt) y Theodor Adorno (ver “1.1. Biografía de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno”). A decir de Jay, Adorno llegó a ser el hombre más estrechamente identificado con la suerte del Instituto, en cuya *Revista* ya había publicado diversos artículos, aunque, como se observó en el apartado recién referido, su incorporación plena al círculo entorno de Horkheimer llegó a realizarse sólo hasta 1938, mientras desarrollaron sus investigaciones en la Universidad de Columbia, en Nueva York, Estados Unidos.

En enero de 1931, Horkheimer presentó su discurso oficial como nuevo director del Instituto. En la ceremonia de apertura realizó un viraje metodológico e institucional hacia la historia de la filosofía social, entendida como teoría materialista enriquecida y suplementada por el trabajo empírico.³⁶ Ese mismo año, Albert Thomas, director de la Organización Internacional del Trabajo, ofreció a Horkheimer establecer una filial del Instituto en Ginebra, Suiza. Horkheimer accedió y asignó a Pollock la tarea de establecer allá una oficina permanente. Fue la primera de una serie de filiales fuera de Alemania. La actitud de Horkheimer no respondió al solo interés científico de recabar materiales, sino que estuvo más influida por la “ominosa” situación política de Alemania, que mostraba al exilio como una necesidad posible en el futuro. La parte principal del presupuesto del Instituto fue “silenciosamente transferida” a un banco en Holanda, país neutral.

En *La imaginación dialéctica, una historia de la Escuela de Frankfurt*, Jay trae a cuento el tema que nos ocupa en este trabajo de tesis, es decir, el hecho de que el joven Adorno se interesó en algo más que búsquedas intelectuales. Como Horkheimer, combinó una mente filosófica rigurosa con una sensibilidad más estética que científica. En ello coincidió también con Benjamin, ya que ambos vieron en algunas manifestaciones artísticas auténticas posibilidades de verdad científica.³⁷ Mientras que

³⁶Cfr. Jay, Martin. *Op. cit.* pp. 58-59.

³⁷ “Adorno se sintió siempre menos explícitamente atraído por la teología que Benjamin, y parece que nunca tuvo mucha fe en una unidad adámica original del nombre y la cosa. Pero compartía, no obstante, la preocupación de su amigo por un tipo de experiencia que captura de nuevo la correcta relación mimética entre el hombre y la naturaleza. Entendía esta posibilidad en términos esencialmente estéticos, que interpretaba de una forma más individual que Benjamin. Ya en su crítica de Kierkegaard, cuyo subtítulo era <<la construcción de la estética>>, Adorno había puesto de relieve la necesidad de rescatar la experiencia estética de aquellos que pretendían hacerla inferior a la ciencia, la religión o la filosofía. Su importancia radicaba en su reconocimiento, implícitamente materialista, de la prioridad del objeto sobre el sujeto. En el arte, a diferencia de actividades más teóricas, la dominación conceptual del mundo natural era refrenada por la receptividad de los sentidos. Aunque Adorno siempre se cuidó de alertar en contra de

las inclinaciones artísticas llevaron a Benjamin a realizar ensayos y críticas literarias, políticas, filosóficas, arquitectónicas, así como sobre el teatro, la fotografía y el cine (entre muchas otras manifestaciones culturales), Horkheimer se sintió más inclinado a escribir una serie de novelas no publicadas; Adorno, como sabemos, se sintió atraído profundamente por la composición y la crítica musical a nivel de erudito. Durante la dirección de Horkheimer, surgió la necesidad de una publicación que fuera la voz del Instituto de Investigación Social. De esa manera, en la *Revista de Investigación Social* se presentó, a través del ensayo, la mayor parte del trabajo institucional en Frankfurt. La antipatía del director por los tomos voluminosos, aunada al interés por la concisión y los aforismos, permeó en los demás miembros. En entrevista con Jay, Lowenthal afirmó que la *Revista* fue menos un foro para discutir distintos puntos de vista que una plataforma para las convicciones del Instituto. A pesar de que Lowenthal fungió como jefe de redacción, al final la decisión editorial fue siempre de Horkheimer, quien paradójicamente (y contrario a todos sus planteamientos emancipatorios) propugnó de forma permanente por la “dictadura del director”.

Gracias a la obra de Jay podemos saber que en el primer número de la *Revista de Investigación Social*, de 1932, aparecieron Grossman, Pollock, Lowenthal, Adorno (“Sobre la situación social de la música”), Horkheimer (con un artículo de historia y psicoanálisis) y Eric Fromm. Este último intelectual era amigo de Lowenthal desde 1916 y fue introducido como uno de los tres psicoanalistas incorporados al círculo de pensadores del Instituto de Frankfurt. Los otros dos psicoanalistas fueron Karl Landauer (Director del Instituto Psicoanalítico de Frankfurt, asociado con el Instituto de Investigación Social) y Heinrich Meng. Otros comentaristas fueron Alexandre Koyré, Kurt Lewin, Karl Korsch y Wilhelm Reich.

Herbert Marcuse nació en Berlín, Alemania, en 1898, en el seno de una familia judía. Obtuvo su doctorado en Filosofía en Friburgo, Alemania. A partir de 1929, estudió con Husserl y Heidegger, publicó artículos sobre libros e inclusive estuvo a punto de ser asistente de Heidegger pero abandonó Friburgo en 1932, dejando atrás una tensa situación con el autor de *Ser y tiempo* y sin perspectivas de trabajo en esa ciudad. Husserl pidió a Kurt Riezler, *Kurator* de la Universidad de Frankfurt, que intercediera

la simple combinación de la dialéctica negativa, con su poder reflexivo, y la experiencia estética, ambas eran en gran medida complementarias de su pensamiento. Un elemento crucial que compartían era la hostilidad hacia una noción comunicativa de la verdad en forma de construcción intersubjetiva, que en una época más reciente ha sido defendida por un alumno de Adorno, Habermas.” Jay, Martin. *Adorno*. p. 69.

por Marcuse. De tal suerte, Horkheimer accedió a publicar una reseña del libro *La ontología de Hegel y la fundación de una teoría de la historicidad*, de Marcuse, hecha por Adorno para el segundo número de la *Revista de Investigación Social*.

El 30 de enero de 1933, el partido nacionalsocialista ascendió al poder. El futuro se tornó sombrío para un Instituto como el de Frankfurt, donde se investigaba el marxismo con una nómina mayoritariamente judía. Un mes después, en febrero, Horkheimer suspendió sus lecciones de filosofía social para hablar sobre la libertad. En marzo de ese mismo año, el director del Instituto cruzó la frontera a Suiza y la filial en Ginebra fue reconocida como centro administrativo por un consejo de miembros. El Instituto de Investigación Social de Frankfurt fue cerrado por el régimen de Hitler pues enarbolaba “tendencias hostiles al Estado”. La mayor parte de la biblioteca, de cerca de 20,000 volúmenes, fue confiscada del edificio de avenida Victoria 17. La transferencia económica hecha dos años antes impidió una confiscación similar de los recursos financieros. El 13 de abril de ese año, Horkheimer figuró entre los primeros miembros de la Universidad formalmente destituidos en Frankfurt, junto con Paul Tillich, Karl Mannheim y Hugo Sinzheimer.

Adorno pasó la mayor parte de los siguientes cuatro años en Inglaterra como estudiante avanzado de la Universidad de Oxford. Fue el último en partir de Alemania cuando los nazis tomaron el poder. Grossman pasó tres años en París y después partió hacia Inglaterra. Lowenthal siguió a Horkheimer, Marcuse y otros miembros a Ginebra. Durante su estadía en Suiza, la filial fue constituida como entidad investigadora en el exilio por un consejo de 21 miembros³⁸ y, simultáneamente, fue convertida en centro administrativo. Reconociendo su carácter europeo, el Instituto se denominó “Sociedad Internacional de Investigaciones Sociales”. Aunque su utilidad fue apreciable, Horkheimer y sus colegas no consideraron a esta sede como centro permanente de los asuntos del Instituto.

En Inglaterra, las oportunidades para los investigadores refugiados que huían de Alemania eran escasas. A pesar de eso, se estableció una oficina del Instituto en Londres (la cual tuvo que cerrar en 1936 ante la falta de fondos). La *Revista de Investigación Social* se editó en alemán, francés e inglés. El órgano de difusión nacido

³⁸ Charles Beard, Celestin Bouglé, Alexander Farquharson, Henryk Grossmann, Paul Guggenheim, Maurice Halbwachs, Jean de la Harpe, Max Horkheimer, Karl Landauer, Lewis L. Lorwin, Robert S. Lynd, Robert M. MacIver, Sidney Webb (Lord Passfield), Jean Piaget, Friedrich Pollock (presidente del consejo), Raymond de Saussure, Georges Scelle, Ernst Schachtel, Andries Sternheim, R. H. Tawney y Paul Tillich. Cfr. Jay, Martin. *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. p. 65.

en el seno del Instituto de Frankfurt comenzó a publicarse en París cuando se liquidó por completo su período alemán inicial (en septiembre de 1933), así pasó del editor C. L. Hirschfeld, en Leipzig, Alemania, a las cuidadosas manos de Félix Alcan, en París, Francia, hasta 1940 (año de la ocupación nazi de la ciudad gala). Por razones evidentes, se desestimó a Francia como sede del Instituto y nunca se pensó en el Este, es decir, Rusia, como residencia de la Sociedad de Investigaciones Sociales.

De esa manera, la única opción viable para la nueva residencia institucional fue América del Norte. Julian Gumperz, nacido en Estados Unidos, fue estudiante de Friedrich Pollock desde 1929 y en 1933 exploró la posibilidad de instalar el Instituto la Unión Americana. Gumperz garantizó a Horkheimer que los \$30,000 dólares de presupuesto con que contaban serían suficientes para asegurar la investigación en tiempos de depresión económica. En 1934, Horkheimer se instaló en Nueva York, en su calidad de director del Instituto, se puso en contacto con Nicholas Murria Butler, el “patriarcal presidente” de la Universidad de Columbia. Sorpresivamente, Butler ofreció a Horkheimer la asociación del Instituto a la Universidad y, además, la concesión de un local nuevo en uno de sus edificios, en Oeste 429, calle 117ª. Horkheimer escribió una carta de cuatro páginas a Butler pidiéndole “confirmar” y “clarificar” lo que le ofrecía, a lo que recibió un “Usted comprendió perfectamente” como respuesta.

Y así el Instituto Internacional de Investigaciones Sociales, que tan revolucionario y marxista había parecido en la Francfort de 1920, vino a instalarse en el centro del mundo capitalista, en la ciudad de Nueva York. Marcuse vino en julio [de 1938], Lowenthal en agosto, Pollock en septiembre y Wittfogel poco después. Fromm se hallaba en Estados Unidos desde 1932... Estos hombres fueron los primeros en llegar de esa ola de intelectuales refugiados de la Europa central que tanto enriqueció la vida cultural americana en las décadas posteriores.³⁹

Para 1940, dejó de postergarse el estudio del antisemitismo y la historia de la clase obrera en Alemania. La actitud de los frankfurteanos en general fue similar a la de otro

³⁹ “...Aunque ocasionalmente aparecieron artículos en inglés y francés y resúmenes en estos idiomas, a continuación de cada ensayo en alemán, la publicación siguió siendo esencialmente alemana hasta la guerra. Era en efecto la única revista de su clase publicada en el idioma que Hitler estaba ocupado en degradar. En tal sentido, la [Revista] fue vista por Horkheimer y los otros como una contribución vital a la preservación de la tradición humanista de la cultura alemana, amenazada de extirpación. En verdad, uno de los elementos claves en la imagen que el Institut tenía de sí mismo era esta sensación de ser la última avanzada de una cultura declinante.” *Ibid.* p. 79-81.

judío radical de casi cien años antes: Carlos Marx. Tanto en Marx como en el Instituto, lo religioso o étnico estuvo subordinado a lo social. Durante la elaboración de su historia del Instituto de Frankfurt, Jay se topó con que muchos de los miembros que entrevistó negaban, como otros negaron antes, toda significación a su identidad judía. La primera línea de teóricos críticos del Instituto negó significado a sus raíces étnicas. De entre quienes publicaron en la *Revista*, sólo Benjamin y Fromm evidenciaron algún interés real en los temas teológicos judíos⁴⁰.

En 1941, Horkheimer y Adorno (quien, como se menciona arriba, llegó a Nueva York en 1938) se trasladaron a Los Ángeles, California, a fin de dar los más enérgicos impulsos a la elaboración de una filosofía común. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* fue escrita a cuatro manos. Los libros *Crítica de la razón instrumental*, de Horkheimer, y *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, de Adorno, fueron elaborados en mutua colaboración. Horkheimer regresó a Alemania en 1948. La reorganización del Instituto en Frankfurt no se dio inmediatamente después de concluidas las hostilidades bélicas, por lo demás, su reapertura oficial, en un nuevo edificio, sucedió hasta el 14 de noviembre de 1951. En este contexto, Horkheimer enfatizó el discurso pronunciado por él mismo 20 años antes y se dispuso a organizar estudios interdisciplinarios basados en cuestiones filosóficas actuales, donde filósofos, sociólogos, economistas, historiadores y psicólogos se unieran en estrecha colaboración.

En el artículo “History of the Institute of Social Research”, Ludwig Friedeburg refiere la permanente observancia “en ciencia social [de] un elemento de ese humanismo actual, cuyo desarrollo está conectado a la cuestión del futuro de la humanidad.”⁴¹ En la década de 1950, la edición hecha en Ámsterdam de *Dialéctica de la ilustración* podía comprarse en las tiendas de libros de la República Federal Alemana. *Minima moralia* apareció como nuevo título de la obra que se había conocido antes como *Reflexiones desde la vida dañada*, de Adorno. Pollock publicó el libro

⁴⁰ Jay da una clara muestra de la dificultad de realizar aseveraciones teóricas con elementos todavía incompletos (dificultad que es reconocida por él mismo). Precisamente, es esa la razón por la cual el historiador concluye su estudio en 1950, fecha del retorno del Instituto de Frankfurt a Alemania. El período de la restauración de la República Federal Alemana (y, por lo menos, las dos décadas posteriores) no se consideran en *La imaginación dialéctica* y obras como *Anhelo de justicia. Teoría crítica y religión*, de Horkheimer, y algunas reflexiones de Adorno de la década de los sesenta, no son retomadas por Jay justo ahí donde hacen referencias abiertas a los elementos teológico-negativos de la teoría crítica, es decir, a las similitudes existentes entre las obras de arte expresionistas, la teoría crítica y una teología negativa o inversa, en el sentido de que, a decir de Horkheimer y Adorno, en la actualidad, ni dios ni la verdad pueden ser representados. Se retornará a este punto en el apartado “2.2. Espíritu y arte en Adorno, Benjamin y Horkheimer”.

⁴¹ Friedeburg, Ludwig. “History of the Institute of Social Research.” p. 6. Traducción propia.

Experimento de grupo y trabajos originalmente elaborados para la *Revista de Investigación Social*.

En los años siguientes, las investigaciones del Instituto se realizaron en áreas como la sociología de la educación y la sociología industrial. En la década de 1960, un número cada vez mayor de estudiantes cursaban seminarios de sociología y filosofía con Adorno y Horkheimer. Como se mencionó arriba, Adorno ocupó el cargo de director del Instituto de Investigación Social de Frankfurt a partir de 1963, mismo año en que Horkheimer ocupó el rectorado de la Universidad de Frankfurt. En 1964, Marcuse publicó *El hombre unidimensional* en Estados Unidos. En 1966 apareció *Dialéctica negativa*, de Adorno, en Alemania. Para entonces, la “teoría crítica” ya atraía un interés mundial y comenzó a ser asociada con la “Escuela de Frankfurt”.

En la década de 1970, Gerhard Brandt (colaborador del Instituto —hasta la década de 1990) llevó la investigación hacia los temas del “salario” y de “la mujer consolidada por sí misma”, como asignaturas fundamentales en los estudios sociales. Desde la década de 1980, la sociología política retomó importancia en el seno del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, pero también hubo un viraje hacia aspectos de “cultura democrática” en Europa Occidental y en Europa Oriental. Después de caído el “socialismo real”, la investigación viró hacia el examen de la cambiante relación entre “racionalización social y la asimilación subjetiva del cambio social”. Después de algunas reformas universitarias se terminó con la “dictadura del director” y en 1997 esa figura fue remplazada por un comité científico presidido por un director ejecutivo. En el comité actualmente participan Axel Honneth, Helmut Dubiel, Adalbert Evers, Ute Gerard, y Wilhelm Schumm. Desde entonces los trabajos del Instituto de Investigación Social de Frankfurt se han dividido en tres áreas: 1) cultura democrática, 2) estado social y democracia y 3) modernización capitalista y el futuro del trabajo. La revista *WestEnd Neue Zeitschrift für Sozialforschung* (*WestEnd Nueva Revista de Investigación Social*) es el medio de difusión de las investigaciones más recientes de los actuales miembros y colaboradores del Instituto, no sólo de Alemania sino de todo el mundo. Desde 2004, hasta la fecha, su entrega se realiza dos veces por año.

2. ¿Filosofía “disonante y común” en la Teoría crítica?

2.1. De la desmitificación de la historia como progreso.

Como hemos visto de forma sucinta, hay una fuerte presencia de la tradición filosófica y sociológica alemana en Adorno. Su rechazo de posturas ontologizantes e idealistas le permitieron hacer una incorporación del kantismo (que enarbó la bandera de la voluntad del ser humano autónomo) a una filosofía crítica de la historia de base materialista. En ello coincidió con Horkheimer y Benjamin. A pesar de las notables coincidencias con este segundo pensador, como veremos más adelante en este mismo capítulo, las posturas de ambos autores no estuvieron exentas de fuertes polémicas. En efecto, la idea de dismantelar el mito de la historia como progreso infinito fue de Benjamin, y de ello dan muestra sus breves, pero concisas, “Tesis sobre el concepto de historia”, las cuales, a su vez, insuflaron toda su esencia al multicitado libro *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* de Horkheimer y Adorno. Para Michael Löwy el verdadero alcance que tuvo la “Tesis VII”⁴², de Benjamin, radicó en establecer que la alta cultura no pudo haber existido en su forma histórica sin el trabajo anónimo de los productores directos (esclavos, campesinos u obreros) excluidos del goce de los “bienes culturales”. Estos bienes culturales son documentos de barbarie pues nacieron de la

⁴² “Fustel de Coulanges recomienda al historiador que quiere revivir una época olvidar lo sucedido a continuación. *No podría haber mejor descripción* de un método que el materialismo histórico puso en retirada. Es el método de la *empatía*. Nació de la pereza del corazón, de la *acedia* que desespera de dominar la verdadera imagen histórica, ésa que brilla de manera fugaz. Los teólogos de la Edad Media consideraban la *acedia* como la fuente de la tristeza. Flaubert, que la conocía bien, escribió: ‘Poca gente adivinará cuán triste fue preciso estar para revivir Cartago’. La índole de esta tristeza resulta más evidente cuando nos preguntamos con quién entra efectivamente en *empatía* el historiador historicista. La respuesta es inevitable: con el vencedor. Ahora bien, quien domina es siempre heredero de todos los vencedores. Por consiguiente, el establecimiento de una *empatía* con el vencedor beneficia siempre a quien domina. Para quien profesa el materialismo histórico, no hay más que decir. Todos los que hasta aquí obtuvieron la victoria participan de ese cortejo triunfal en el que los amos de hoy marchan sobre los cuerpos de los vencidos de hoy. A ese cortejo triunfal, como fue siempre la costumbre, pertenece también el botín. Lo que se define como bienes culturales. Quien profese el materialismo histórico no puede sino contemplarlos con una mirada llena de distancia. Pues, al pensar en su origen como un todo, ¿cómo no estremecerse de espanto? No han nacido del mero esfuerzo de los grandes genios que los crearon sino, al mismo tiempo, de la anónima faena impuesta a los contemporáneos de esos genios. No hay ningún documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie. Y la misma barbarie que los afecta, afecta igualmente el proceso de su transmisión de mano en mano. Por eso el teórico del materialismo histórico se aparta de ellos tanto como le sea posible. Su tarea, cree, es cepillar la historia a contrapelo.” Benjamin, Walter. “Tesis VII” citada por Löwy, Michael en *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. pp. 80-81.

injusticia de clase, de la opresión social y política y de la desigualdad; su transmisión se realizó por medio de guerras y masacres. Aquello que se denomina “herencia cultural” pasó de Grecia a Roma y luego a la Iglesia, para caer en manos de la burguesía, desde el Renacimiento hasta nuestros días.

La elite dominante, en todos los casos, se apropió, mediante la conquista u otros medios bárbaros, de la cultura que le precedió y la incorporó a su sistema de dominación social e ideológica. De esa forma, cultura y tradición se convirtieron en “instrumentos de las clases dominantes.” Para Benjamin, el origen de la empatía que se identificó con el cortejo del dominador está en la *acedia*, la pereza del corazón, la melancolía, el sentimiento melancólico de la omnipotencia de la fatalidad, que despoja de todo valor a las actividades humanas y lleva al total sometimiento al orden de cosas existente. El melancólico por excelencia es el cortesano. Su elemento es la traición porque su sumisión al destino lo induce a unirse siempre al campo del vencedor.

El equivalente moderno del cortesano barroco es el historiador conformista. También este personaje escoge en todo momento la identificación objetiva con el majestuoso cortejo de los poderosos. Benjamin se pronunció contra este historicismo servil (que puede tener expresiones estéticas como en el caso de Verdi y su ópera *Aida*) y llamó a “cepillar la historia a contrapelo” inspirado, según Löwy, en Nietzsche. Para Nietzsche el diablo es el verdadero amo del éxito y el progreso, en el historiador la virtud consiste en la oposición a la tiranía de lo real, en “nadar contra las olas de la historia” y saber luchar contra ellas. Benjamin compartió y se inspiró en tales sentimientos pero a diferencia de Nietzsche, que habló en nombre del héroe y el Superhombre, su propuesta fue solidaria con quienes cayeron bajo las ruedas de esos majestuosos carruajes denominados Civilización, Progreso y Modernidad. Cepillar a contrapelo la historia señala la negativa a unirse, de una forma u otra, al cortejo triunfal que aún hoy sigue pisando los cuerpos de quienes están en tierra. La alegoría idónea, a decir de Löwy, es el Arco del Triunfo de Tito en Roma, que muestra el cortejo triunfal de los vencedores romanos contra el levantamiento de los hebreos, mientras desfilan con los tesoros saqueados del templo de Jerusalén.

Para Löwy, cepillar la historia a contrapelo tiene una doble significación: histórica y política. La significación histórica señala que se trata de ir a contracorriente de la versión oficial, oponiéndole la tradición de los vencidos. La significación política refiere que la revolución no se producirá debido al curso natural de las cosas, sino que habrá que luchar contra la corriente pues librada a sí misma (o acariciada en el sentido

del pelo) la historia sólo producirá nuevas guerras, nuevas catástrofes y nuevas formas de barbarie y opresión. Ejemplos de monumentos de cultura que, al mismo tiempo y de manera indisoluble, son monumentos de barbarie que celebran la guerra y la masacre son los arcos del triunfo. Benjamin tuvo un profundo interés por este tipo de arquitectura, por su origen en la antigua Roma y por su función política e ideológica. La dialéctica entre cultura y barbarie puede ser válida también para muchas obras prestigiosas producidas por la “anónima faena” de las clases oprimidas. Otros ejemplos son las pirámides de Egipto (erigidas por esclavos hebreos) y el palacio de la Ópera (levantado durante el régimen de Napoleón III, por los obreros vencidos en junio de 1848).

El desarrollo de la civilización se ha cumplido bajo el signo del verdugo...
Bajo el signo del verdugo están el trabajo y el goce. Pretender negar esto es ir contra toda ciencia y toda lógica. No es posible deshacerse del terror y conservar la civilización.⁴³

Pensar que después de la guerra la vida puede continuar “normalmente” y que la cultura podrá ser restaurada (como si la restauración no fuera ya negación de la cultura) es, para Adorno, un acto idiota. El frankfurtiano trae a la memoria que millones de judíos fueron exterminados por los nazis y ello fue sólo el interludio de la verdadera catástrofe. Benjamin optó por el suicidio antes de ser aprendido por la policía de Hitler. Adorno pregunta: ¿cabe imaginarse que lo acontecido en Europa no tenga consecuencias, que la cantidad de los sacrificios no se convierta en una nueva cualidad de la sociedad entera, es decir, en barbarie? Bolívar Echeverría afirma que, a partir de experiencias como las de Adorno, Benjamin y Horkheimer, el pueblo judío no puede ni necesita tener ya otro territorio que no sea el libro: la Escritura. Y, más aún, la quintaesencia de la Escritura. Los intelectuales judíos creían en la posibilidad de su integración en una sociedad de nuevo tipo, moderna; pero tomar distancia respecto de la existencia en sus comunidades fue un sueño. La identidad judía en la diáspora no se enraíza en determinadas simbolizaciones, como la identidad cultural de los pueblos sedentarios de Europa, es una identidad que puede ser nómada, que puede ser abstracta y plasmarse en el nivel de los modos de uso, en las estrategias del “habla” sin importar el código.⁴⁴

⁴³ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. p. 259.

⁴⁴ Cfr. Echeverría, Bolívar. “Introducción: Walter Benjamin, la condición judía y la política” en la dirección electrónica: http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/introduccion_tesis.html

Buck menciona que la obra de Adorno, de Benjamin y de Horkheimer fue una *negación* crítica de la visión racionalista, idealista y progresiva de la historia. La tarea que Benjamin reconoció como la más vigente, es decir, dismantelar el mito de la historia como progreso, quedó esbozada en 1915, y en 1940 fue presentada como notas escritas en hojas sueltas, en papeles de muy distintos formatos, inclusive en bordes de periódicos.⁴⁵ Como en el caso de otros tantos ensayos suyos, no hay un texto acabado de este último escrito de Benjamin.⁴⁶ Se trata de “previsiones pesimistas” que configuraron una concepción *abierta* de la historia, es decir, que lo peor no es inevitable, la apertura de la historia implica otras posibilidades utópicas, emancipatorias o revolucionarias. Benjamin se opuso categóricamente a una concepción *cerrada* de la historia, a toda doctrina teleológica confiada en las “leyes de la historia” o el progreso infinito para la cual el progreso histórico es la norma.

Echeverría menciona que cuando Benjamin escribió las “Tesis sobre el concepto de historia” reconoció con toda nitidez que el movimiento histórico conocido desde mediados del siglo XIX como “revolución socialista” o “comunista” acabó siendo un intento fallido. Echeverría alude a que el filósofo originario de Berlín imaginó lo que debería ser el núcleo de un discurso socialista o comunista diferente, que en verdad fuera histórico y que estuviera en íntima correspondencia con la época del ocaso de la modernidad capitalista. En la sociedad de masas el individuo es estandarizado como sus modos de producción, Horkheimer y Adorno agregarían que la pseudoindividualidad domina en todas partes, desde la improvisación en el jazz hasta la personalidad original en el cine. El sujeto individual de los tecnócratas tiende a convertirse en un “yo encogido”, es prisionero de un presente que se desvanece y olvida las funciones individuales que antes le permitieron mejorar su posición en la realidad e ir más allá, estas funciones las asumen las “grandes fuerzas económicas y sociales de la era. El futuro del individuo depende cada vez menos de su propia previsión y cada vez más de

⁴⁵ Son ideas que envió por correo a su amiga Gretel Adorno, esposa de Theodor Adorno, más como “manejo de hierbas juntado en paseos pensativos” destinado a un intercambio íntimo de ideas que como “un conjunto de tesis” listo para su publicación. Se trata, a decir de Echeverría, del escrito de un “hombre que huye”, de un “judío perseguido”. Cfr. *Ibidem*.

⁴⁶ Para Adorno, se trató de una filosofía fragmentaria que quedó en estado de fragmentario. En Benjamin “...el motivo utópico está emparejado con lo anti-romántico. Se mantiene lejos de la seducción de todos los intentos aparentemente emparentados —por ejemplo los de Scheler— de alcanzar la trascendencia a partir de la razón natural, como si el proceso delimitador de la Ilustración fuera revocable y se pudiera recurrir sin problemas a filosofías pasadas recubiertas de Teología. Por eso su pensamiento, conforme a sus cálculos, se niega a sí mismo el <<éxito>>, la unanimidad sin fisuras, y convierte lo fragmentario en principio.” Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. p. 25.

las luchas nacionales e internacionales entre los colosos del poder. Al igual que las obras de arte, la individualidad pierde su base económica.”⁴⁷

El valor de uso del arte, su ser, es para ellos [los tecnócratas] un fetiche, y el fetiche, su valoración social, que ellos confunden con la escala objetiva de las obras, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que son capaces de disfrutar.⁴⁸

Según entienden Adorno y Horkheimer, bajo el imperio del mercado se mantiene al sentido de la vista fuera de la “actualidad” a fin de liberar personalidades contradictorias y decadentes. El trabajo de las clases productoras no sólo resulta ser alienante por su naturaleza capitalista sino que, también en situaciones diarias como los goces sonoros o visuales, la explotación se recrea en forma de deseos que la industria cultural atesta con series de satisfacción-represión. Frente a la perspectiva que escamotea al arte como simple producto de la industria de consumo, Adorno muestra que el arte es su propia racionalidad crítica y esta crítica no puede desprendérsele. En cuanto actividad dentro del conjunto social, la creación no se trata de lo prerracional o lo irracional (por eso fracasaron las corrientes artísticas sólo racionalistas o sólo irracionistas); la racionalidad crítica del arte tampoco asegura ningún éxito, mucho menos garantiza la felicidad. Con la industria cultural se erradica lo propio del goce estético y se borran las similitudes entre arte dependiente e ideología.

...la industria cultural está modelada según la regresión mimética, conforme a la manipulación de impulsos imitativos represivos. Para ello sírvese del método que consiste en anticipar en los espectadores la imitación que de ella hacen, haciendo aparecer como ya existente el acuerdo que se propone producir... Su producto no es ningún estímulo, sino un modelo de formas de reacción ante un estímulo no existente.⁴⁹

Adorno piensa en Berg o en Webern⁵⁰ cuando afirma que en el proceso de reflexión a partir de realidades sensoriales y procedimientos miméticos tanto un pensador como un

⁴⁷ Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*. p. 152.

⁴⁸ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. p. 203.

⁴⁹ Adorno, Theodor. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. p. 220.

⁵⁰ Sobre Alban Berg y su relación con Adorno se ha tratado ya en el apartado “1.1. Biografía de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno”, aunque nos referiremos nuevamente a él (al igual que a Webern) *in extenso* (hasta donde ello es posible) en el “Capítulo 4. Adorno y la categoría de „materialismo musical”, cuando hagamos una revisión de los escritos del frankfurteano en torno de la Segunda Escuela de Viena.

artista transforman la materia para descubrirla como verdad en un contexto social. Benjamin, influenciado fuertemente por el “teatro épico” de Brecht, relacionó el mimetismo con la praxis política y la necesidad de expropiar los capitales de la industria cinematográfica, donde la música sería música militante. El futuro del cine, como el de la producción literaria, al parecer del pensador berlinés, está en el interés “originario y justificado” de las masas, es decir, el autoconocimiento y el conocimiento de la propia clase.⁵¹

Traigamos a cuento una anécdota narrada por el autor recién citado, extraída de su libro *Infancia en Berlín hacia 1900*. Benjamin cuenta que relacionó la música de los bombos y platillos (de las bandas militares-populares que tocaban en el zoológico de Berlín) con el frenesí de las voces y los gritos de los animales. La música militar-popular fue de lo más deshumanizado y desvergonzado que presencié el autor, según su propio testimonio intelectual.⁵² La importancia de la música consistió, según Benjamin, en su colaboración con la palabra, ya que sin ésta no es posible la “refuncionalización” política de un concierto. La actividad concertística en crisis llevó al autor a criticar una forma de producción caduca, rebasada por las nuevas invenciones técnicas. La función política de la música artística se transformó en la época de su reproductibilidad⁵³ y el quehacer musical consistió en una “refuncionalización de la forma concierto” que cumpliera dos condiciones, a saber: 1) la de suprimir la oposición entre el ejecutante y el oyente y 2) la de suprimir la oposición entre la técnica y el contenido. Benjamin hace un recuerdo de Hans Eisler⁵⁴ y aconseja a los lectores tener sus propias reservas y cuidarse de no sobreestimar la música de orquesta. Con ello hace referencia a que dicha música no se debe ser tratada como si fuera el último arte elevado. La música sin palabras alcanzó su importancia y adquirió su desenvolvimiento pleno en el capitalismo, “la tarea de transformar el concierto no es realizable sin la colaboración de la palabra.

Sin embargo, cabe adelantar aquí algo de lo planteado por Adorno acerca de Anton Webern: “Webern ofrece el ejemplo más extremo y convincente de la posibilidad de una colectividad solitaria de la música. Convincente porque, obedeciendo las exigencias técnicas, sin echar siquiera una mirada a la sociedad, su música misma produce por sí una segunda sencillez. Hasta donde en él puede hablarse de una evolución, es la evolución de tal sencillez.” Adorno, Theodor. “Anton von Webern”. p. 224. En el ensayo aquí citado, Adorno afirma, junto con Berg, que Webern no sería reconocido sino hasta que pasaran 100 años, pues es “presente y necesitado del despliegue del tiempo.” *Ibid.* p. 219.

⁵¹ Cfr. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. p. 78.

⁵² Cfr. Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. p. 86.

⁵³ “Y aunque por sí misma una misa no estaba menos destinada a la exhibición que una sinfonía, de todos modos la sinfonía apareció en un momento en que su capacidad de ser exhibida prometía ser mayor que la de una misa.” Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. p. 53.

⁵⁴ Como mencionamos en el apartado “1.1. Biografía de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno”, Eisler “escribió” junto con Adorno *La música y el cine* durante su exilio norteamericano. Ver pág. 19, nota 27.

Sólo esta colaboración puede dar lugar, como lo explica Eisler, a la transformación de un concierto en un mitin político.”⁵⁵

En *El autor como productor*, Benjamin sostuvo que el lugar del intelectual en la sociedad sólo puede establecerse con base en su ubicación dentro del proceso de producción, su ejemplo musical fue el propio Eisler. El intelectual no abastece al aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo, en el sentido del socialismo, “en la medida de lo posible” (como dice Benjamin). Hay una diferencia “decisiva” entre el simple abastecimiento y la transformación de un aparato de producción. El simple abastecimiento es obra de “rutineros”, el aparato burgués de producción y publicitación está capacitado para asimilar inclusive temas críticos sin poner en riesgo su propia existencia.⁵⁶ Justo aquí llegamos al aspecto teórico en el que Adorno discrepó con Benjamin. Para Benjamin, mientras más lectores o espectadores se conviertan en colaboradores, mientras mayor sea la capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, más pronto se transformará, para mejor, el aparato de producción. La mejora, como apunta Echeverría, es en el sentido de hacer más libre al ser humano, de hacerlo capaz de redefinir la noción misma de lo estético.⁵⁷ Adorno fue menos optimista al constatar de primera fuente cómo (tanto en la ex-URSS como en el país de Henry Ford) se propagaba una escucha en estado regresivo.

Desde finales de la década de 1920 e inicios de la de 1930, un motivo de fricción entre Adorno y Benjamin fue la indiferencia del intelectual berlinés ante la música, especialmente como un medio potencialmente crítico. Adorno recuerda que Benjamin desarrolló una cierta aversión por la música en su juventud y nunca la superó totalmente (probablemente a partir del incidente en el zoológico de Berlín). El autor de *Disonancias, la música en el mundo dirigido* remite al pasaje de *El autor como productor* donde Benjamin sugiere que se le agreguen palabras a los conciertos para

⁵⁵ Benjamin, Walter. *El autor como productor*. p. 44.

⁵⁶ “La mejor tendencia es falsa si no incluye el ejemplo de la actitud con la cual es posible seguirla. Y el escritor sólo puede ejemplificar esta actitud allí donde hace algo realmente: en su acción de escribir... Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña nada a nadie. Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado.” *Ibid.* p. 49.

⁵⁷ “La revolución, que debía llegar a completar el ensayo de Benjamin, no sólo no llegó, sino que en su lugar vinieron la contrarrevolución y la barbarie... La realidad de la ‘industria cultural’ examinada en ese capítulo es el ‘mal futuro’ que Benjamin detectó ya como amenaza en este ensayo suyo... y que vino a ponerse en lugar del futuro revolucionario a la luz de cuya posibilidad examinaba él su propio presente... los actuales ‘conciertos’ de rock... no implican simplemente una alteración de la forma concierto propia de la ‘alta cultura’, sino una destrucción de esa forma y una sustitución de ella por ‘otra cosa’, cuya consistencia es difícil de precisar dada su sujeción al negocio del espectáculo.” Echeverría, Bolívar en Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. p. 25-27.

darles un verdadero contenido político. Adorno afirma categóricamente que el criterio estético del arte no puede ser precisado a partir de su efecto político en la audiencia.⁵⁸ En carta fechada el 18 de marzo de 1936, Adorno declara a Benjamin no guardar reserva alguna respecto de la autonomía del arte y la desaparición de lo aurático y, además, dice coincidir con él en que lo anterior no se lograría sólo mediante la reproductibilidad técnica, sino con base en la propia ley formal de autonomía del arte.

“Autonomía”, para Adorno, no es idéntica a la forma material de la obra de arte. Para él la cosificación no se ha perdido del todo en la gran obra musical ni en el cine. Adorno interpela a Benjamin: o es un burgués reaccionario, que niega la autonomía desde el Ego, o está en los límites del anarquismo, al pretender revocar la autonomía a nombre de la inmediatez del valor de uso. La principal objeción de Adorno es que Benjamin menosprecia el elemento técnico del arte autónomo y sobrevalora el del arte dependiente de su “implementación política”.

2.2. Espíritu y arte en Adorno, Benjamin y Horkheimer.

La discusión de los autores de la Teoría crítica de los años 30 fue prolífica en un sentido no sólo político, social o estético, sino también en su carácter propiamente epistemológico. Las obras de arte, como plantea Adorno, son objetivas de acuerdo con su propia constitución y son espirituales debido no sólo a su génesis en procesos espirituales (de lo contrario no se distinguirían del comer y el beber). El autor de *Teoría estética* llama a no confundir la supremacía de la ley formal (como algo espiritual) con una concepción idealista de la realidad social (y pone a manera de ejemplo —de lo que no se debe hacer— a sus colegas del entonces bloque oriental). Es en su calidad de espíritu que el arte se torna una contradicción a la realidad empírica y se mueve hacia la negación de la organización existente del mundo.

⁵⁸ Después de su exilio norteamericano, Adorno escribió, a propósito de “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”: “El texto... pretendía conceptualizar las observaciones sociomusicales que había hecho en Estados Unidos y esbozar algo así como un *frame of reference*, un sistema de referencias, para las investigaciones particulares que deseaba llevar a cabo. Al mismo tiempo, el ensayo contenía en cierto modo una respuesta crítica al trabajo de Walter Benjamin, que acababa de aparecer en nuestra revista (*La obra de arte en el periodo de su reproductibilidad técnica*). Yo subrayaba la problemática de la industria de la cultura y las actividades correspondientes, mientras que Benjamin, a mi juicio, trataba de <<salvar>> con demasiada insistencia esa problemática esfera.” Adorno, Theodor. *Consignas*. p. 111.

Adorno, a decir de Simon Jarvis, apeló a un materialismo crítico y aporético en Marx, de esa forma, rechazó la interpretación que retomó al autor de *El capital* en una línea dogmática y positivista. Adorno no coincidió con quienes buscaron elaborar una *Summa económica* marxista y reinterpretó a Marx como crítico de la sociedad capitalista, poniendo especial acento en que la fuente de la riqueza de las sociedades industriales es la naturaleza humana, es decir, la fuerza natural entendida como fuerza laboral humana. Jarvis alude a que para ambos autores (Marx y Adorno) el capitalismo prevalece gracias a la dominación y que ésta sólo puede entenderse a partir de la crítica de la economía política. La diferencia entre ambos autores es que el materialismo de Adorno fue más una práctica de pensamiento directo hacia la felicidad desengañada, el (dis)placer del cuerpo y la liberación del sufrimiento físico que un particular “elenco materialista” de doctrinas ontológicas o normas metodológicas. Lo realmente importante para Adorno, según la interpretación de Jarvis, no es tanto definir una “lista de control” de características para el materialismo y medirlas, sino desarrollar una práctica de pensamiento en la cual las impurezas del pensamiento, la necesidad del pensamiento y la referencia al pensamiento, no sean suprimidas por la fuerza sino que sean reconocidas.

Es esencial para la filosofía social y política de Adorno no ser una *summa* o de lo contrario se volvería “superflua”. Por tal motivo, la habilidad filosófica (entendida por Jarvis como la *forma* que toma la escritura filosófica) en el seno del Instituto de Investigación Social de Frankfurt llegó a tener una gran importancia en el materialismo de Adorno⁵⁹. Jarvis menciona, en “Adorno, Marx, Materialism”, que los temas del materialismo de Adorno son la liberación del sufrimiento físico y la promesa de felicidad y, además, los desarrolla bajo la determinación de purgar el lenguaje filosófico de cualquier ilusión o cualquier componente especialmente figurado.⁶⁰

En “Society’s Social Anthitesis”, Lambert Zuidervaart señala que Benjamin esperó una transformación en las relaciones de producción literaria, acompañada de una

⁵⁹ “El ensayo, como forma, consiste en contemplar la capacidad, lo histórico, las manifestaciones del espíritu objetivo, la <<cultura>>, como si fueran Naturaleza.” Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. p. 16.

⁶⁰ En su último trabajo sobre Benjamin, escrito a finales de marzo de 1969 y publicado en mayo de ese mismo año en *Le Monde* (con traducción francesa de Pierre Missac), Adorno afirma: “Allá donde se hubiera supuesto encontrar al primer Benjamin, entre los jóvenes literatos, es donde no se encontraba: anticipó su superioridad antes de que se hiciera realidad del todo. En vez de eso, se adhirió a un grupo en el que apenas encajaba; pero sólo para averiguar cuán poco encajaba, en el sentido de la frase de *Infancia en Berlín* de que no hubiera querido formar frente común ni con su propia madre.” Adorno, Theodor. *Ibid.* p. 100.

transformación en las relaciones económicas de producción. En consonancia con el berlinés, Adorno observó un problema central en el despliegue de una descripción de la relación entre el arte como producción y el arte como ideología. Pero lejos del planteamiento benjaminiano (que encuentra una homologación entre el carácter artístico y económico de la producción y el consumo), Adorno persiguió tensiones dentro de la obra de arte que dieran expresión a las tensiones en la sociedad como un todo. “La obra de arte es una mónada de la cual sus tensiones internas expresan el largo proceso socio-histórico.”⁶¹ Zuidervaart agrega: “Los productos de la industria cultural son puramente partes inmanentes de la realidad social. Obscurecen la realidad y no llegan a tornarse substancialmente verdad.”⁶²

Con lo anterior en mente, Adorno no admitió ningún optimismo técnico. Para él, la cultura funge como industria de consumo que prefabrica la experiencia. Las ideas y las normas son manufacturadas e impuestas. Es imposible dejar de recordar cómo la música popular norteamericana y las películas de Hollywood dejaban a Adorno, en sus propias palabras, con la impresión de salir de ellas conscientemente siempre “peor y más estúpido”.

El arte autónomo provoca una extrema concentración*, suministra una experiencia mediada y de ese modo anticipa al sujeto social de quien el desarrollo conjurará a la liberación. Adorno trata de dejar al descubierto no sólo “los caminos en los cuales las condiciones a restricciones del proceso de producción capitalista llegan a ser *introyectados* por aquellos que son sujetos de su poder” sino también los caminos en los que el arte autónomo critica esas restricciones y esa introyección.⁶³

Llegamos a un punto definitorio de la reflexión adorniana en el sentido de una teoría estética de base materialista. Para Adorno, las obras de arte son fetiches desfechitizados: donde el fetichismo de los artículos culturales y la dominación en el intercambio prevalezcan, la autonomía posibilita la más crucial resistencia del arte. En la obra

⁶¹ Zuidervaart, Lambert. “Society’s Social Anthitesis”. p. 71. Traducción propia.

⁶² *Ibid.* p. 80. Podemos observar, en distintos momentos de la reflexión adorniana, cómo el placer se ha convertido en mera retribución del trabajo y, a la inversa, éste es sólo el precio de la diversión.

* “Que la conciencia mata es en el arte (que debería ser el testigo principal de esto) un cliché tan estúpido como en cualquier otro sitio. Incluso lo disolvente de la reflexión, su momento crítico, es fértil como autognosis de la obra de arte que aparta o modifica lo insuficiente, lo no formado, lo incoherente... siendo la facultad de inventar soluciones en la obra de arte, se puede decir de la fantasía que es el diferencial de la libertad en medio de la determinación.” Adorno, Theodor. *Teoría estética*. p. 233.

⁶³ Zuidervaart, Lambert. *Op. cit.* p. 80.

Aesthetics and politics (en concreto el apartado previo a la correspondencia-debate entre Adorno y Benjamin), Fredric Jameson retoma el argumento de Adorno: la “tecnificación” del arte no es menos evidente en la música atonal vienesa que en las comedias hollywoodenses. Jameson trae a escena la interpretación benjaminiana del carácter progresista del cine industrial pero de inmediato la opone a la crítica adorniana de la utilización de la cultura (por ejemplo: Chaplin —a quien Adorno conoció personalmente durante su exilio en Los Ángeles, California, Estados Unidos—, la literatura, el jazz, el rock, etc.) como industria de consumo, como vehículo de la ideología capitalista.

Cuando se habla de la relación de Adorno y Horkheimer con Benjamin se tiende a destacar la censura, el conflicto, los desaguados y los desaires ejercidos por el director del Instituto, y su íntimo colaborador, sobre el filósofo berlinés. Pero en el presente apartado, el interés se encausa a no permanecer en el lugar común de la polémica entre los miembros del Instituto de Frankfurt (polémica que, por lo demás, cuenta ya con análisis minuciosos). De esa forma, el análisis se enfocará más bien hacia la dilucidación de las afinidades, en cuando esto sea posible, al interior de la filosofía de Adorno, Benjamin y Horkheimer. Se abordará la relación entre el arte y la “teología negativa” o “teología inversa” al interior del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Ya que, como se vio al inicio con Jay, la influencia teológica en la Teoría crítica fue negada, pero, como se verá en adelante, el teologismo-negativo congénito a la Teoría crítica fue finalmente aceptado por Adorno y Horkheimer, debido a la gran influencia que ejerció sobre ellos la obra de Walter Benjamin; influencia que, a la par con Marcuse, ni Adorno ni (mucho menos) Horkheimer supieron reconocer sino muchos años después.

En *Anhelo de justicia. Teoría crítica y religión*, Horkheimer menciona que ni en la Teoría crítica ni en el judaísmo se hacen representaciones de dios.⁶⁴ Adorno hace un retrato del “carácter esotérico” de su maestro y amigo Benjamin en su ensayo

⁶⁴ No sucede lo mismo en el caso del cristianismo, donde existe la idea de trinidad. Cfr. Horkheimer, Max. *Anhelo de justicia. Teoría crítica y religión*. p. 211. Lo anterior nos lleva a retomar la idea junguiana de no absolutizar a partir del tema religioso ni caer en mistificaciones y magismos: “Sin cuidarse del escepticismo del sujeto, esa insinuación [la de la posibilidad de un milagro] apela a la disposición inconsciente a presenciar un milagro, y a la esperanza, latente en todos los hombres, de que tal cosa pueda ser posible a pesar de todo. La superstición primitiva subsiste bajo la piel incluso de los individuos más ilustrados, y son precisamente aquellos que con más vigor combaten los primeros en sucumbir a su poder sugestivo. Por lo tanto, cuando un experimento serio apoyado por la autoridad científica, toca esa predisposición, inevitablemente suscitará una emoción que lo acepta o rechaza afectivamente. Sea como fuere, de una u otra manera se origina una expectativa afectiva, aún cuando se niegue su existencia.” Jung, Carl G. *La interpretación de la naturaleza y la psique*. p. 34.

“Caracterización sobre Walter Benjamin”. En dicho texto, Adorno señala que fue él, el único colega que animó la incorporación de política y religión en la obra del pensador berlinés. Contra las recomendaciones de Gershom Scholem, Benjamin se distanció de la teología e hizo lo propio (aunque nunca lo suficiente para agradar del todo a Horkheimer y Adorno) frente al marxismo “vulgar” que representó Bertolt Brecht (quien, a su vez, criticó persistentemente el judaísmo benjaminiano). Sólo Adorno, según su propio testimonio, alentó la incorporación de religión y política; más que con un simple aliento, el frankfurtiano acompañó con “solidaridad crítica” las ideas que, en adelante, funcionarían como armazón para su propia obra y, además, la del Max Horkheimer de madurez.

Así, el único integrante del grupo de intelectuales judíos de Frankfurt que apoyó los esfuerzos de Benjamin por incorporar teología y marxismo fue Adorno, al menos hasta 1929, cuando Benjamin encontró en el surrealismo un modelo estético para su impulso teológico, entonces entendido como “iluminación profana”. Adorno se refiere a esta iluminación profana como “teología negativa” o “inversa”, asimilándola a la “experiencia estética”. Scholem nos presenta el retrato de un Benjamin desplegando la afirmación de que:

...había en el sionismo tres cosas que debían ser extirpadas: la orientación agrícola, la ideología de la raza y los argumentos buberianos de la sangre y de la vivencia; el rechazo de tales cuestiones responde claramente a las otras dos grandes fuentes de su pensamiento: el marxismo y la teoría de la experiencia. El interés de Benjamin por la cuestión judía se centraba en la teología, evitando las reivindicaciones de tipo sionista.⁶⁵

Como se mencionó con antelación, mientras que Adorno veía el impulso de la transformación artística a través de la práctica dialéctica entre el artista y la técnica de su oficio históricamente desarrollada, Benjamin situaba a la dialéctica dentro de las fuerzas objetivas de la superestructura, es decir, al interior de las tecnologías mecánicas de la reproducción artística. Por la vía adorniana hay una “autoaniquilación” del arte, por la veta benjaminiana hay despojo del “aura” pero con un efecto más, el del valor de uso: se desprende del ritual para servir a la política. Es en el cine donde Benjamin encuentra el potencial para movilizar a las masas (mezclando *show* y distancia crítica) y

⁶⁵ Scholem, Gershom citado por Fernández Martorell, Concha. *Walter Benjamin. Crónica de un pensador*. p. 28.

en su proceso productivo colectivizado el filósofo berlinés ubica una tendencia a trascender la división del trabajo entre artista y técnico, trabajo intelectual y trabajo manual. Veamos cómo llega Benjamin a este punto y de qué manera hay algunas resonancias críticas de su pensamiento en sus colegas del Instituto.

Según refiere Löwy, Benjamin distaba mucho de ser un pensador “utopista”⁶⁶. El aparente pesimismo benjaminiano no es un sentimiento contemplativo sino un “pesimismo activo”, práctico, organizado, entregado integralmente al objeto de impedir, por todos los medios posibles, el advenimiento de lo peor. Se trata de un pesimismo revolucionario que nada tiene que ver con la resignación fatalista y menos aún con el pesimismo alemán, conservador, reaccionario y prefascista. En Benjamin, el materialismo histórico está al servicio de la emancipación de las clases oprimidas. Sus preocupaciones no son la decadencia de las elites o la nación sino la amenaza que el progreso técnico y económico, alimentado por el capitalismo, hace pesar sobre la humanidad. A decir de Löwy, lo dicho por el autor de las “Tesis sobre el concepto de historia” sigue siendo actual. Benjamin devolvió a la utopía su fuerza negativa debido a que rompió con todo determinismo teleológico y todo modelo ideal de sociedad que alimentara la ilusión del fin de los conflictos y el fin de la historia. Como se anotó arriba, las previsiones pesimistas de Benjamin configuran una concepción *abierta* de la historia, es decir, que lo peor no es inevitable, la apertura de la historia implica otras posibilidades utópicas, emancipatorias o revolucionarias. La concepción de utopía contenida en las “Tesis sobre el concepto de historia” tiene la ventaja de formularse en negativo: una sociedad sin clases y sin dominación.

Hay una concepción de la historia que, confiando en la infinitud del tiempo, sólo distingue el “tiempo” de los hombres y de las épocas, que avanza rápida o lentamente por las vías del progreso... El punto de vista que adoptaremos a

⁶⁶ En su lectura sobre las “Tesis sobre el concepto de historia”, de Benjamin, Löwy realiza un par de ejercicios de comparación. Contrastó a Benjamin, en primera instancia, con un contemporáneo suyo: Ernst Bloch. Benjamin, según Löwy, estaba menos preocupado por el “principio esperanza” que por la necesidad urgente de *organizar el pesimismo* y, además, estaba menos interesado en las “mañanas que cantan” que en los peligros inminentes que acechan a la humanidad. En otro momento, Löwy refiere a Agnes Heller quien alude a que en el siglo XIX predominó en los pensadores la metáfora del tren que avanza hacia el porvenir radiante, la estación “Utopía”, a velocidad creciente y barriendo con todos los obstáculos. La filósofa afirmó que el viaje a la Tierra Prometida es una ilusión. Lo que sucede en realidad es que ya hemos llegado al final de nuestro recorrido, que es la modernidad, donde “vivimos”. Estamos instalados en esta realidad histórica y no saldremos de ella. Esa es la razón por la cual es necesario abandonar el peligroso mito de la existencia en *otra parte* y de *otro modo*. Benjamin también utilizó la imagen del tren sólo que la invirtió dialécticamente: el tren de la historia va hacia el abismo y la revolución es la interrupción de ese viaje a la catástrofe. Cfr. Löwy, Michael. *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. p. 177 ss.

continuación, en cambio, sólo abarca un determinado estado de cosas en el cual la historia se halla concentrada en un único foco, tal como en las imágenes utópicas de los pensadores de todos los tiempos. Los elementos del resultado final no aparecen en ella bajo la forma de una amorfa tendencia hacia el progreso, sino que se encuentran profundamente implantadas en el presente, aunque bajo la forma de creaciones e ideas perseguidas, desacreditadas y ridiculizadas.⁶⁷

Benjamin se opuso categóricamente a una concepción *cerrada* de la historia. La “cómoda doctrina progresista”, como la describió Löwy, es toda doctrina teleológica confiada en las “leyes de la historia” o el “Progreso infinito” para la cual el progreso histórico es la norma (entendiendo por ello la evolución de las sociedades hacia una mayor democracia, libertad y paz). Para Benjamin revolución es el acto por el cual la humanidad que viaja en el tren del progreso aplica los frenos de emergencia. Esta imagen de forma implícita advierte que si la humanidad deja correr al tren por su vía nos precipitaremos directo en el desastre, el choque o el abismo.

¿Cómo detener esa tempestad, cómo interrumpir el fatal avance del Progreso?... la respuesta de Benjamin es doble: religiosa y profana. En la esfera teológica, se trata de la misión del Mesías; su equivalente o “correspondiente” profano no es otro que *la Revolución*. La interrupción mesiánica/revolucionaria del Progreso es, por lo tanto, la respuesta de Benjamin a las amenazas planteadas a la especie humana por la continuación de la tempestad maléfica y la inminencia de nuevas catástrofes.⁶⁸

El proyecto revolucionario de Benjamin tuvo una vocación emancipatoria general. Ello lo alejó de la tendencia dominante de la “izquierda histórica” que no pocas veces redujo el socialismo a objetivos económicos de interés para la clase obrera industrial. Contrario al marxismo evolucionista vulgar, que puede aludir inclusive a los propios Marx y Engels, Benjamin no concibió la revolución como resultado “natural” o “inevitable” del progreso económico y técnico sino como la interrupción de una evolución histórica que lleva a la catástrofe.

⁶⁷ Benjamin, Walter citado por Gijón Fernández, Eduardo. “Teología y materialismo.” p. 53.

⁶⁸ Löwy, Michael. *Op. cit.* p. 108.

Benjamin parte del doloroso reconocimiento de que todo el movimiento histórico conocido desde mediados del siglo XIX como “revolución comunista” o “socialista” ha terminado por ser un intento fracasado. Y en las pocas diez páginas de esta obra se imagina lo que podría ser o lo que debería ser el núcleo de un discurso socialista o comunista diferente —¿del futuro?—, verdaderamente histórico y verdaderamente materialista, el discurso revolucionario adecuado a la época del ocaso de la modernidad capitalista.⁶⁹

Una característica del discurso de Benjamin es el evidente esfuerzo de reflexión en el que pretende conectar de forma premeditada dos tendencias contrapuestas del pensamiento europeo. Lo que Benjamin propuso en sus “Tesis sobre el concepto de historia” fue introducir la radical conexión mesiánica al utopismo característico del socialismo revolucionario, es decir, sacar al “enano teológico” que permanece oculto en su escondite pues, a decir de Echeverría, llegó el momento idóneo para que el discurso histórico materialista dé un vuelco y se prepare para una nueva época, posible, deseable, de actualidad de la revolución, en la que ni materialismo ni teología son el uno más importante que el otro, sino que se complementen metodológicamente. Para ello, Benjamin tiene que reconocer y asumir que lo profundo, lo principal en él es su momento teológico-negativo, es decir, la acción en él de una tematización de algo así como “lo divino” que al desenvolverse en la marcha de las cosas, unifica al género humano. El ensayismo de Benjamin “es el tratamiento de los textos profanos como si fueran sagrados. En modo alguno se aferró a reliquias teológicas o, como los socialistas religiosos, dio un sentido trascendente a la profanidad. Más bien esperaba únicamente de la radical y abierta profanización la posibilidad de la herencia teológica que se despilfarra en aquella.”⁷⁰

A decir de Löwy, hay una hipótesis herética, desde el punto de vista del judaísmo ortodoxo, que habla de una “débil fuerza mesiánica” atribuida a los seres humanos. Dicha hipótesis está presente en Benjamin. Para el autor del “Fragmento teológico-político”, dios está ausente y la misión mesiánica, en su totalidad, es competencia de las generaciones humanas.

El único Mesías posible es colectivo: la humanidad misma y, más precisamente... la humanidad oprimida. No se trata de esperar al Mesías o

⁶⁹ Echeverría, Bolívar. “Introducción: Walter Benjamin, la condición judía y la política” en la dirección electrónica: http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/introduccion_tesis.html.

⁷⁰ Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. pp.18-19.

calcular el día de su llegada —como hacen los cabalistas y otros místicos judíos consagrados a la *gematria*—, sino de actuar colectivamente. La redención es una autorredención, cuyo equivalente profano podemos encontrar en Marx: los hombres harán su propia historia y la emancipación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos... no habrá redención para la generación presente si ésta hace poco caso de esa reivindicación de las víctimas de la historia.⁷¹

El poder mesiánico no sólo es contemplativo sino que también es activo. La redención mesiánica y revolucionaria es una misión que se nos asigna por las pasadas generaciones. No hay tal “enviado” del cielo que se presente como el Mesías. El Mesías somos nosotros mismos y cada generación debe esforzarse por ejercer la parte del poder mesiánico que se le otorga junto con su misión mesiánica. Benjamin puso el acento en la cuestión de la redención como rememoración histórica de las víctimas del pasado. Es precisamente la rememoración una de las tareas del aludido enano teológico oculto en el materialismo y que antes no podía mostrarse de forma demasiado directa. No se trata en Benjamin, de forma estricta, de una filosofía de la memoria sino que también hay que ganar la partida a un adversario poderoso y peligroso que, además, no ha cesado de vencer. Profetismo judío y marxismo se unen en la exigencia de salvación no sólo como mera restitución del pasado sino como transformación activa del presente.

Dentro del calendario judío, que con toda evidencia Benjamin conoció al momento de escribir las “Tesis sobre el concepto de historia”, hay días feriados y consagrados a la “rememoración de acontecimientos redentores” entre los que se encuentran la salida de Egipto y el salvamento de los exiliados en Persia. Más que del imperio del recuerdo, señala Löwy, se trata de la reactualización del ritual como si uno mismo estuviese viviendo en esos tiempos. Aquello que los judíos buscan en el paraíso no es su historicidad sino su eterna contemporaneidad. De igual forma, el revolucionario encuentra la fuente de su inspiración para la lucha en las rememoraciones. Así, no resulta extraño que Benjamin fuese integrante de la tradición disidente de aquellos que “precipitan el fin de los tiempos” o *dohakei haketz*, como apunta Löwy, quien a lo largo de su libro, nos proyecta la imagen de un pensador que perfectamente puede ser considerado “marxista y teólogo”.

⁷¹ Löwy, Michael. *Op. cit.* p. 60.

Rememoración histórica y praxis subversiva, mesianismo herético y voluntarismo revolucionario, Rosenzweig y Blanqui se asocian en esta *imagen dialéctica* de la venida del Mesías por la “puerta estrecha”.⁷²

Si bien los momentos de insurrección en que se intentaron romper las cadenas de la dominación han sido excepcionales, lo que se destaca, una y otra vez, es la concepción de la historia como proceso abierto, sin determinismos, y donde las posibilidades inesperadas y las oportunidades imprevistas pueden surgir en todo momento. En la tesis XVIIa (según citación de Löwy), Benjamin afirma: “En realidad, no existe un solo instante que no lleve en sí mismo su posibilidad revolucionaria”. Cada momento histórico tiene potencialidades revolucionarias. La concepción abierta de la historia de Benjamin ve a la historia como praxis humana, abundante en posibilidades inesperadas y capaz de generar lo nuevo. Desde el punto de vista político, la historia abierta significa la consideración de posibilidad de las *catástrofes*, no su inevitabilidad, por un lado, y de grandes movimientos *emancipatorios*, por el otro.

Eduardo Fernández Gijón recuerda que la primera recomendación que Benjamin hace al historiador o estudioso de la historia es despojarse de sus procedimientos de empatía con lo pretérito. La crítica vuelta al pasado no debe confundirse con la simple retrospección sentimental ni con la reedición de las reliquias de otras glorias. Cuando se plantea una empatía tal, siempre “se hará la corte” al vencedor, así se estará tomando la senda a través de la cual avanza el cortejo triunfal de la dominación. Por el contrario, de acuerdo con el enfoque materialista, la enseñanza de la historia descubre en los hechos pasados su contenido catastrófico, esto es, la forma en que llegaron a ser.

Contra toda concepción positivista del progreso, Benjamin señala la frecuencia con que éste, cifrado en los avances científicos y tecnológicos, ha corrido paralelo a importantes retrocesos sociales. En las “Tesis sobre el concepto de historia” predominó la inclinación de Benjamin por remarcar el lado destructivo del progreso histórico y, precisamente, en esto consiste la negatividad del pensamiento dialéctico de los principales representantes del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, léase Adorno y Horkheimer. En la tesis XVII, Benjamin asevera que: “No hay ningún documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie... Por eso el teórico

⁷² *Ibid.* p. 166.

del materialismo histórico se aparta de ellos tanto como le sea posible. Su tarea... es cepillar la historia a contrapelo.”⁷³

Benjamin observa (antes que Horkheimer y Adorno) que la idea de lucha de clases puede inducir a error, en el ensayo “Avisador de incendios”, el filósofo social berlinés afirmó que no se trata de dar rienda suelta a las fuerzas para así resolver quién es el vencedor y quien sucumbe. Tampoco se trata de una lucha a cuyo final le irá bien al vencedor y mal al vencido. En realidad, venza o sucumba en el combate, la burguesía está condenada a perecer por las contradicciones internas que le resultarán fatales en el curso de su evolución. La pregunta que se hace Benjamin es si la burguesía perecerá por sí misma o a manos del proletariado. En la respuesta se decidirá la pervivencia o el fin de una evolución cultural de tres milenios.

Y si la abolición de la burguesía no llega a consumarse antes de un momento casi calculable de la evolución técnica y económica (señalado por la inflación y la guerra química), todo estará perdido. Es preciso cortar la mecha encendida antes de que la chispa llegue a la dinamita.⁷⁴

En su “Fragmento teológico-político”, Benjamin menciona que, desde el punto de vista histórico, el Reino de Dios no es meta, sino que es el final. Esa es la razón por la cual el orden de lo profano no puede levantarse sobre la idea del Reino de Dios (como intentaron hacer Hegel y Hölderlin) y, por lo mismo, la teocracia no posee un sentido político sino sólo religioso. La relación del orden de lo profano (“enderezado” hacia la idea de felicidad) con lo mesiánico es uno de los elementos esenciales de la filosofía crítica de la historia de Benjamin y, por ende, de la de Adorno (quien, durante la edición de las obras completas de Benjamin, puso el nombre al “Fragmento teológico-político”) y la de Horkheimer: “... así como una fuerza que recorre su camino puede promover una fuerza de dirección contraria, también el orden profano de lo profano puede promover la llegada del mesiánico Reino.”⁷⁵

El orden de lo profano, según entiende Benjamin, es el orden de lo político. En esta concepción de la historia se sugiere que todo lo terrenal puede vincularse sólo con el reino de dios en el momento de su ocaso. La meta de la política es la felicidad, sin embargo, al final del “Fragmento teológico-político”, Benjamin afirma que el método

⁷³ Ver p. 31, nota 39.

⁷⁴ Benjamin, Walter. “Avisador de incendios”. p. 64.

⁷⁵ Benjamin, Walter. “Fragmento teológico-político”. p. 207.

de la política es el “nihilismo”. A decir de Uwe Steiner, en tanto que la política se propone metas, tiene que circunscribirlas al orden de lo profano. Al limitarse a este orden, las metas no tienen valor en la última instancia (de índole metafísica y teológica) sino en la instancia política, esto es, en el deseo revolucionario de poner en práctica el reino de dios.

Para Benjamin, la técnica no es motivo del entusiasmo poético ni objeto de mistificaciones surrealistas. Al contrario, es pertinente reconocer de modo sobrio su esencia verdadera y esto quiere decir: comprender su importancia genuinamente política.⁷⁶

Según Steiner, el romanticismo fracasó en su intento de transformar la experiencia místico-poética en profana y, en el camino, fracasó también al haber recurrido a “figuras históricas” como el arte, la religión y el mito. Pero Benjamin vislumbra otra posibilidad y el punto de partida de esta posibilidad es el conocimiento de la problemática del arte. Después de la primera guerra mundial el debate del problema del arte albergó una solución política. El autor de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* cuestionó la problemática del arte que hace uso del mensaje de “lo estético” para sus fines más sangrientos. Bajo el manto de los estados totalitarios, esta opción retomó los aspectos reaccionarios que podían encontrarse tanto en el surrealismo como en el romanticismo.

José Antonio Zamora refiere que en la *Revista de Investigación Social* de Frankfurt hay expresiones notablemente kafkianas, sobre todo cuando se habla de una teología inversa, en la percepción de una vida terrenal como infierno, como imagen invertida de una vida redimida.⁷⁷ Según Zamora, Adorno adoptó una perspectiva que dio la espalda a la trascendencia para atrapar prismáticamente la luz que de ella procede y, de esa manera, hacerla utilizable para esa fotografía del mundo como infierno, que proporciona la sacudida sin la que no hay verdadero conocimiento. En la lectura que hace Zamora, ni la Naturaleza ni su indigencia son garantes de salvación. Más bien es la <<fantasía exacta>>, en la que la Naturaleza se supera a sí misma y va más allá de sí, la que transforma, por medio del recuerdo, las huellas del desmoronamiento en signos de

⁷⁶ Steiner, Uwe. “Walter Benjamin: arte, religión y política en el abordaje crítico del romanticismo”. p. 116.

⁷⁷ En consonancia con esta afirmación, podemos citar textualmente algunas crípticas palabras pronunciadas por Adorno: “La maldición del capitalismo es „la inhumanidad contra el engaño de lo omniumano”. Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. p. 20.

esperanza. Los fragmentos de la realidad desmoronada sólo pueden ser trocados en “signos cifrados” de la promesa de felicidad por medio de un recuerdo que aspira a redimir. En las imágenes histórico-dialécticas que la fantasía rescata de las fisuras abiertas por la desintegración vive el anhelo que no puede garantizar por sí mismo ninguna salvación pero que podría abrirle el camino por el medio del cual se realice.

Como podemos apreciar, la imagen benjaminiana de la puerta por la que puede entrar el Mesías-Revolución está más que latente, pero es necesario destacar nuevamente que no es Benjamin quien nos habla, sino que es Zamora en su interpretación del intento de adorniano por salvar la apariencia/ilusión de la metafísica y del arte.

...la pregunta metafísica no puede situarse ya lejos de lo material, somático e inferior, tal como pretendía su vieja versión, sino que tiene que introducirse en todo esto, en la existencia material en cuanto escenario del sufrimiento, si no quiere perder el derecho de existencia junto a la cultura con la que estuvo fusionada y que en Auschwitz demostró irrevocablemente su fracaso.⁷⁸

Zamora señala que la experiencia de lo no-idéntico en el arte expresa una relación de aproximación paradójica, una distancia que no obstante ser insuperable, se acerca a la latitud más próxima. Lo no-idéntico no es la pura facticidad, sino la utopía de una relación con la Naturaleza (externa e interna) sin dominio. Sin embargo, Zamora advierte que esa utopía no es lo completamente otro de lo fáctico sino que se alimenta de la indigencia de todo lo existente, manifestada en la rememoración de su génesis y de la historia de sufrimiento a ella vinculada.

Pero las obras de arte no tienen que expresar abstractamente la luz de la reconciliación y mucho menos representar la realidad como si estuviera reconciliada. Más bien tienen que permitir a los elementos de la realidad falsa e injusta constituirse en nuevas constelaciones de tal manera que dicha realidad aparezca bajo la luz de la reconciliación. La intención de una vida verdaderamente humana se articula en el arte sólo de un modo negativo, como expresión de la experiencia de sufrimiento. Por eso, el arte ha de <<testimoniar lo irreconciliado y al mismo tiempo reconciliarlo tendencialmente>>.⁷⁹

⁷⁸ Zamora, José Antonio. “Teología inversa: salvación y prohibición de imágenes” p. 294.

⁷⁹ *Ibid.* p. 296.

En su *Teoría estética*, Adorno menciona que las obras de arte se prohíben, mediante la autonomía de su figura, acoger en sí a “lo absoluto”, como si fueran símbolos. De esa manera, se asienta el que tanto las imágenes estéticas, como la Teoría crítica y el judaísmo, se encuentran bajo la prohibición de las imágenes⁸⁰; “...la apariencia estética e incluso su coherencia máxima en la obra hermética es la verdad. Las obras herméticas no afirman lo que las trasciende como ser en un ámbito superior, sino que subrayan mediante su impotencia y superficialidad en el mundo empírico el momento de caducidad de su contenido.”⁸¹

La revista alemana *Der Spiegel* realizó, en 1969, una entrevista a Horkheimer, denominada “Cielo, eternidad y belleza”, con motivo del fallecimiento de su amigo y colega Adorno. A propósito de la pregunta de cómo empata la idea de una “industria cultural” con la elaboración de la obra *Teoría estética*, Horkheimer aseguró que la crítica de Adorno no excluía que a pesar de conocer las cuestionables condiciones de los movimientos de la actualidad, también, en un tiempo en el que la base social de la cultura era tan crítica como en el nuestro, se han dado obras estéticamente magníficas. “Creo, a pesar de todo, que sería demasiado fácil y ligero pensar que todo este desarrollo sólo merece ser valorado sencillamente como negativo.”⁸²

Horkheimer llama a reflexionar sobre lo teológico: “Piense”, reclama a su interlocutor, “¿existe Dios?”, “¿qué puede decirse sobre él?” La respuesta que brinda el pensamiento del pasado diría, según Horkheimer, “dios existe y es justo y bueno”. Pero el término “dios” y las palabras “justo” y “bueno” no pueden formularse positivamente en último término, sino sólo negativamente, esto es, a través de lo que Dios *no es*. En este negativo se contiene la afirmación de un <<Otro>> que no puede designarse más que con ese término.

Adorno ha hablado siempre del anhelo de lo Otro, sin usar, por ejemplo, palabras como cielo, eternidad, belleza u otras. Y creo que esto es lo grandioso en su planteamiento: que cuando preguntaba por el mundo estaba pensando realmente en <<lo Otro>>, pero estaba convencido de que este <<Otro>> no se puede comprender describiéndolo, sino en la medida en que

⁸⁰ Buck menciona que: “Adorno prefería la palabra ‘imagen’ a ‘símbolo’, porque esta última tenía una connotación demasiado subjetiva, referida a la mediación mental de la realidad por la cual un objeto sensorial adquiere significado *intencional*. ‘Imágenes’, por otra parte, eran los retratos de las representaciones objetivas, eran la verdad *inintencional*.” Buck-Morss, Susan. *Op. cit.* p. 207, nota 20.

⁸¹ Adorno, Theodor. *Teoría estética*. pp. 143-144.

⁸² Horkheimer, Max. *Anhelo de justicia. Teoría crítica y religión*. p. 163.

se describe el mundo bajo la perspectiva de que no es lo único a lo que pueden tender nuestros pensamientos.

Esto es teología negativa, ¿no es cierto?

Totalmente cierto: una teología negativa, pero no en el sentido de que Dios no existe, sino en el de que no puede ser representado.⁸³

Más adelante, Horkheimer sentencia: “En la teoría crítica el Absoluto es denominado con cautela <<lo Otro>>.”⁸⁴ En concordancia con Adorno y Benjamin, Horkheimer asegura que el anhelo de que todo este horror no sea la última palabra no brota en todos y cada uno de nosotros. Pero, para fortuna nuestra, el “anhelo de justicia” inspiró profundamente la obra de los tres máximos exponentes de la Teoría crítica desarrollada en las distintas sedes del Instituto de Investigación Social. Horkheimer afirma que debe de existir un Otro que al menos reconcilie tras la muerte a las víctimas inocentes, que haga el bien en ellas, sobre todo si murieron por una convicción propia. “Por eso he mencionado la teología, que cuida ese anhelo, y con ello quiero justificarme ante aquellos entre ustedes que, en línea con la Ilustración, están un tanto desilusionados porque dije que debemos conservar de algún modo la religión.”⁸⁵

Lo que Benjamin manifestaba (desde la década de los 30 del pasado siglo, y que Horkheimer finalmente suscribió, casi 40 años después) sonaba como procedente del “arcano”, pero en modo alguno se trató de un pensador esotérico en el peor de los sentidos. En todo caso, se trató en él, como en el propio Adorno y en Horkheimer, de una energía sin comparación.⁸⁶

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ Horkheimer refiere que la expresión <<lo Otro>> procede del propio Adorno. Cfr. *Ibid.* p. 207.

⁸⁵ *Ibid.* p. 120.

⁸⁶ “...se trataba de una fuerza sin parangón tanto de contemplación espiritual como de consecuencias pensantes, no podía caber duda para un hombre con sentido de la calidad y no cegado por el resentimiento. / Si he de reproducir lo exterior, tendría que decir que Benjamin tenía algo de mago, pero en un sentido nada metafórico, muy literal... sus ojos... a veces parecían disparar las miradas, de una forma suave e intensa... con él no había algo así como inmediatez y calor humano en el sentido habitual del término. Tampoco se trataba de la idea ordinaria de la llamada intelectualidad fría. Era más bien como si hubiera pagado a un precio terrible la fuerza metafísica de aquello que veía y que intentó expresar con palabras inefables; como si hablara por así decirlo como un muerto a cambio de poder ver con serenidad y calma cosas que los vivos no pueden ver. Aunque no era en modo alguno ascético ni escuálido ni nada por el estilo, tenía un punto de acorporalidad. Nunca he visto otro hombre en el que toda la existencia, incluso la empírica, estuviera tan plenamente marcada por la espiritualización... / En la época en que le conocí, sin duda Benjamin no tenía en absoluto lo que se suele llamar fama. Pero a cambio tenía algo que pegaría muy bien con su propio vocabulario, una especie de nimbo. Le precedía un aura de lo extraordinario. Recuerdo que entonces, cuando Kracauer y yo le conocimos... hablábamos de trabajar el uno o el otro o los dos juntos en el diseño de un sistema de mesianismo teórico. Ahora, cuando se conoce la filosofía tardía de Benjamin, esto resulta muy inverosímil.” Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. pp. 79-80.

3. La crítica musical de Adorno y su filosofía social.

Los textos *Beethoven. Filosofía de la música*, *Disonancias, la música en el mundo dirigido*, *Figuras sonoras* en *Escritos musicales I*, *Filosofía de la Nueva Música*, *Impromptus. Segunda serie de artículos musicales impresos de nuevo* en *Escritos musicales IV*, *Introducción a la sociología de la música*, *Moments musicaux. Ensayos de 1928-1962 impresos de nuevo* en *Escritos musicales IV*, *Reacción y progreso* y *otros ensayos musicales* y *Sobre la música*, darán sustancia a lo que resta de esta investigación sobre la Teoría crítica y los estudios musicales de Adorno. Sin mayores preámbulos, mencionaremos que al inicio de “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, del libro *Disonancias, la música en el mundo dirigido*, Adorno menciona que la crítica a las tradicionales lamentaciones sobre el gusto en plena decadencia es un tema recurrente desde el siglo V a.C.

La *República* de Platón, no es una utopía que afirma de ella la historia oficial de la filosofía. Es un Estado que disciplina a sus ciudadanos, impulsados por el deseo de defender su subsistencia y lo subsistente mismo, incluso en la música, donde la clasificación según tonos blandos y fuertes apenas era ya, por cierto, en tiempos de Platón... un residuo de la más torpe superstición... El programa ético-musical de Platón ostenta el carácter de una “purga” ática, de una campaña de limpieza, dentro del más puro estilo espartano.⁸⁷

La crítica de Adorno gira en torno a que lo verdaderamente proscrito por Platón es el progreso social y estético. En este capítulo revisaremos el argumento expuesto en *República*, de Platón, y la forma en que éste resuena en palabras de un pensador de la época de la Ilustración; veremos que en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, de Jean-Jacques Rousseau, se niega toda autonomía a la obra de arte musical en tanto no esté acompañada de un discurso que le imbuya significado. Posteriormente, recapitularemos cómo Benjamin lleva la consigna de la literaturización de la música hasta el punto de pretender fundir a la orquesta bajo la forma de una estricta propaganda

⁸⁷ Adorno, Theodor. *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. pp. 20-21.

política, pero sólo para dar cauce a la investigación de Adorno, quien como hemos dicho en repetidas ocasiones, no coincidió con la postura de su colega berlinés. Gracias al ensayo “Sobre el jazz”, contenido en *Moments musicaux. Ensayos de 1928-1962 impresos de nuevo* de la obra *Escritos musicales IV*, de Adorno, podremos acercarnos en profundidad al horror que la música “no artística” produjo en el frankfurteano, debido en concreto a que siempre la consideró reaccionaria. Las obras *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos y Mínima moralia*, acompañarán el itinerario crítico de la argumentación que busca destacar la categoría de “materialismo musical” acuñada por Theodor Adorno a lo largo de sus ensayos musicales y de su filosofía social y política.

El texto *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, será una importante contribución (proveniente de la literatura) para la dilucidación de aquello que se denomina música atonal. En la obra *Sobre la música*, Adorno plantea que la pregunta por la razón de ser de la música obedece a una razón instrumentalizante u ontológica que desatiende la importancia que tuvo la concepción crítica de la filosofía de la historia en materia musical. Abundaremos en el tema retomando el ensayo sobre Schönberg llamado “El compositor dialéctico”, de Adorno. Observaremos que el ensayo “Reacción y progreso” es una toma de posición de Adorno frente a los totalitarismos. En dicho escrito, la crítica adorniana se centra en el tema de cómo funcionarios del Este, como Shdanov (el representante de Stalin en materia de disciplina musical), sometieron la expresividad artística a las consignas del Partido y del Estado.

A partir del ensayo “Literatura y totalitarismo”, de *Escritos (1940-1948)*, otro importante literato, George Orwell nos brindará un retrato de lo que significan la literatura y las artes para los Estados totalitarios (como la Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin). Sin dejar completamente de lado el tema del totalitarismo y su menoscabada relación con la música y el arte, retomaremos el “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, de Adorno, donde el autor hace referencia a que en la expresión de la individualidad a partir del arte, el lenguaje artístico no habla como ajeno al sujeto sino como su voz propia y, en ese sentido, cuando se consume lo individual, como dice el filósofo de la música, se rompen los muros de la individualidad.

3.1. La filosofía de libre atonalidad de Adorno.

Adorno nos remite al siglo V a.C. y censura lo que denomina “el espíritu espartano” en Platón. Para el filósofo ateniense, la música debe ser objeto de especial cuidado por parte de los guardianes en la *República* (debido a la exaltación de las emociones que algunos tonos e instrumentos pueden generar en quienes los escuchan). Pero no todo es persecución de los músicos, hay otro momento de la reflexión donde el filósofo clásico no proscribía las armonías ni el ritmo, bajo la reserva de que se acompañen por palabras. Platón delinea la manera en que los cantos pro-republicanos pueden contribuir a la educación soberana de los habitantes de la ciudad. De tal suerte, por un lado, está la “peligrosa” música excluida por Platón y, por el otro, está la música que cimienta los valores más altos de la República.

El rey filósofo expulsa a los músicos (junto con los sofistas, los poetas, los locos y los enfermos) de la ciudad pues encuentra en ellos cualidades mezquinas y fuertes tendencias a imitarlo todo.⁸⁸ Una melodía, según la entiende el pensador griego, se compone de palabras, armonía y ritmo; en cuanto a las palabras no hay ninguna diferencia entre las que se cantan y las que no, pero en cuanto a la armonía y el ritmo, “deben acomodarse” siempre a las palabras. Al parecer de Platón, en los cantos no hay necesidad de quejas y lamentaciones, por tal motivo las armonías quejumbrosas son suprimidas como perniciosas, así como las armonías voluptuosas. Las armonías voluptuosas se proscriben junto con los instrumentos que las producen y, a su vez, se prohíbe la producción de los instrumentos musicales que generen sonidos que muevan hacia la voluptuosidad.

En la *República* platónica sólo se permiten las armonías para la guerra, para todo trabajo violento o una situación desesperada. En tales casos se usan las armonías que mejor imitan los acentos de la desdicha, la felicidad, la sabiduría y la valentía. Quienes tienen a su cuidado la ciudad resguardan todo porque no se innove nada contra el orden establecido en la música:

⁸⁸ Platón hace un llamado a evitar toda imitación, pero si se imita, debe ser lo que desde la infancia conviene más a un ciudadano, es decir, el valor, la templanza, la piedad y la libertad. Los expulsados de la *República* no imitarán más todo y ante numerosos públicos. En la ciudad no habrá imitaciones del ruido del trueno, los vientos, el granizo, los ejes y las poleas, los sonidos de trompetas, flautas, así como los sonos, los perros, las ovejas y los pájaros.

La innovación consistente en una nueva especie de canto, es cosa, en efecto, que debe precaverse como algo que lo pone todo en peligro, porque no se puede en absoluto alterar los modos musicales sin alterar las leyes fundamentales de la ciudad... / En la música... es donde los guardianes han de establecer su cuerpo de guardia / ...[la música puede producir vicios] instalándose suavemente en los caracteres y las costumbres, de donde pasa, con mayor fuerza, a los contratos entre particulares, y después de los contratos da el salto con la mayor insolencia ¡oh Sócrates! a las leyes y las constituciones, hasta acabar por subvertirlo todo, en lo privado y en lo público.⁸⁹

El músico disciplinado por el régimen del Rey filósofo amará a los hombres en quienes se realice el acuerdo de lo más bello con lo más amable y no amará a quien carezca de esta armonía. El filósofo convertido en guardián por Platón determina que el fin de la música es el amor de lo bello y el amor recto, donde no puede tener acceso la locura y, mucho menos, lo que esté emparentado con la intemperancia.⁹⁰ El mezquino e intemperante se torna enemigo de la razón y de las Musas y para convencer no recurre a la razón sino que todo lo lleva a cabo como una fiera, con brutalidad y violencia, vive en la rusticidad y la ignorancia, sin ritmo ni gracia. Platón recomienda vigilar y obligar a los artistas para que produzcan la imagen del buen carácter solamente. Se prohíbe trabajar con ellos si reproducen el vicio, la intemperancia, la mezquindad y la indecencia. Sólo se buscarán artistas bien educados que puedan seguir los pasos de la naturaleza de lo bello y lo gracioso, a fin de que los jóvenes y los habitantes de una comarca reciban por todas partes, por los oídos y la vista, todas las emanaciones de las obras bellas. La mejor educación es la educación soberana; la música, según el trazo del autor griego, hace un acompañamiento de ella en la *República*.

Y lo es en razón de que el ritmo y la armonía se insinúan, más que otra cosa alguna, hasta el fondo del alma, de la cual se apoderan con máximo vigor y la

⁸⁹ Platón. *República*. 424c-e.

⁹⁰ “Cuando un hombre, por tanto, se abandona a la música, y deja que por el canal del oído se insinúe y derrame en su alma el son de la flauta y las armonías dulces, suaves y lastimeras de que antes hablábamos; cuando se pasa la vida entera tarareando y deleitándose en el canto, el primer efecto será el de ablandar el apetito irascible que podía estar en él, como se ablanda el hierro y se convierte en útil lo que antes era inútil y duro. Pero si insiste y se abandona al placer, el siguiente efecto será el de que su coraje se derrita y se derrame hasta disiparse del todo, con lo que, amputados los nervios de su alma, no será sino un ‚guerrero afeminado’. ” *Ibid.* 411a-b.

tornan bella, por la belleza que llevan consigo, siempre que esta educación haya sido dada como conviene, porque si no, produce el efecto contrario.⁹¹

Con Rousseau la situación es más o menos similar, aunque él no hace tanto un planteamiento político cuanto lingüístico. Para Rousseau la música es una imitación de la voz humana. Los ruidos de la naturaleza no son bien expresados por medio de acordes, pero las lenguas de las distintas naciones sí pueden ser imitadas por la orquesta. Rousseau refiere que puede haber canciones que sean agradables e inspiren familiaridad, pero inclusive ellas aburren si no dicen algo que pueda conmover profundamente a quien escucha, es decir, un ser sensible ávido de un canto. Rousseau pondera la consideración de las impresiones intelectuales de la música por sobre de las impresiones puramente sensibles. En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, el filósofo suizo se pregunta: ¿de qué es signo la armonía?, ¿de qué es signo la melodía?, ¿qué hay de común entre los acordes y nuestras pasiones?; a lo cual responde: de nuestros afectos, de nuestros sentimientos, de los efectos morales, de los nacionalismos. Las inflexiones musicales, al imitar la voz humana, expresan melódicamente las quejas, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos; todos los signos vocales de las pasiones se inscriben dentro de la jurisdicción de la música:

Imita los acentos de las lenguas y los giros afectados en cada idioma según ciertos movimientos del alma: no solamente imita, habla su lenguaje inarticulado pero vivo, ardiente, apasionado, tiene cien veces más energía que la palabra misma. He ahí de dónde nace la fuerza de las imitaciones musicales; he ahí de dónde surge el imperio del canto sobre los corazones sensibles.⁹²

Rousseau señala que los ruidos aislados no dicen nada al espíritu; truenos, murmullos de agua, vientos y tempestades se transmiten mal por medio de acordes. De esa forma, es preciso que los objetos hablen para hacerse oír, en toda imitación (tal es el caso de la música), es necesario un discurso que remplace a la voz de la naturaleza. Los sonidos en la melodía no sólo actúan sobre nosotros como sonidos sino como signos de nuestros afectos, de nuestros sentimientos. Es en virtud de ello que excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuyas imágenes reconocemos. Cada uno se ve afectado

⁹¹ *Ibid.* 401d.

⁹² Rousseau, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. p. 64.

solamente por los acentos que le son familiares, Rousseau recomienda a quien reflexione sobre estos temas (y sobre la fuerza de las sensaciones) que inicie su investigación separando de las impresiones puramente sensibles, las impresiones intelectuales y las impresiones morales que recibimos por la vía de los sentidos, pero de las que estos últimos son sólo causas ocasionales. El autor llama a evitar el error de dar a los objetos sensibles un poder del que carecen o que proviene precisamente de las afecciones del alma que ellos no representan.

Tanto los colores como los sonidos en la música pueden hacer mucho como representaciones y como signos, pero son capaces de muy poco como simples objetos de los sentidos. Rousseau afirma que algunas sucesiones de sonidos o de acordes le divertirán un momento quizás, pero para seducirle y enternecerle es preciso que esas sucesiones le ofrezcan algo que no sea ni sonido ni acorde y que llegue a conmovérle, es decir, un canto. Pero los cantos que son sólo agradables y que no dicen nada cansan también a Rousseau, puesto que no es el oído el que lleva el placer al corazón sino el corazón quien lleva el placer al oído. En cuanto unos signos vocales “hieren” nuestros oídos, nos anuncian un ser semejante a nosotros, esos son los “órganos del alma” que, si bien describen la soledad, nos dicen también que no estamos solos ahí.⁹³

En pleno siglo XX, el siglo de la rebelión atonal, Benjamin corona la tradición (que va de Platón a Rousseau y) que relega a la música como mero acompañamiento de las palabras. Como vimos ya, Benjamin instó militantemente a que se literaturizara la música artística (justo como la obra de arte cinematográfica) si es que ésta en realidad quiere cumplir su función política. Sólo la “literaturización”, entendida por Benjamin como politización de la obra de arte, transforma a la música de simple concierto en mitin político. Adorno no ve con agrado la indiferencia de Benjamin ante la potencialidad crítica de la música por sí misma. Con la literaturización, afirma Adorno, Benjamin no sólo negaba la lógica interna de la música artística, como la de Schönberg, sino que se situaba del lado de la reacción o del anarquismo pues trató de probar la validez estética de una obra de arte a partir de su utilización en la política.

Como vimos de forma somera hacia el final del apartado “2.1. De la desmitificación de la historia como progreso”, para Adorno (como para Arnold Schönberg) el efecto de una obra musical en la audiencia es del todo extraño a la composición. Frente al carácter de fetiche que subsiste en la música popular o la música

⁹³ “Las aves trinan, sólo el hombre canta; y es imposible oír un canto o una sinfonía sin decir en seguida: ahí está otro ser sensible.” *Ibid.* p. 73.

jazz, Adorno coloca a la libre atonalidad como una posibilidad de ir, más allá de la tradición, hacia el progreso en la conciencia de la emancipación de la humanidad.

En una epístola dirigida a Benjamin, Adorno cuenta cómo él mismo llevó de Inglaterra a Alemania su ensayo “Sobre el jazz”. Adorno-Hektor Rottweiler⁹⁴ afirmó que los elementos “progresistas” de la música moderna (y en particular el jazz —donde hay una apariencia de montaje, de trabajo en equipo, un primado de la reproducción sobre la producción) son en realidad fachada de algo en verdad totalmente reaccionario. “Creo que he conseguido descifrar realmente el jazz y señalar su función social.”⁹⁵ “Sobre el jazz” fue el primero y el más amplio ensayo producido en 1936 por un Adorno-Rottweiler exiliado en Oxford, Inglaterra. En él, Adorno señaló que el arcaísmo moderno de esta música jazz no era otra cosa que su carácter de mercancía. Los rasgos primitivos son los de su carácter de mercancía: inmovilidad rígida, intemporalidad en el movimiento, combinación de una agitación salvaje (en cuanto apariencia de lo dinámico) con lo inevitable de la instancia que domina sobre dicha agitación. Esa instancia de dominio es la ley del mercado, tanto como la de los mitos, que debe ser siempre lo mismo y simular constantemente lo nuevo.

*En el fondo de la salud imperante se haya la muerte.*⁹⁶ Esta sentencia viene a completar a Adorno cuando, en *Dialéctica de la Ilustración*, dice que sano es lo repetible, lo cíclico que hay tanto en la naturaleza como en la industria. “Eternamente gesticulan las mismas criaturas en las revistas, eternamente golpea la máquina del jazz.”⁹⁷ Lo que Adorno no menciona en “Sobre el jazz” lo hace en el artículo “Sobre el

⁹⁴ Respecto de la signatura de Adorno, su madre, orgullosa de su procedencia, siempre se empeñó en que el apellido paterno se complementara con el materno. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno firmó sus primeros artículos en Viena como Theodor Wiesengrund-Adorno. En el exilio inglés, Adorno escribió artículos que circularon clandestinamente en Alemania bajo el pseudónimo de Hektor Rottweiler, entre los que se encuentra irónicamente el hostil ensayo “Sobre el jazz”. “Recuerdo claramente cómo me asusté la primera vez que leí la palabra ‚jazz‘. Sería plausible que venga de la palabra alemana *Hatz* y se refiera a la persecución de alguien más lento por perros sanguinarios.” Adorno, Theodor. “Sobre el jazz” p. 111. Adorno suprimió el apellido Wiesengrund cuando llegó al exilio norteamericano, en 1938, una de las causas referidas con frecuencia es que en la nómina del Instituto de Investigación Social había demasiados nombres con resonancias judías. Cuando se nacionalizó norteamericano, Adorno omitió su segundo nombre y renunció al primer apellido en la forma inicial, desde entonces ese fue su nombre *oficial* según narró a sus padres en una carta con fecha de 20 de diciembre de 1943. En adelante firmó como Theodor W. Adorno o simplemente “Theodore Adorno, sin W. (lamentablemente) y también sin el Ludwig...” Adorno, Theodor. *Cartas a los padres*. p. 145.

⁹⁵ Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. pp. 138-146. Gracias al dicho del propio Adorno es conocido que el compositor Mátyás Seiber, director hasta 1933 de la clase de jazz en el Conservatorio Superior de Frankfurt, aportó información detallada y puntual sobre el género musical que tanto le horrorizó. Cfr. Adorno, Theodor. *Moments musicaux. Ensayos de 1928-1962 impresos de nuevo*. p. 11.

⁹⁶ Adorno, Theodor. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. p. 57.

⁹⁷ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. p. 193. “Todos se convierten en empleados, y en la civilización de los empleados cesa la dignidad, ya de por sí

carácter fetichista en la música y la regresión del oído”. Para el frankfurtiano resultó ilusorio alentar y proteger los momentos técnico-rationales de la música de masas actual. Entre las artes de la síncopa no existe ninguna que no exista ya en Brahms, o que no haya sido superada de forma rudimentaria por Schönberg o Stravinsky. “La práctica de la música popular actual no ha desarrollado dichas técnicas, antes bien les ha quitado, de modo conformista, su agudeza incisiva.”⁹⁸ La “audición regresiva”, a decir de Adorno, no es en absoluto un síntoma del progreso ni de libertad, pero podría transformarse súbitamente y modificar su dirección si el arte cambiara al unísono con la sociedad, abandonando así la senda de lo siempre igual.

La música popular no da modelos de esta posibilidad emancipatoria, quien sí los da es la música artística. “*Esta música se propone hacer frente conscientemente a la experiencia de la audición regresiva.*”⁹⁹ La posición de Schönberg fue radical respecto de la tradición pues consideró a la composición musical como “representación” de la verdad caracterizada por una claridad de expresión lograda a través de su adhesión estricta a las leyes del “lenguaje” musical, a partir de la lógica interna de la composición. Adorno concuerda con Schönberg cuando afirma que la música expresa la verdad y que esta verdad es objetiva, no tanto subjetiva; el reclamo de ambos es por una articulación racional más que por la mera inmediatez emocional.¹⁰⁰

Adorno combate el antiintelectualismo musical y plantea que en lo tocante a sentimiento, Schönberg también es superior a cualquiera de sus contemporáneos en su registro del sismógrafo de las emociones. No obstante, como se mencionó, el efecto sobre la audiencia resulta ser un elemento externo, que no se asimila a la validez estética de la composición. Para Schönberg y Adorno, la lógica musical no está gobernada por leyes formales ni eternas, sino que se desarrolla históricamente, tal es el motivo por el cual su dinámica interna tiene una necesidad constante de ir más allá de las formas del pasado, precisamente para no resucitarlas. La música artística se erigió como una

problemática, del padre. El comportamiento del individuo... adopta rasgos típicamente masoquistas... la existencia en el capitalismo tardío es un rito permanente de iniciación. Cada uno debe demostrar que se identifica con el poder que le golpea. Ello está en el principio de la síncopa del jazz, que se burla de los traspies y al mismo tiempo los eleva a norma”. *Ibid.* p. 198.

⁹⁸ Adorno, Theodor. *Disonancias. Música en el mundo dirigido.* p. 65.

⁹⁹ *Ibid.* p. 69.

¹⁰⁰ “El concepto de <<estilo auténtico>> se revela en la industria cultural como equivalente estético del dominio. La idea del estilo como coherencia puramente estética es una fantasía retrospectiva de los románticos... hasta Schönberg y Picasso, los grandes artistas se han reservado la desconfianza respecto al estilo y se han atenido, en lo esencial, menos a éste que a la lógica interna del objeto.” Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos.* pp. 174-175. “En su énfasis persistente sobre la no identidad y la contingencia, Adorno desarrolló una filosofía tan ‘atonal’ como la música que había absorbido de Schönberg.” Jay, Martin. *Op. cit.* p. 141

posibilidad de ir más allá de la tradición, como dice Adorno, hacia el “progreso en la conciencia de la libertad”.

En la “Introducción” de este trabajo, se afirmó que en la literatura sobre teoría social adorniana con frecuencia se menciona la firme intención del autor por traducir la técnica dodecafónica a estilo literario. Pero lo mismo sucedió en el sentido inverso. Thomas Mann, en *Doktor Faustus*, refiere cómo Adrián Leverkühn (el personaje central) mantuvo una tendencia a la “prosa” musical y alcanzó su nivel más elevado en el cuarteto para instrumentos de cuerda (violín, viola y violoncelo), “la más esotérica de sus obras”. Al componer su cuarteto, Leverkühn no se propuso escribir una sonata, sino que se lo planteó como novela. Leverkühn alude a la crítica hegeliana del sistema de Kant mientras elabora su *Apocalipsis*. Lo anterior da cuenta de que si bien la obra del compositor estuvo sometida a influencias intelectuales, también lo estuvo respecto de las más “remotas impresiones”.

La *Filosofía de la Nueva Música* de Adorno ejerció una profunda influencia en Mann y Leverkühn, la creación del literato; dicha influencia es detallada fehacientemente por el propio Mann en *Los orígenes del doctor Faustus. La novela de una novela* y en su correspondencia con Adorno. La combinación no podía resultar más afortunada. En la novela se menciona que la música dodecafónica es: “Una noche... que a fuerza de relámpagos no llega a ser oscura... Un sistema de alumbrado algo crudo y convulsivo. ¿Pero que se le va a hacer?”¹⁰¹ Adorno complementa a Mann al decir que las categorías del gusto, lo bello y lo sublime han sido disueltas en el momento en que dejó de existir el sujeto que podría acreditar tal gusto. Para quien se siente cercado por las mercancías musicales estandarizadas, la conducta valorativa se ha convertido en ficción. En *Disonancias, la música en el mundo dirigido*, Adorno asimila la idea de gusto a las de masificación y degeneración. Es por ello que las categorías de arte autónomo no tienen validez para la recepción actual. La Nueva Música (invocada por Mann y analizada por Adorno) está llamada a decir lo que nunca se ha dicho: que el rasgo típico de la situación musical actualmente es la liquidación del individuo.

Un lamento gigantesco, como es la obra de Adrian, tenía que ser, a la fuerza, así lo creo yo, una obra expresiva y, al propio tiempo, liberadora, de igual modo que la música de tiempos anteriores, con la cual estaba vinculado,

¹⁰¹ Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. p. 634.

aspiraba a liberar la expresión. Sólo que el proceso dialéctico, el paso de las reglas rígidas al libre lenguaje de la pasión, el nacimiento de la libertad hasta entonces aprisionada en el seno de las normas, se opera en una obra como la de Adrian, situada a tan alto nivel de la evolución de la música, de un modo infinitamente más complicado, más importante y más maravilloso dentro de su lógica, que en el tiempo de los madrigalistas.¹⁰²

Cuando el agrado o el desagrado no son lo que está de por medio en la recepción de la obra musical, el auditorio aparece detenido o estancado por la fuerza. Ante lo que se retrocede en realidad, a decir de Adorno, es ante la posibilidad de una música distinta, una música de oposición a la otra.¹⁰³ Adorno insiste en que la audición regresiva no es un síntoma del progreso en una conciencia emancipatoria y, sin embargo, podría “transformarse súbitamente”, como se dice arriba, si el arte y la sociedad abandonan la senda de lo siempre igual. Una vez establecido que la música popular no ha proporcionado un modelo de esta posibilidad, la investigación tiene que ir indefectiblemente a la música artística. Una descalificación frecuentemente hecha a la Segunda Escuela de Viena (representada por Schönberg y el círculo de compositores en torno de él) es que la música atonal es incomprensible. Pero Adorno menciona que no se trata de que no se entendió a Schönberg, Berg o Webern, sino que se les entendió demasiado bien. La llamada música nueva y radical provoca espanto no por su incomprensibilidad, sino porque da forma a la angustia y al pavor, a la visión clara de la catástrofe que los demás músicos sólo pueden esquivar a partir del expediente de la regresión.¹⁰⁴

¹⁰² *Ibid.* p. 674.

¹⁰³ De esta manera, el escucha “víctima” de la regresión del oído incorpora el momento del recuerdo con el instante en el cual viene el título o el comienzo de su canción. La memoria es la de la marca comercial de la canción escrita bajo las notas musicales. Cfr. Adorno, Theodor, *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. pp. 49-50. Adorno sitúa al radioaficionado como el más acabado ejemplo de oyente fetichista: “El es quien más cerca se halla del deportista, si no del futbolista mismo, por ejemplo, sí del mozalbete fanfarrón que domina las tribunas de los estadios.” *Ibid.* p. 59. La activación en la pseudoactividad queda expresada cuando los oyentes en situación regresiva hacen encendidos elogios de la mercancía que ellos mismos consumen. Los aficionados al jazz o *jitterburgs*, a decir de Adorno, parten de una pasión provocada por determinados defectos funcionales y poseen rasgos convulsivos que en el baile recuerdan a los reflejos de animales mutilados. Se sumergen en la historia del jazz como si fuera la Historia Sagrada. El mismo nombre les fue impuesto por las empresas comerciales para hacerles creer que están detrás del decorado escénico: “Así, la soberana rutina y el virtuosismo del aficionado al ‘jazz’ no son sino la capacidad puramente pasiva de no dejarse desconectar ni engañar por nada en la adaptación de los modelos previos. El es el auténtico sujeto del ‘jazz’: sus improvisaciones provienen del esquema y él conduce al esquema, con el cigarrillo en la comisura de la boca, tan descuidada y negligentemente como si lo hubiese inventado él mismo.” *Ibid.* p. 60.

¹⁰⁴ Del “reino de fetiches musicales” y la inclusión en él de nombres como George Gershwin, Tchaikovsky, Walter Donaldson (“The world’s best composer”), Sibelius y Schubert, entre otros, Cfr. *Ibid.* pp. 27-28.

Se hizo notar con anterioridad que Adorno fue crítico inclusive de toda forma de ortodoxia en el seno de la técnica dodecafónica (ver las anotaciones retomadas de las obras de Jay y Müller en las págs. 16 y 17, así como la nota 23). En *Sobre la música*, Adorno afirma que asume la técnica serial de Schönberg, pero no la estructura del componer, pues le parece infinitamente rica y compleja:

A menudo la técnica dodecafónica recuerda a lo que en matemáticas se denomina concordancia. Acontecimientos musicales de drástica sencillez, cuya cohesión está garantizada por medios tradicionales, y que no necesitaban en absoluto los procedimientos de la dodecafonía, son sometidos al complemento externo a ellos del principio serial. La vanguardia sistematizada y organizada en escuelas y dirigentes no se ha resignado menos que los conformistas, que la gente que escribe de oído.¹⁰⁵

Según describe Müller, a Adorno no le importaba en absoluto la consideración de Schönberg sobre su estilo literario. Para el inventor de la técnica dodecafónica, Wiesengrund, como conocían al filósofo social en el círculo de la Segunda Escuela de Viena, escribía afectado y su concepción en teoría musical era demasiado incomprensible. Schönberg creía que las interpretaciones cargadas de filosofía de la “Nueva Música”, que él mismo había inaugurado, perjudicaban a la repercusión pública de la misma. Adorno fue congruente durante toda su vida al decir: “el patrón de medida de todo aquello que emprendo intelectualmente es la verdad... no el efecto de su carácter casual.”¹⁰⁶

En el ensayo “Sobre la relación actual entre filosofía y música”, se pregunta Adorno ¿qué es la música en general?, en momentos en que estamos ante la imposibilidad de designar alguna categoría singular en la música que le ayude a determinar su sentido y, además, le de derecho a la existencia. En toda música, dice el autor, destaca algo absolutamente enigmático que hace “imposible indicar ningún momento universal que trascienda la descripción de la música y anuncie su sentido y su justificación.”¹⁰⁷ Ésta admite en sí algo insondable y a la vez contingente, Schönberg, recuerda Adorno, expresó que la música dice algo que sólo a través de ella puede ser dicho.

¹⁰⁵ Adorno, Theodor. *Sobre la música*. p. 90.

¹⁰⁶ Adorno, Theodor citado por Müller-Doom, Stefan. *Op. cit.* p. 146.

¹⁰⁷ Adorno, Theodor. *Sobre la música*. p. 68.

En palabras del propio Adorno, la *raison d'être* de cualquier arte consiste en su resistencia a toda *raison d'être*. A decir del frankfurtiano, la pregunta por la esencia del arte es vana o desemboca en la mera repetición de su existencia en función de que la pregunta es tomada del mismo ámbito de la identificante racionalidad instrumental, ámbito que el arte suspende. Cuando la filosofía logre determinar la *raison d'être* del arte (como debe intentar siempre de nuevo pero, en la misma medida, será siempre detenida por el arte, según Adorno), entonces éste será disuelto por el conocimiento y superado en estricto sentido. Gracias a la lingüistización de aquello que nombra lo musical sobrevive la herencia de lo prerracional, lo mágico, lo mimético. Pero lo que sucede en la situación de la crisis de la expresión musical no es que hable el Ser (como pretenderían ciertas ontologías con las cuales, como sabemos, Adorno mantuvo diferencias insalvables), sino que el sujeto deja de hablar.

La verdad de la música, en la que ésta puede ir más allá del lenguaje, no es el residuo que queda después de la supersticiosa y masoquista autodisolución del sujeto, sino que sólo podría emerger en una música poslingüística que conservara el sujeto positivamente. No faltan testimonios de esa posibilidad.¹⁰⁸

Lo anterior no es tarea sólo de la música, sino que deviene en una relación transformada entre ella y la sociedad. La esencia atemporal de la música, para Adorno, es una quimera. Sólo la historia real, con toda su miseria y sus contradicciones, constituye la verdad de la música. “El pensamiento se dirige necesariamente a Arnold Schönberg, el maestro de la Nueva Música... y no sólo para reparar al menos un poco de la injusticia que la ignorancia y el conformismo cometieron contra él hasta el último instante de su íntegra vida... Schönberg ha sido... la verdadera fuerza musical de nuestro tiempo, antes que todos los demás: un gran compositor.”¹⁰⁹ En “El compositor

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 77.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 79. “Nadie que presenciara la primera presentación de la danza del becerro de oro en la ópera *Moisés y Aarón*, aquella representación que pocos días antes de la muerte del maestro le trajo por primera vez un éxito completo para una obra dodecafónica, pudo sustraerse a la evidencia y a lo drástico, casi podría decirse a la sencillez del efecto. Y no es menor la de *Los supervivientes de Varsovia*, una pieza referida al Guernica de Picasso, en la cual Schönberg hizo lo imposible por resistir en el arte al horror de nuestro tiempo en su forma extrema, el asesinato de los judíos. Con esto bastaría para tener derecho a que le otorgara su gratitud una generación que al fin no lo desprecia porque en su música vibra lo indecible, que ya nadie quiere admitir. Si la música debe salir al encuentro de su amenazante nulidad, y así de la pérdida de la *raison d'être*, de la cual hablaba antes, sólo puede esperar lograrlo si realiza lo que Schönberg llevó a cabo en *Los supervivientes de Varsovia*: colocarse ante la negatividad completa, la más extrema, en la cual se manifiesta la entera constitución de la realidad.” *Ibid.* pp. 80-81.

dialéctico”, Adorno acentúa una interpretación concienzuda de Schönberg que destaca el “significado social por entero real” que cada trazo compositivo impone (más allá de la caracterización de artista e intelectual solitario y de esas músicas sociológicas que pretenden sobrevivir en la sociedad actual evocando los espíritus de una realidad pasada y olvidando a la futura). Después de Schönberg, según observa Adorno, la historia de la música se subordinará a la conciencia humana, a una conciencia que se modifica a sí misma con la realidad de la que se sabe dependiente y en la que también interviene.¹¹⁰

Las diferencias cualitativas en la música creada por Schönberg se expresan bajo el quebrado imperio de la dominante por sobre la sensible. En un arte del “humanismo real” no hay una luz o un tono que sea esclarecedor y confortador de la conciencia. Podemos situar esta argumentación en el contexto de la crítica a la filosofía de la historia de Hegel que se despliega musicalmente con Schönberg. En el ensayo “Reacción y progreso”, Adorno establece que el progreso en música significa asumir el material en la etapa más progresista de su dialéctica histórica, ni el compositor actúa de manera independiente del material ni el material puede establecer por sí mismo su protosentido. Adorno aboga por el cumplimiento de la configuración histórica de la obra y afirma que “el poder de superar con una respuesta rigurosa la rigurosa pregunta de la obra es la verdadera libertad del compositor.”¹¹¹ Buck menciona que estas aseveraciones no implican “cierta fe” en el desarrollo histórico. Adorno, a decir de la autora norteamericana, no se refiere a un principio trascendente, sino al proceso dialéctico de innovación compositiva tal como se desarrolla en la historia empírica.

Como había afirmado Schönberg, el arte se desarrollaba a través de las obras de arte y, hubiese apuntado Adorno, éstas a su vez eran el producto de la praxis dialéctica, de la habilidad del artista para descubrir lo nuevo a partir de las potencialidades del material presente.¹¹²

Adorno muestra que en la atonalidad, una dialéctica immanente se apodera de la vida interior de la música y su verdadera intención es el progreso de la música en el sentido de arrancar prototipos musicales a la eternidad. El radicalismo de la atonalidad

¹¹⁰ Como se verá adelante, este logro sitúa a Schönberg en el mismo escenario histórico que el primer compositor que encontró el tono consciente para el sueño de la libertad: Ludwig van Beethoven. Cfr. Adorno, Theodor. “El compositor dialéctico”. p. 217.

¹¹¹ Adorno, Theodor. “Reacción y progreso”. p. 149.

¹¹² Buck-Morss, Susan. *Op. cit.* pp. 114-115.

contrasta diametralmente con lo que Adorno describe en “La música „dirigida””. Dicho ensayo fue concebido a partir de la experiencia musical del Este, es decir, del otro lado de la frontera que dividió a Alemania en dos repúblicas y al mundo en dos bloques durante medio siglo.

La crítica en el ensayo recién mencionado se concentra en la persona de Shdanov, el representante de Stalin para asuntos de música en la ex-Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A propósito del Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales (organizado en Praga, República Checa, por el Sindicato de Compositores Checos), Adorno refiere que se pretendió unificar la crítica social de acuerdo con las medidas objetivo-musicales y la política de quien sometió al imperio del terror a los compositores soviéticos, es decir, Shdanov. En la proclamación y resoluciones finales, el “Congreso invita a todos los compositores del mundo a crear una música que una en sí el mejor oficio técnico, la calidad alta y original y el auténtico espíritu popular.”¹¹³

Según los compromisos asumidos por los congresistas, la “Unión de Compositores y Musicólogos Progresistas” tendría como tarea organizar cursos internacionales de óperas, cantatas, coros, canciones de masas y demás piezas que encontraran correspondencia con la proclamación final del Congreso. Como si de “un sólo golpe”, a decir de Adorno, se lograra lo que en cientos de años no han podido realizar los artistas más capacitados y llenos de responsabilidad; Shdanov impuso como deber a los artistas llegar a la “tierra prometida” de la idílica unión con la comunidad a través de la vía de la identificación ciega con el grupo y los cuadros de mando. Adorno asegura que las técnicas del manejo y la manipulación de los hombres se reprodujeron en el régimen totalitario de la URSS como antes sucedió con los fascistas en Alemania e Italia. Para el autor, el arte moderno es una víctima elegida con predilección por quienes buscan la nivelación de la conciencia en las sociedades administradas.

En “Literatura y totalitarismo”, Orwell plantea que con el totalitarismo se abolió la libertad de pensamiento hasta extremos nunca antes sospechados. No sólo se prohibió expresar ciertas ideas, sino que inclusive el sólo acto de pensar en ellas era de suyo punible.¹¹⁴ Regímenes como el de los nacionalsocialistas en Alemania y los totalitaristas en Rusia dictaron lo que se debía pensar, crearon una ideología propia e

¹¹³ Adorno, Theodor. *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. p. 87

¹¹⁴ En el apéndice de la novela *1984*, Orwell expone la manera en cómo algunas voces del “Socialismo Inglés” fueron suprimidas de la “neolengua” para que no pudieran ser pensadas ni por error, todo ello como necesidad ideológica del régimen totalitario de “Oceanía”.

intentaron gobernar las emociones de las poblaciones a fin de cristalizar nítidos modos de conducta. “La actividad más característica de los nazis es quemar libros. Incluso en Rusia, el renacimiento literario que esperábamos no ha tenido lugar y sus escritores más prometedores muestran una marcada tendencia a suicidarse o a desaparecer en prisión.”¹¹⁵ En el texto citado, que originalmente fue una conferencia dictada para el servicio de ultramar de la BBC y publicada en junio de 1941, Orwell declaró que el capitalismo liberal está llegando a su fin, pero ello no significa, dice el mismo autor, que la libertad de pensamiento esté amenazada de muerte. El escritor concluye el texto manifestando su esperanza en que la literatura sobreviva en los países “no militarizados” (donde ve una posibilidad de la evolución hacia un socialismo que no sea totalitario y en donde la libertad de pensamiento pueda sobrevivir a la desaparición del individualismo económico).

En su “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, Adorno menciona que en la interpretación social de la literatura, y en las demás artes, se tiene que precisar cómo el *todo* de una sociedad (en cuanto unidad llena de contradicciones) aparece en la obra de arte. Mediante un procedimiento inmanente, la teoría debe precisar en qué la obra de arte se somete a la voluntad de la sociedad que le da vida y en qué la trasciende.

Las obras líricas supremas son por consiguiente aquellas en las que el sujeto... suena en el lenguaje hasta que el lenguaje mismo adquiere voz. El autoolvido del sujeto que se somete al lenguaje como a algo objetivo y la inmediatez e involuntariedad de su expresión son lo mismo: así media el lenguaje poesía lírica y sociedad en lo más íntimo. Por eso la poesía lírica se revela garantizada socialmente del modo más profundo no cuando la sociedad habla por su boca, no cuando comunica nada, sino cuando el sujeto con el don de la expresión coincide con el lenguaje, con aquello a lo que éste aspira por sí.¹¹⁶

En la construcción de su argumento, Adorno llama a no absolutizar el lenguaje como la voz del ser contra el sujeto lírico. El autoolvido en el que el sujeto se sumerge en el lenguaje no es un sacrificarse al ser. El lenguaje mismo no habla como algo ajeno al sujeto, sino como la voz propia de él. “Cuando el yo se olvida de sí en el lenguaje, está

¹¹⁵ Orwell, George. *Escritos (1940-1948)*. pp. 71-72.

¹¹⁶ Adorno, Theodor. “Discurso sobre poesía lírica y sociedad.” p. 56.

del todo presente.”¹¹⁷ Para Adorno, las grandes obras de arte son las que tienen suerte en sus puntos más discutibles. La música suprema, dice, no se reduce a su construcción pura, sino que la rebasa con un par de notas o compases superfluos. En la consumación de lo individual, entendida como sensibilidad contra lo banal tanto como lo selecto, se rompen los muros de la individualidad. “Si la expresión de ésta se ha retirado a la individualidad, saturándola por completo con la sustancia y la experiencia de la propia soledad, entonces precisamente este discurso se convierte en la voz de los hombres entre los cuales ha caído la valla.”¹¹⁸

La grandeza de Schönberg radica en que hace que el material sonoro hable. Para Adorno, piezas como la “Noche transfigurada” o “Espera” reivindican con facilidad el título de lo “nunca escuchado”. Adorno, según Vilar, pensó que la música compuesta en la época de la Revolución Francesa, como la de Beethoven, fue “la música de la plenitud de lo humano”, como en la filosofía y la literatura lo fueron Kant, Hegel, Schiller y Goethe.¹¹⁹ La constelación histórica es muy distinta en la experiencia de Beethoven y la de Schönberg. Para Adorno el primero compuso en la cúspide del desarrollo de la humanidad; el segundo, en la época de la angustia, la desesperanza, el miedo, lo crudo y convulsivo de los totalitarismos. La música de Beethoven habla por todos. La de Schönberg dice lo que ya nadie se atreve a expresar.

El carácter facultativo del radicalismo musical de hoy en día, lo fácil de la osadía, son consecuencia inmediata de que, al parecer, se ha alcanzado el límite absoluto del ámbito sonoro histórico de la música occidental; de que todo evento sonoro aislado imaginable surte el efecto de estar ya previsto de antemano, planeado, mientras que, hasta el día de hoy, no se agita un impulso verdaderamente fuerte para hacer estallar al ámbito sonoro mismo, ni tampoco se evidencia la capacidad para oír de modo espontáneo fuera de ese ámbito.¹²⁰

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibid.* p. 67.

¹¹⁹ Cfr. Vilar, Gerard en Adorno, Theodor. *Sobre la música.* p. 13.

¹²⁰ Adorno, Theodor. *Disonancias. Música en el mundo dirigido.* pp. 173-174.

4. Adorno y la categoría de “materialismo musical”.

Todo lo visto hasta aquí brinda la pauta para analizar la caracterización adorniana en torno de lo que denominó “materialismo musical”, es decir, la música y la sociedad examinadas a la luz de la filosofía social de base materialista aunque, con toda evidencia, la problemática no se agotará aquí. Adorno menciona que la sociología de la música debe poder combinar la capacidad para la coejecución musical inmanente con la soberanía para distanciarse del fenómeno y hacerlo socialmente transparente. No se trata aquí de una relación de producción de conocimiento recíproca, antagónica, entre todo y parte. En adelante observaremos aquello que Adorno considera el verdadero problema musicológico, es decir, “omnimodamente”, el de la “mediación”. Tomando en consideración la esencia desprovista de conceptos que caracteriza a la música, en el proceso de su entendimiento sólo ayuda la realización de un análisis técnico y fisiognómico que inclusive alcance los momentos formales, como el referido al sentido musical constituido en determinado contexto, o bien su ausencia, y a partir de él su conclusión en lo social. El conocimiento en sociología de la música que traza Adorno destaca el enfoque fisiognómico de la expresión social de los lenguajes artísticos formales. “Los constituyentes formales de la música, en último término la lógica de esta, cabe articularlos socialmente.”¹²¹ Las aproximaciones que han realizado algunas sociologías de la música deliberadamente no toman en cuenta esto último.¹²² Es difícil, dice Adorno, formular abstractamente cómo hacer esto o aprender a hacerlo.

¹²¹ Adorno, Theodor. “Ideas sobre la sociología de la música”. p. 12.

¹²² Frank Stanton, ejecutivo estadounidense de radio y televisión, trabajó auspiciado por la Rockefeller Foundation, y bajo la dirección de Paul Lazarsfeld, en el *Princeton Radio Research Project* precisamente en la misma época en que Adorno dirigió la sección de música de la Universidad de Princeton entre 1938 y 1941. Stanton inventó un dispositivo electrónico que buscaba determinar la “fuerza de atracción” de un programa radiofónico sobre los oyentes: el *Program Analyzer*. A propósito de este artificio, Adorno menciona que un procedimiento de esta índole presupone justamente aquel tipo de audición atomística y cósmica, es decir, se trata de un dispositivo que busca cuantificar la captación de la música como una suma de estímulos sensoriales, que es, precisamente, “aquello que se habría de investigar”. “A lo rudimentario de semejantes métodos de ensayo se le escapa la complejidad de la respuesta incluso a primitivísimas piezas musicales; la exactitud del método se convierte en un fetiche que engaña sobre la irrelevancia de lo que con ella se puede elucidar. De ningún modo, no obstante, debe con ello negarse todo valor epistémico a las técnicas de laboratorio en sociología de la música; en no pocos respectos se ajustan a sus víctimas como un guante. Quizá sean útiles para la estimación cuantitativa de los comportamientos sociales con respecto a la música, pero incluso entonces sólo en la medida en que el análisis sociológico las confronte

La tarea decisiva de la sociología de la música, el deber del desciframiento social de la música, se niega en las ciencias de la verificabilidad positivamente palpable (que se basa en hábitos de consumo musical o en descripciones de organizaciones musicales) y, por ende, no entra en el asunto mismo, la música. No es suficiente, dice Adorno, con aplicar categorías sociológicas a la música; tampoco lo es acercarse al problema desde el enfoque de la “oficial y petrificada” educación de los conservatorios o desde la musicología académica. La condición de una productiva sociología de la música es la comprensión del lenguaje de la música. “El futuro de la sociología de la música dependerá esencialmente del refinamiento y reflexión de los métodos de análisis musical y de su relación con el contenido espiritual, el cual en arte no se realiza sino en virtud de categorías técnicas.”¹²³

Aunque la música esté muy emparentada con la “historia del espíritu”, la sociología de la música no se ocupa tanto de la “comprensión” de las intenciones objetivas del compositor como de la objetividad técnica y sus postulados. La historia del espíritu conlleva tendencias a la integración de la sociedad burguesa en su propio transcurso, sus categorías dominantes son idénticas a las del espíritu burgués y omite influencias sociales desde fuera. Pero la música, como sucede también con la historia, no se mueve en un campo cerrado. Se desarrolla según su propia ley, “secretamente social”. Sin embargo, no sólo se mueve y desvía según ésta, sino ella misma a partir de “campos sociales de fuerza”. De tal forma, la música no es un *continuum*, una unidad de sentido comprensible sin fisuras. Adorno menciona que las innovaciones de Hector Berlioz no son consecuencia de los problemas que planteó Beethoven en materia de composición, en cambio están determinados por los procedimientos industriales externos a la música y donde la concepción de la técnica es radicalmente distinta del arte compositivo clásico.

Los actuales intentos de integración musical llevados al extremo y acompañados por la sombra de la reificación derivan no sólo del nivel del material y de los procedimientos desarrollados por la escuela Vienesa de Schönberg, sino que armonizan con el mundo administrado que, sin consciencia de ello, por así decir copian y, por supuesto, al definirlo, también superan. Hoy en día, el criterio de la verdad social de la música es la medida

con el sentido de aquello a lo que se reacciona y estudie las condiciones sociales objetivas de tales efectos.” *Ibid.* p. 16.

¹²³ *Ibid.* p. 12.

en que según su contenido, el cual forma parte de su constitución inmanente, aparece en oposición a la sociedad en la que surge y en la que se difunde: la medida en que ella misma, siquiera en un sentido mediado, es <<crítica>>. ¹²⁴

Adorno hace una introducción a su sociología de la música tomando como objeto de estudio a las grandes composiciones (como las de Beethoven o Schönberg, entre otros) y a la música ligera la deja como apartado propio del análisis de mercado o, en su defecto, al *Radio Research* (ya que, según dice, “lo más banal es lo más enigmático”). La industria cultural se apresta a hacerse cargo de la música toda. Incluso la que es diferente y se le opone, perdura económica y socialmente sólo bajo el sostén de la industria cultural, lo cual constituye una de las más flagrantes contradicciones de la situación social de la música. La cultura musical actual es la autoalienación perfecta: logra una falsa reconciliación y lo que sería más próximo (“la conciencia de las penurias”) se transforma en lo insoportablemente extraño. A su vez, lo que sería lo extraño (la maquinaria que martillea a los seres humanos) aparece como lo que no puede dejar de ser lo más próximo.

Buena parte del estímulo de Adorno por dar forma a lo que constituye su *Introducción a la sociología de la música* está dado a partir de que, en 1961, recibió una invitación para realizar conferencias de contenido músico-sociológico en la Universidad Funk del RIAS. En este contexto, se aprovecharon trabajos realizados en Estados Unidos (de la época en que Adorno dirigió el departamento musical del *Princeton Radio Research Project*). Desde 1939, Adorno dejó establecida la tipología de la escucha musical y se ocupó de ella con posterioridad una y otra vez. De tal suerte, se trata tanto de una introducción en forma de lecciones como de *excursos* añadidos a la sociología de los medios de comunicación de masas desarrollada desde los años cuarenta en el marco del Instituto de Investigación Social en el exilio. El carácter de “Introducción”, a decir del autor, viene dado en virtud de que no se apela a una sociología de la música por antonomasia, ni es monográfico y, además, la relación con la sociología empírica se retoma sólo ocasionalmente en las lecciones. Adorno intenta mostrar lo poco que se agota la sociología de la música en lo expuesto por él e invita a revisar obras como las de Hans Angel, Alphons Solbermann y Kart Blakopf (dicho abordaje es, con toda evidencia, materia de otra tesis).

¹²⁴ *Ibid.* p. 21.

Lo que habría de llevarse a cabo es difícil; sería precisa la más denodada reflexión, así como un procedimiento gradual posterior mediante el cual se enmendasen de manera crítica los instrumentos de investigación... / una sociología de la música en la cual la música sea más relevante que los cigarros o el jabón en los sondeos de mercado no sólo requiere la conciencia de la sociedad y de su estructura, no sólo el mero conocimiento informativo de los fenómenos musicales, sino la plena comprensión de la música misma en todas sus implicaciones. Una metodología que desvalorizase esta comprensión como subjetiva en exceso, precisamente porque carece de dicha comprensión, sería la primera en degenerar en el subjetivismo, en la medianía de las opiniones encontradas.¹²⁵

En “Tipos de comportamiento musical”, Adorno menciona que no intenta adentrarse en el complejo tema de la infatigable convicción del progreso cultural y la jeremiada culturalmente conservadora sobre el aplanamiento afectivo. Tampoco expone tesis cargadas con la división de tipos de escucha ya que éstos no emergen “químicamente puros”, “el principio de estilización elegido se ha impuesto al material; es expresión de una dificultad del método, no una propiedad o cualidad de la cosa misma.”¹²⁶ La intención de la tipología adorniana es agrupar en dicha tipología, “y de forma plausible”, la discontinuidad de las reacciones (sin perder de vista los antagonismos sociales), a partir de la cosa en sí, es decir, la música misma. Lo primero que el frankfurtiano establece es que la sociedad es la suma de los oyentes y no oyentes de música, donde las condiciones estructurales objetivas de la música determinan las reacciones de los oyentes. Los “tipos” buscan definir un ámbito que se prolonga desde la plena adecuación a la escucha, que corresponde a la conciencia desarrollada de los músicos profesionales “más vanguardistas”, hasta la absoluta falta de comprensión y la completa indiferencia con respecto al material (que no es lo mismo que hablar de una total falta de sensibilidad) musical.

El autor menciona que los efectos fisiológicos y mensurables ocasionados por la música de ningún modo son idénticos a la experiencia estética de una obra de arte en tanto que obra de arte. La introspección musical es sumamente incierta en la medida en que la verbalización de la vivencia musical se topa con la insuperable barrera de no contar con la terminología técnica precisa. El método propuesto por Adorno como el más fructífero consiste en no ocuparse tanto de los seres humanos como de la música en

¹²⁵ Adorno, Theodor. “Tipos de comportamiento musical”. pp. 174-175.

¹²⁶ *Ibid.* p. 178.

sí, esto es, diferenciar la experiencia musical respecto del carácter específico del objeto de estudio del que se deduce en el comportamiento. La tipología tiene en cuenta como primer tipo al *experto*, quien se define sobre la base de una escucha absolutamente adecuada. Es el oyente plenamente consciente y, por regla general, no se le escapa nada; además, rinde cuentas, al mismo tiempo, de lo escuchado en cada instante. Realiza un entramado pleno de sentido y podría denominarse “escucha estructural”. Este tipo puede restringirse, en cierta medida, al círculo de los compositores, aunque no todos satisfagan los criterios del modelo. Muchos reproductores de música se opondrían al mismo.

El segundo tipo, el del *buen oyente*, también escucha más allá de lo aislado musical, realiza las conexiones espontáneamente, enjuicia con fundamento y no de acuerdo a categorías de prestigio o de arbitrariedad del “gusto”¹²⁷. A diferencia del primer tipo, éste no es consciente de las implicaciones técnicas y estructurales, o no lo es con plenitud. Comprende la música como a la propia lengua, aún sin saber (nada o muy poco) acerca de su gramática y de su sintaxis. El buen oyente es cada vez más escaso en proporción al creciente número de oyentes de música, y amenaza con desaparecer dado el implacable aburguesamiento de la sociedad y el triunfo de los principios de intercambio y rendimiento. La herencia de esta figura da lugar a una tercera, “auténticamente burguesa”, se trata del oyente con formación o el *consumidor cultural*. Escucha mucho, a veces de manera insaciable y colecciona discos. Rinde respeto a la música como un “bien cultural” y como algo que se debe conocer por su propio valor social. Con esta actitud se puede ir desde el compromiso serio hasta el esnobismo vulgar.

El despliegue de una composición es indiferente y la estructura de la escucha atomística: el individuo aguarda determinados momentos, melodías presuntamente hermosas e instantes grandiosos. Su comportamiento con respecto a la música tiene en conjunto algo de fetichismo... Si asiste al concierto de un violinista, le interesa lo que él llama el sonido de éste, cuando no el propio violín; en el caso de un cantante, la voz; en el de un pianista, en ocasiones, si el piano está bien afinado. Es el hombre de la valoración. A lo único que reacciona primariamente es al... ideal del *show*.¹²⁸

¹²⁷ En *Disonancias* Adorno asimila la idea de gusto a las de masificación y degeneración. Ver pág. 62.

¹²⁸ Adorno, Theodor. “Tipos de comportamiento musical”. p. 183.

Los bienes culturales y musicales administrados por este tipo (cada vez más) se transforman en los propios del consumo manipulado. El *oyente emocional*, una variante relacionada con la música de forma menos rígida e indirecta que la del consumidor cultural, con mucha frecuencia no tiene nada que ver con la forma de lo escuchado, la función que predomina es la del accionamiento. Escucha sensualistamente y es de “llanto fácil” cuando escucha, por ejemplo, a Tchaikovsky. Este tipo no quiere saber nada y es, desde el inicio, fácil de gobernar. Esa es la razón por la que “está presupuestado” en la industria cultural.

Frente al oyente emocional se establece el ideal del *oyente estático-musical*, quien enarbola un profundo desprecio por la vida musical oficial pues la considera “empobrecida” y “aparente”. Su intención no es rebasarla, sino que procura huir hacia atrás, hacia períodos que cree salvaguardados respecto del carácter de mercancía de la música. A causa de su propia rigidez, rinde un tributo a la misma cosificación a la que cree enfrentarse. Este oyente reactivo es bautizado por Adorno como *oyente resentido*:

Recientemente, nos hemos topado en el muestrario de revistas especializadas del tipo resentido con discusiones acerca del jazz. Mientras éste estaba hace muchos días bajo la sospecha de ser desintegrador, cada vez se perfilan más simpatías con relación a la domesticación del jazz, llevada a efecto en América hace mucho y que en Alemania es sólo cuestión de tiempo. El tipo del *experto en jazz* y del *fanático del jazz* —no hay tantas diferencias entre ambos como los expertos en jazz pretenden lisonjearse— está emparentado con el oyente resentido en el hábito de la <<herejía recibida>>, de la protesta socialmente acumulada y convertida en inofensiva contra la cultura oficial, en la necesidad de espontaneidad musical que se enfrente a lo diseñado siempre igual, y en el carácter sectario... El dominio del jazz está encadenado a la música comercial por el simple material de partida predominante, la canción de moda.¹²⁹

Adorno plantea que la música elevada establece una relación dialéctica con sus formas históricas: “Se inflama con ellas, las refunde, las hace desaparecer y vuelve a reconocerlas en su desaparición.”¹³⁰ En cambio en la “canción de moda, según expone el autor en el ensayo “Música ligera”, se hace uso de las formas como “cajas vacías” en las que se coloca el material a presión, sin que exista la menor interacción entre éste y

¹²⁹ *Ibid.* pp. 189-190.

¹³⁰ Adorno, Theodor. “Música ligera”. p. 205.

las formas. Anulando la mediación dialéctica, el material se atrofia y desmiente al mismo tiempo las formas, las cuales, desde el punto de vista de la composición, ya no organizan nada.¹³¹ Adorno concluye su tipología musical colocando en un mismo ejemplo al tipo del musicalmente *indiferente, no musical* y *antimusical*. No se trata, a decir de Adorno, de la afirmación burguesa de una falta de “disposición natural”, sino de procesos ocurridos durante la tierna infancia. En dicha etapa de la vida, este individuo sufrió con brutalidad una autoridad que derivó en “ciertos defectos”. Hay una notable incapacidad en la simple lectura de partituras por parte de niños con padres particularmente estrictos. En las deficiencias de cada tipo hay marcas de una sociedad dividida y cada uno es representante de una totalidad antagonista en sí. En el mismo sentido, a ninguno de los millones de “atemorizados”, “encabestrados” y “abocados a un esfuerzo superior a sus posibilidades” puede señalársele con el dedo con el fin de reprochar una falta de entendimiento en materia musical o, cuando menos, interesarse en ella. La libertad que exime de ello, a decir de Adorno, tiene su aspecto digno y humano, se trata de una situación en la que la cultura ya no es algo que a uno le endosan.

La música como industria de consumo examinada por Adorno tiene una específica función social. En el ensayo “Función”, el autor plantea que la incomprensión generalizada en relación a qué es lo que sea la música viene dada a partir de que es un lenguaje, pero, como se mencionó arriba, un lenguaje aconceptual. En lugar de las preguntas por el ¿para qué? de la música, se ofrece un consuelo en el orden de la conexión natural mítica y ciega (desde los relatos de Orfeo y Anfión) donde se presenta el fundamento que apela a la concepción teológica de la música (y de ésta como lenguaje de los ángeles). Esta concepción continúa teniendo una honda repercusión en

¹³¹ “El efecto de las canciones de moda, o quizá, con más exactitud, su papel social podría perfilarse como el efecto de los esquemas de identificación. Es comparable al de las estrellas de cine, al de las emperatrices ilustradas y al de las bellezas de los anuncios de medias y de pasta dentífrica. No sólo apelan las canciones de moda a un *lonely crowd*, a los atomizados. Cuenta con los menores de edad; con aquellos que no son dueños de la expresión de sus emociones y experiencias, ya sea porque carecen de toda capacidad de expresión, o porque ésta ha sido mutilada por los tabúes de la civilización. A los que han quedado empotrados entre el sistema y la reproducción de la fuerza de trabajo los abastecen con un sucedáneo de sentimientos, que su ideal del Yo revisado y puesto al día les dice que deben tenerlos. Socialmente hablando, los sentimientos o bien son canalizados por las canciones de moda y reconocidos a través de ellas, o bien éstas satisfacen sustitutivamente el anhelo de tenerlos. El elemento de la apariencia estética, la distancia del arte con respecto a la realidad empírica, es restituido en ellas al entrar la apariencia en el hogar psíquico efectivo y ocupando el lugar de aquello que en la vida real se le niega al oyente. Las canciones de moda, sin tener en cuenta todas las clases de energía de manipulación, se convierten en canciones de moda por su capacidad para absorber o fingir emociones muy dispersas, las formulaciones publicitarias del texto, en particular sus títulos, no son, por supuesto, ajenas al asunto.” *Ibid.* pp. 205-206.

la música culta autónoma aún cuando en ella no pocos procedimientos fueron secularizados.

La música como ideología tiene su fórmula en una metáfora que pretende ilustrar del mejor modo el contenido mismo mediante su relación con la música: del cielo cuelgan incontables violines. Ello ha surgido de la lengua de los ángeles, de su Ser en sí increado, imperecedero y platónico: el estímulo de la satisfacción insondable de los embebidos por dicho lenguaje.¹³²

Adorno señala que lo ruidoso del barullo de la música de entretenimiento simula un solemne estado de excepción. El nosotros que se establece por la cultura planificada industrialmente se convierte en el medio de apresar a los clientes, exactamente como sucede en el cine. La música como función social está fuertemente emparentada con el timo y una tramposa promesa de felicidad que se instala en el lugar de la felicidad propiamente... “la ordenada embriaguez de la música consumida ya no tiene nada que ver con el nirvana... su función se ha adaptado al comportamiento de aquellos a los que nadie habla; aquellos, como se dice de los pobres, que no poseen ningún discurso. La música se convierte en consuelo por el puro pleonasma de que rompe el silencio.”¹³³ La música funcional parodia la idea, propia de la gran música, de diseñar la imagen de la plenitud del tiempo a partir de su propia estructura, del “instante glorioso” como diría Beethoven. El propio pensamiento de un tiempo de la humanidad es bastante romántico. La forma de trabajo en la producción industrial masiva es la de la repetición de lo siempre igual. Nada nuevo sucede en absoluto. El tiempo de la siesta se consume en la reproducción de la fuerza de trabajo. La música funcional tiene el fin de educar a los seres humanos en el consentimiento y, de esa forma, sirve al *statu quo* que sólo podrían cambiar quienes en lugar de corroborarse a sí mismos y al mundo como tautología, reflexionaran críticamente sobre sí mismos y su propio mundo. Si en la música consumida se puede advertir que ningún camino nos saca de la inmanencia total de la sociedad, a decir de Adorno, sólo pueden oponérsele modelos dispersos de cierta relación con la música y de una música que fuese diferente.

¹³² Adorno, Theodor. “Función”. p. 225.

¹³³ *Ibid.* p. 226.

Cuando nos habla de la “Mediación”, en el ensayo del mismo nombre, Adorno plantea que el sistema científico sociológico tiene un reglamento interno. Según éste, la sociología tendría que ver con el efecto social de la música pero no con la música misma. De ésta última tendrían que ocuparse la teoría de la música, la historia de las ideas y la estética. Estas opiniones tienen su tradición en la historia misma de la sociología donde, para poder situarse frente a la antigua *universitas litterarum*, tenía que buscar desentenderse de disciplinas colindantes como la economía, la historia y la psicología. No fue sino hasta después de Weber y Durkheim cuando se trató de dejar de demostrar (una y otra vez) lo apologético de la autonomía científica de la sociología y, desde entonces, se comenzó a oír cada vez más fuerte la voz que cuestionaba hacia dónde conduce la división del trabajo científico colocado en pequeñas cajas separadas, hacia dónde conduce la confusión de lo organizado metódicamente con la cosa misma, en una frase, hacia dónde conduce la cosificación en la ciencia. A decir del frankfurteano, estas aspiraciones desembocaron en las “sociologías del guión”. La sociología de la música estuvo en riesgo de caer en ese postulado económico que se limita a sondeos sobre el consumo social de música pero las cuestiones estéticas y sociológicas sobre la música son “indisolubles” y se entrelazan constitutivamente entre sí.

No, por cierto, como podría convenir a la opinión sociológica vulgar, según la cual solamente lo que se impone socialmente sobre una base amplia está estéticamente cualificado; sino porque el rango estético y el contenido de verdad social de las creaciones mismas tienen esencialmente que ver con el uno o con el otro, sin ser por ello ambas inmediatamente idénticos. Nada tiene de validez estética en la música que no sea socialmente verdad, aunque sea como negación de lo falso; ningún contenido social de la música tiene validez si no se objetiva estéticamente... las cuestiones mismas que ella plantea sobre la distribución y aceptación de la música tendrían que determinarse por las cuestiones que interrogan sobre el contenido social de la música y la interpretación teórica de su función.¹³⁴

El filósofo y sociólogo destaca que los sujetos son hoy en día objetos de la sociedad y no su sustancia; sus formas de reacción tampoco son datos objetivos, sino partes integrantes de la cortina. En una sociedad mercantil íntegramente formada y altamente

¹³⁴ Adorno, Theodor. “Mediación” en *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. pp. 394-395.

racionalizada, la objetividad es el poder aglomerado, el aparato de la producción y el aparato controlado por éste en la distribución. Lo que tendría que ser lo primero, los seres humanos vivos, se ha convertido en su apéndice. Para Adorno, la sociología vulgar se ha transformado en un medio para mantener en marcha el aparato de producción. Cuando la música se convierte en objeto social y en mercancía, la cuestión sobre la mediación entre música y sociedad tiene que tratarse con métodos de análisis descriptivo de las instituciones y, en el caso de la sociología de la escucha, con los mencionados sondeos estadísticos. El control se organiza a través de los grandes conciertos. En los países más industrializados la industria electrónica, la industria discográfica y la radiodifusión están fusionadas abierta u ocultamente. Dada esta concentración, la libertad en la elección de lo que ha de oírse tiende a disminuir (el fenómeno no es distinto hoy con los archivos mp3, la música digital proveída desde la Internet y las industrias electrónicas de mercancías musicales). En este marco, las fuerzas productivas de los artistas se convierten en medios de producción. Además, “la falsa conciencia de los oyentes se ha transformado en ideología para la ideología con la cual se les ceba. Los controladores necesitan esa ideología.”¹³⁵

El autor afirma que en la música autónoma se da, socialmente hablando, una cierta distancia con respecto a la sociedad. Es labor de esta música el reconocer esto último y, en la medida de sus posibilidades, deducirlo sin fingir con una “espuria sociología” la falsa proximidad de lo distante o una falsa inmediatez de lo mediado. Este es el límite que la sociología de la música de Adorno establece para sus auténticos objetos de estudio, es decir, las grandes composiciones.

En la música plenamente autónoma uno se opone a la sociedad en su forma existente a través de un enfoque contrario a la atribución de dominio enmascarada en las relaciones de producción. Lo que la sociedad podría imputar a la música relevante como algo negativo, el no ser explotable, es al mismo tiempo la negación de la sociedad y, como tal, concreta según el estado de desarrollo de lo negado. Por ello le está prohibido a la sociología de la música interpretar la música como si ésta no fuese nada más que la prolongación de la sociedad en otros medios.¹³⁶

¹³⁵ *Ibid.* p. 398.

¹³⁶ *Ibid.* pp. 402-403.

A decir de Adorno, la investigación sobre la mediación entre música y sociedad sería tarea de una historia de la música que unificase con seriedad los puntos de vista tecnológico y sociológico. Adorno practica una interpretación marxista de Hegel cuando confiere validez a la frase según la cual la esencia tiene que aparecer en los fenómenos sociales manifiestos de la misma forma que en las formas artísticas. Es este el momento preciso en que Adorno realiza un viraje hacia el “materialismo musical”.¹³⁷ El concepto “industria cultural” refiere a esta crítica materialista y busca desentenderse del concepto de “cultura de masas”, en momentos en que éste comenzó a expresar un sentido positivo en el proceso de comercialización de los “bienes culturales”. El campo que ocupó a Adorno durante toda su vida fue la crítica social y en la música encontró una perfecta amalgama para desarrollar un materialismo dialéctico propio, con la mirada puesta en la autonomía de la voluntad humana y, a partir de ella, en la emancipación de los seres humanos.

Hay cuatro aspectos del problema que deben destacarse: la historia (de la música, tomando como eje fundamental la obra de compositores como Beethoven y Schönberg), la economía (de la música), la sociología de la música y la filosofía de la música (así como la filosofía de la *Nueva Música*¹³⁸). Weber observó el principio de la “racionalidad progresiva” en la música. Contrario a lo que sucede en comunidades “primitivas”, la “racionalidad” en la música occidental es tan importante como lo es en la ciencia y el resto de las instituciones.¹³⁹ El texto de Weber no fue sino la “primera piedra” de una sociología del arte que el autor dejó en proyecto. En *Introducción a la sociología de la música*, Adorno retoma el aspecto estético de la tesis central de la sociología de la música de Weber, la racionalidad progresiva, y menciona que Beethoven añoraba objetivamente este principio, “lo supiese él mismo o no”. Los ideales de la Ilustración fueron asumidos por Beethoven y en todo momento tuvo en

¹³⁷ Al final de su *Introducción a la sociología de la música*, el frankfurtiano crea una “constelación” de ideas a partir de Platón, Hegel, Marx, Weber y Benjamin. Adorno abandona la sociología de la música y entra en materia de epistemología de la teoría crítica de la música artística.

¹³⁸ Como veremos, este concepto fue acuñado por el propio Adorno a partir de las composiciones realizadas por el círculo de la Escuela de Schönberg pero, como tendremos ocasión de observar en “El envejecimiento de la nueva música”, fue el mismo Adorno quien examinó la vigencia del término cincuenta años después de haberlo creado.

¹³⁹ En el prólogo a la segunda edición de *Economía y sociedad* se cita una carta de Weber de 1912 donde afirma: “Es probable que escriba algo acerca de ciertas condiciones *sociales* de la música, a partir de las cuales se explica que *sólo nosotros* poseamos una música ‘armónica’, siendo así que otros círculos de cultura tienen un oído más fino y una educación mucho más intensa. Y, ¡cosa curiosa!, es, como habremos de verlo, una obra de monjes.”

mente una teleología que le exigió la realización de composiciones íntegramente construidas y (en analogía filosófica de Adorno) sistemáticas.

La crítica estética y social coinciden en el contenido de verdad, o en su ausencia. De la relación entre la música y la sociedad no cabe deducir más con respecto a un vago y trivial espíritu del tiempo en el que de alguna manera coinciden ambas. Socialmente, la música es tanto más verdadera y sustancial también cuanto más se aleja del espíritu del tiempo oficial; el de la época de Beethoven se representaba antes en Rossini que en él. Lo social es la objetividad de la cosa misma, no su afinidad con los deseos de la sociedad en aquel momento establecida; en esto arte y conocimiento están de acuerdo.¹⁴⁰

Los elementos aislados de la música de Beethoven no fueron reunidos en una serie, uno detrás de otro, sino que se sucedieron en una unidad racional mediante un proceso sin fisuras y operado por su propia lógica interna. A partir de esta “objetividad de la forma”, en su manera de componer, Beethoven habló “en favor de la emancipación social del sujeto hoy, en definitiva, de la idea de una sociedad unánime de seres activos y autónomos.”¹⁴¹ El estilo de composición del músico originario de Bonn, Alemania, dio cuenta de ese proceso de racionalidad musical y nos brinda un inmejorable ejemplo de la profunda claridad en el ordenamiento de los materiales musicales. Beethoven nació en 1770, aunque en realidad no hay certeza concreta en cuanto a la fecha de su nacimiento. Maynard Solomon, biógrafo del compositor, menciona que cuando Beethoven cumplió cincuenta años no tenía idea de la fecha exacta en que había nacido. Ludwig van Beethoven fue bautizado el 17 de diciembre de 1770, pero al ser el segundo hijo de la familia (el primogénito de los Beethoven fue bautizado Ludwig María el 2 de abril de 1769, sólo vivió seis días), se dio pie a una confusión en los registros, así como en la edad que el propio Beethoven creía que tenía. Sin que esto vaya más allá de lo anecdótico (a decir de Adorno la biografía no es lo especialmente destacable), Beethoven fue heredero de su tiempo. En la obra *Beethoven. Filosofía de la música*, Adorno menciona que:

Los compositores son siempre también un *zoon politikon*, y tanto más cuanto más enfática es su aspiración puramente musical. Nadie es una *tabula rasa*.

¹⁴⁰ Adorno, Theodor. “Sociedad”. p. 49.

¹⁴¹ Adorno, Theodor. “Mediación”. p. 416.

En la primera infancia se adaptaron a lo que sucedía a su alrededor, luego se mueven por ideas que expresan su propia forma de reacción ya socializada... En la era de la Revolución Francesa, la burguesía ya había tomado posiciones decisivas en la economía y la administración antes de asumir el poder político; esto confiere al *pathos* de su movimiento libertario las guirnaldas y el carácter ficticio del que tampoco estaba libre Beethoven, que se autodenominó el „cerebroteniente” frente al terrateniente.¹⁴²

Un rasgo de la personalidad de Beethoven fue la permanente dureza de sus juicios para con otros músicos, inclusive en el trato diario con personas que aunque no estuviesen directamente ligadas al mundo artístico, sí fueron cercanos al compositor. Beethoven refería que escuchaba a dios y dialogaba con él a través de su música; pero además, solía decir que antes otras personas oyeron la “voz de dios”, pero que a él le gritaba y ese era el motivo por el cual él quedó sordo. Cuando rondaba los treinta años Beethoven se percató de que perdía la audición en el oído izquierdo. Cuando murió (y aún antes, en el estreno de su *Novena sinfonía*), Beethoven ya era completamente sordo. Según Solomon, la pérdida gradual del sentido del oído dio pie para que el “Beethoven pianista”, quien era un excelente ejecutante, dejara de tocar el piano (aunque no del todo ya que echó mano de algunos instrumentos metálicos —como, por ejemplo, una especie de corneta amplificadora y una placa de metal que colocaba sobre sus hombros, la cual rodeaba en semicírculo la parte superior de su espalda, cubriendo por completo su nuca y los costados de su cabeza— a fin de poder alcanzar una mejor reflexividad de las emisiones sonoras en su cuerpo) y, a su vez, el “Beethoven compositor” pudiera desempeñarse de una forma todavía más elevada (construyendo musicalmente —en su mente— de una forma más purificada en comparación con el músico-escucha). Algo destacable es la facultad de Beethoven para componer distintas obras simultáneamente:

...la capacidad de Beethoven no disminuía. Los años 1807 y 1808 asistieron a la terminación de las Sinfonías Quinta y Sexta, la Misa en do, la Obertura de *Coriolano*, y la “Fantasía Coral”, opus 80. La última obra fue compuesta de prisa como cierre de su *Akademie* del 22 de septiembre de 1808, que ya era excesivamente largo y que incluía prácticamente todas las obras mencionadas, y para colmo el cuarto Concierto para piano... Algunas importantes composiciones de música de cámara —los dos Tríos para piano

¹⁴² Adorno, Theodor. *Beethoven: filosofía de la música*. pp. 47-48. En otra traducción se alude a Beethoven como el “propietario de la inteligencia” frente a los propietarios terratenientes. Cfr. Adorno, Theodor. *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. p. 411.

opus 70 y la sonata para violoncelo opus 69— también fueron terminados en 1808.¹⁴³

Beethoven fue un creador misántropo¹⁴⁴ y, debido a su intolerancia y su acentuado mal carácter¹⁴⁵, fue un compositor significativamente alejado de la sociedad mundana. De tal suerte, trabajó con entera libertad la mayor parte de su tiempo. Es en virtud de la situación histórica en que Beethoven realizó sus obras (es decir, en la época de la emancipación de la burguesía y de su movimiento más significativo, la Revolución de 1789), que su fuerza compositiva se vio fuertemente potenciada. Como se mencionó arriba, tuvo la capacidad de hacer su propia música en la conciencia de la emancipación. Solomon refiere que Beethoven tuvo hasta siete u ocho editores y podía vender por sí mismo sus composiciones, sin que el precio importara. Aunque podría pensarse que el músico no requirió del mecenazgo de algún miembro de la aristocracia, su relación con la clase aristocrática fue por lo menos ambigua. Se discute el hecho de si Beethoven escribió la *Quinta Sinfonía* inspirado en Napoleón y (al traicionar este último los ideales de Libertad, Igualdad y Fraternidad —en el momento de autodesignarse emperador) después rayó el título de *Napoleónica* para dejarlo sólo como *Quinta sinfonía o Heroica*.¹⁴⁶

Si bien Beethoven tuvo momentos de plena libertad y momentos de cercanía con la aristocracia (y aún más, con integrantes de la corte imperial) en modo alguno podría afirmarse, como observa Susana Dultzin, que desempeñó la misma función social de músicos como Mozart. De este último compositor, Dultzin menciona que fue colocado

¹⁴³ Solomon, Maynard. *Beethoven*. p. 188.

¹⁴⁴ En el sentido de que, si bien comulgaba con los ideales de la Revolución y la Ilustración (y, por la misma razón, compuso su *Novena sinfonía* como himno a la reconciliación de la especie humana consigo misma), al mismo tiempo fue una persona que por su humor áspero, manifestaba aversión al trato humano.

¹⁴⁵ El biógrafo recuerda una anécdota que da clara muestra de lo anterior: “A mediados de febrero, Diabelli llevó a Beethoven una litografía del lugar de nacimiento de Haydn en Rohrau, que él mismo acababa de publicar. Gerard von Breuning escribe: ‘La reproducción provocó en él gran placer; cuando llegué a mediodía me la mostró inmediatamente: ‘Mire, hoy recibí esto. Una casa tan pequeña, y allí nació un hombre tan grande. Su padre debe prepararme un marco para mí; lo colgaré.’ Gerard llevó la litografía a su maestro de piano, que preparó el marco y agregó en el margen inferior: ‘Joseph Hayden (*sic*) lugar de nacimiento en Rohrau.’ Beethoven se enfureció ante el error cometido con el nombre de Haydn; el rostro se le enrojeció de cólera y me preguntó enojado: ‘Veamos, ¿quién escribió eso?... ¿Cómo se llama ese burro? Un ignorante como ése cree ser maestro de piano, y dice ser músico y ni siquiera puede deletrear el nombre de un maestro como *Haydn*.’” *Ibid.* p. 355.

¹⁴⁶ “Si la idea de la Revolución Francesa vibra y se agita a todo lo largo de la obra de Beethoven, débese ello a que una pura humanidad constituía el contenido espontáneo de lo que la impulsaba a adoptar una forma externa, la conexión más íntima de su forma artística. Beethoven no poseía ni representaba ninguna ‘ideología revolucionaria’, sino que era carne y espíritu de 1789, aun cuando dedicaba la ‘Heroica’ a Napoleón o cuando defendía el proceso incoado para afirmar sus derechos a un imaginario título de nobleza.” Adorno, Theodor. *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. p. 92.

como un siervo de la aristocracia, situado no como un artista libre sino como parte de la servidumbre, sólo por encima de los cocineros. Hay un cambio evidente en la caracterización histórico-social de la función del músico en tiempos del absolutismo padecido por Mozart, por un lado, y de revoluciones burguesas, de las cuales Beethoven fue favorecido directamente, por el otro. El primero se integró a la servidumbre, el segundo se presentó como un artista emancipado.

Beethoven nunca se casó, el piso donde vivía era desordenado y gustaba de beber en la taberna (Solomon cuenta que, al menos en Viena, Beethoven solía emborracharse y platicar sobre cuestiones políticas y artísticas, evidentemente no es que hablara con alguien en concreto, más bien se trataba de una disertación, de un monólogo, aunque todos los comensales siempre se mantenían atentos y escuchaban las palabras del maestro). Adorno llama a no analizar al compositor a partir de sus datos biográficos. En el ensayo “El estilo tardío de Beethoven”, el filósofo frankfurtiano habla de cómo a la vista de la dignidad de la muerte humana, hay teóricos del arte que pretenden llevar su teoría a una abdicación ante la realidad y, por ende, a una renuncia a sus derechos en tanto postura de conocimiento. Ello ha provocado una notoria insuficiencia de ese enfoque.

No se trata, dice Adorno, de apelar al origen psicológico sino de ir a la fisiognómica de la obra misma. Adorno se muestra socarrón cuando menciona que en la documentación poco seria se le da mayor importancia al “Cuaderno de conversaciones” de Beethoven que a su *Cuarteto en do sostenido menor*. La investigación adorniana destaca permanentemente la exigencia de retomar la dimensión histórico-material tanto como la de la ley formal de la obra. “Pero más esencial que saber de dónde viene[,] qué es el contenido: cómo aparece la sociedad en la música, cómo puede aquélla deducirse de la textura de ésta.”¹⁴⁷ Con esta cita damos pie para entrar en materia de economía musical. Adorno menciona que no hay que hacer un gran esfuerzo si se quiere llevar a la sociología de la música la disquisición económica de la relación entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción.

Las “fuerzas productivas” concentran no únicamente a la producción en sentido musical estrictamente (el acto de componer), sino el trabajo artístico vivo de quienes reproducen la música, la técnica global históricamente desarrollada, la técnica de composición interior a la música, la capacidad interpretativa de quienes la reproducen y

¹⁴⁷ Adorno, Theodor. “Mediación”. p. 417.

los procedimientos de su reproducción mecánica, “a los cuales se atribuye hoy una importancia eminente”. Las “relaciones de producción” son las condiciones económicas e ideológicas a las que está sujeto cada tono y la reacción a éste. En tiempos de la industria de la conciencia y la inconciencia, la mentalidad musical y el “gusto” de los oyentes también conforman un rasgo de las relaciones de producción. No hay antagonismo entre las fuerzas productivas musicales y las relaciones musicales de producción, sino que se encuentran mediadas recíprocamente. Las fueras productivas, por sí mismas, tienen la capacidad de modificar las relaciones de producción en el “ámbito socialmente particular” de la música, inclusive de crearlas. De forma inversa, las relaciones de producción son capaces de “encadenar” a las fuerzas productivas.

El mercado musical ha desechado lo más progresista, deteniendo así el progreso; no hay ninguna duda de que numerosos compositores, y de ningún modo sólo desde mediados del siglo XIX, tuvieron que reprimir en sí mismos lo que se les hubiese antojado hacer debido al apremio de la adecuación. Lo que, con una expresión en verdad difícilmente soportable, se denomina <<extrañamiento>> entre la producción de vanguardia y el público habría de ubicarse en sus proporciones sociales: como un despliegue de las fuerzas productivas que se niega a ser tutelado por las relaciones de producción y que en definitiva se opone a éstas de modo tajante... ello provoca nuevamente consecuencias en la producción... la especialización impuesta [a la música] es capaz de reducir igualmente su sustancia autónoma, es un hecho indiscutible. Una sociología de la música que sitúe en el centro de su estudio el conflicto entre fuerzas productivas y relaciones de producción, tendría que ver no sólo con aquello que se produce y que se consume, sino también con lo que *no* se produce y con lo desechado.¹⁴⁸

Con toda evidencia, esta es una adecuación de la crítica de la estructura y de la superestructura, en términos marxistas, llevada a la sociología de la música. Adorno menciona que el problema de la música en la actualidad, pero que por mucho tiempo ha permanecido sin ser resuelto (ya que no hay estudios que nos digan con toda certeza cómo era la recepción de la música en la época del Clasicismo o del Romanticismo), es que precisamente las relaciones de producción “encadenan” a las fuerzas productivas siempre que pueden. Es decir, el capitalismo se antepone a los compositores, a las

¹⁴⁸ Adorno, Theodor. *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. p. 420-421.

técnicas, a los aparatos de reproducción mecánica, a los intérpretes y a los artistas vivos. Pero, nos dice Adorno, Schönberg nunca se interesó en la venta de su música y Berg, como veremos más adelante, se censuró a sí mismo ante el éxito. El problema de la música artística en la era de las sociedades industriales es que está sesgada de inicio por la producción mercantil y ocupa, sin más, su sitio como cualquier otro bien cultural valuado por la industria cultural.

En su momento, Beethoven vio la posibilidad de emancipación de la voluntad humana. En 1784, fue publicado un ensayo donde Kant donde lanza la pregunta: “¿Qué es la ilustración? El crítico ve en la propia voluntad del hombre la posibilidad de emanciparse de su “culpable incapacidad”, de su “culpable minoría de edad”. Kant llama al hombre a tener el valor de hacer uso de su *propia* razón, ya que la emancipación sólo podrá realizarse por medio de la razón. En una aritmética, sencilla en apariencia, Kant menciona que el libre pensar del hombre lo va haciendo cada vez más capaz de la *libertad de obrar*. Como vimos, el pionero en la consecución de esta idea en el terreno musical fue Beethoven. Esto mismo es señalado en el artículo “El estilo de madurez de Beethoven”, donde Adorno señala que el subjetivismo que se advierte en la música de Beethoven actúa en un sentido kantiano, es decir, no destruye la forma, sino que crea una forma original. El autor recuerda la *Filosofía de la historia*, de Kant, donde el autor afirma que la emancipación de la voluntad humana desembocará finalmente en la libertad del obrar del ser humano ilustrado.

Adorno pone como ejemplo la *Apasionata*: más densa, hermética y “armónica” que los últimos cuartetos pero, por esto mismo, más subjetiva, autónoma y espontánea. Cuando el autor frankfurteano habla de revisar el estilo de madurez, no sólo realiza un análisis técnico de las obras en cuestión, sino que también acredita en Beethoven a un representante destacado de una posición radicalmente personalista. Su “primer mandamiento” fue no soportar ninguna convención. Lo cual fue aniquilado con posterioridad ante el “empuje de la expresión” (sobre el tema se retomará más adelante).

A ninguna interpretación de Beethoven, y concretamente de su estilo tardío, se le alcanzará la motivación del párrafo convencional solamente bajo el aspecto psicológico, con indiferencia de su aparición misma. El comportamiento de las convenciones frente a la propia subjetividad, ha de ser comprendido como el principio formal del cual surge el contenido de las

obras tardías, a través de las cuales han de alcanzar un significado en verdad más trascendente que el de reliquias vivientes.¹⁴⁹

Cuando Beethoven se encontró frente al pensamiento de la muerte, su mano maestra dejó libres aquellas composiciones musicales, que antes habrían sido llenadas, a fin de que fungieran como “testigos del vértigo final de la impotencia del yo frente al deber ser”; según Adorno, las grietas y los saltos internos son su obra final.¹⁵⁰ El filósofo social resuelve así la paradoja de que el Beethoven de madurez pueda ser nombrado como subjetivo y objetivo al mismo tiempo. La objetividad se la da el paisaje fragmentario, y la subjetividad, la luz dentro de la cual resplandece en unidad iluminada. Adorno apunta que de aquí no deriva una síntesis armónica de ambas sino que Beethoven las separa con violencia en el tiempo, como potencia de disociación, para preservarlas de la eternidad.

Adorno comenzó a escribir sus primeros textos para un libro sobre Beethoven en 1934 y continuó escribiendo los materiales que lo conformarían hasta poco tiempo antes de morir. (En el caso del libro sobre Schönberg, *Filosofía de la Nueva Música*, sí fue concluido¹⁵¹ como “apéndice” de su *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*.) Siguiendo el irónico testimonio de Adorno, el *Beethoven* sería el primero de una serie de ocho volúmenes sobre el compositor de la *Novena Sinfonía*. Ello tiene que ver con lo que en *Filosofía de la Nueva Música* dice (en una referencia a Benjamin, que viene a cuento a raíz de la reflexión sobre Schönberg, pero que podría adjudicarse al mismo Adorno) acerca de la genialidad radicada en el empeñamiento de no querer abandonar un estudio importante, ya que de otra forma, el propio autor lo interpretaría como una pretensión de acabar para, al fin, poder retomar su vida propia, en este sentido, Adorno no conoció urgencia alguna por concluir su *Beethoven*.¹⁵² De igual

¹⁴⁹ Adorno, Theodor. “El estilo de madurez de Beethoven” en *Reacción y progreso*. p. 23.

¹⁵⁰ Cfr. *Ibid.* p. 24.

¹⁵¹ Después del artículo “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, Adorno comenzó con la redacción del libro sobre Schönberg, mismo que fue terminado en 1941.

¹⁵² “<<Para los grandes las obras concluidas pesan menos que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso, que se siente así devuelto nuevamente a su vida. Para el genio, cualquier cesura, los duros reveses de fortuna lo mismo que el dulce sueño, se integran en la laboriosidad de su taller. Y el círculo mágico de éste lo traza en el fragmento. „El genio es laboriosidad’>> [Walter Benjamin... *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 18 ss.]. —Sin embargo, no se ha de pasar por alto que en la resistencia de Schönberg a concluir las obras más grandiosamente planeadas operan también motivos distintos a ese feliz: la tendencia a la destrucción con la que él tan a menudo atenta contra las propias obras, la inconsciente pero profundamente eficaz desconfianza hacia la posibilidad de <<obras maestras>> hoy día y lo problemático de los propios textos, que es imposible que se le ocultara.” Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. p. 109, nota 39.

forma, el filósofo tardó mucho tiempo en escribir su *Teoría estética* (1970) y ésta fue publicada *post mortem*, así, podemos leer esta última como una obra que nunca fue terminada.

En lo que refiere a *Beethoven. Filosofía de la música*, el pensador tardó 35 años en su escritura, pero es aún más “inacabada” que la recién mencionada *Teoría estética*. Como se apuntó arriba, es una forma de no querer terminar con el tema. Adorno constantemente hizo anotaciones para su *Beethoven*. El libro inicia con los primeros recuerdos de una infancia musical y termina hasta los últimos fragmentos escritos el año de su muerte. Es hasta 1993 que uno de sus discípulos, Rolf Tiedemann, hace una exégesis del ensayismo adorniano referida a los escritos sobre Beethoven. Tiedemann compila estos escritos en un volumen que, aunque da cuenta de algunos textos provenientes de obras ya publicadas, se aboca principalmente a los fragmentos y notas manuscritas de Adorno que nunca vieron la imprenta mientras el autor vivía. Dichos fragmentos permanecieron 24 años “como chuletas” para sí mismo, según cuenta el propio Adorno, y serían utilizadas en una redacción que nunca comenzó. Se preservaron en libretas y cuadernos de tapas verdes, cafés, negras. En la versión definitiva que presenta Tiedemann los textos no siguen tanto un orden cronológico sino temático y contienen, según el editor, “toda palabra anotada por Adorno para su *Beethoven*”. El texto se brinda al lector no como una obra terminada, sino como una obra fragmentaria. Esto último da cuenta de lo consecuente que fue Adorno consigo mismo, de la congruencia al momento de dejar de lado grandes tratados y sistemas filosóficos en aras de concentrar dialécticamente el lenguaje en una forma aforística de reflexión.

El escrito sobre Schönberg explora un momento musical distinto. Thomas Mann menciona que la intención de su personaje, Adrian Leverkühn, era sepultar la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Más allá de una “existencia novelada”, Schönberg realmente intentó materializar esto último. Tuvo momentos iluminados pero posteriormente dejó la libre atonalidad para explorar el territorio del dodecafonismo y, de esa forma, dar cause a lo que después conformaría la composición serial. Esto es lo que Adorno le cuestionará en sus obras. Como se hizo mención, Schönberg nunca estuvo de acuerdo en la manera en que Adorno entendió y expresó la idea de la Nueva Música, inclusive mencionó que no le ayudaba en nada y, al contrario, abonaba a su incompreensión debido al estilo afectado y enigmático de su escritura. La *Filosofía de la Nueva Música* de Adorno, le hacía mucho daño a la Nueva Música de Schönberg, según el mismo Schönberg.

En “Reacción y progreso”, Adorno afirma que el dodecafonismo no se trata de una burda matematización en Schönberg, pero en *Filosofía de la Nueva Música* habla de su arribo a la lógica positivista, de una “escritura protocolaria” de “acordes justos”, del primado del criterio de la serie, de la “tautología” y de la permanente “derivación a un tercero”.¹⁵³ Adorno sí ve algunas virtudes en la música de Schönberg pero después, en su fase dodecafónica, cuando el “compositor dialéctico” hace referencias al orden serial (en el sentido antes mencionado), Adorno lo interpreta como una capitulación ante la libre atonalidad. ¿Es todo en el dodecafonismo una analítica de la música que necesariamente tiene que poder ser abstraída del ordenamiento de los materiales a partir de silogismos? ¿En qué medida no es todo eso? A diferencia de Hauser (quien también se adjudicó la “invención”¹⁵⁴ del dodecafonismo pero siempre concentró su interés en la serie de los doce tonos), Schönberg estaba más comprometido con la composición, sin que la serie fuera lo más importante. Adorno menciona que podría quitarse el dodecafonismo de las obras de Schönberg y seguirían siendo grandes composiciones. De esa forma, Adorno hace una crítica profunda de Schönberg, pero también le atribuye algunas virtudes y termina su *Filosofía de la Nueva Música* afirmando que debe haber una emancipación respecto del dodecafonismo, que sus aportaciones a la música fueron realmente significativas pero no son la última palabra. Adorno concluye el texto sobre Schönberg convocando al libre componer, a la regla de la espontaneidad y al oído crítico, así como a la libertad de acción del músico al más puro estilo kantiano.¹⁵⁵

Adorno analiza el lugar que los compositores, y más concretamente las composiciones, ocupan como objetos de análisis social. Los textos que aparecieron en la primera edición de *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, originalmente fueron colaboraciones sueltas de épocas distintas que no se encontraban en ninguna obra del autor (hasta que Suhrkamp realizó su edición como *Reacción y progreso y otros ensayos musicales* en 1964, seis años después apareció la edición española). El volumen reúne los trabajos más característicos de la época en que Adorno colaboraba en *Anbruch* o *Arranque*. En el primer ensayo (que es precisamente el que da título al libro), Adorno menciona que el progreso en la música no está dado por la simple afirmación de que hoy en día se pueda componer mejor o que, a partir de las circunstancias históricas, sean producidas mejores obras que en la época de Beethoven. Esto último está en clara

¹⁵³ Cfr. Adorno, Theodor. *Ibid.* pp. 83-87.

¹⁵⁴ Como se verá, Steuermann habla más bien de un “descubrimiento” y no tanto de una “invención” del dodecafonismo, en abierta alusión a Schönberg.

¹⁵⁵ Cfr. Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. p. 106.

concordancia con el hecho irrefutable de que tampoco existen “mejores” condiciones sociales en la era en que escribió Adorno. En ese sentido, la proyección de un progreso en el arte no está dada por sus obras aisladamente, sino en su material.

Por progreso Adorno entiende el empleo del material en el sucesivo estadio más avanzado de la dialéctica histórica. El compositor de música del que habla Adorno no es una “entidad que flota en el aire libremente”. Al contrario, se ve ante la evidencia de que la dialéctica no se puede concebir históricamente como una unidad cerrada (como si corriera tras de un globo) y el material libre que contiene se viese apremiado por cumplir las “exigencias del momento” sin mejor fortuna que la de tener que tomar en consideración las exigencias del estilo formal contemporáneo. El “ingenio creador” no es promesa de nada como sustitutivo de las exigencias de los tiempos. Pero “ni el compositor actúa independientemente del material ni el material puede ser reconstruido en su sentido original.”¹⁵⁶ La libertad del compositor se ubica en lo que Adorno denomina “dialéctica del material” o mediación, como se ha visto. En la obra en concreto, la factualidad del arte o apariencia de la obra de arte (así como en la medida en que su mutua correspondencia resulte decisiva) se completa la más íntima comunicación entre ambos (considerando la imposibilidad de fijar comparaciones frente a otra obra).

Exclusivamente en razón a su correlación inmanente o autenticidad se pone de manifiesto una obra como progresiva. En cada obra impone el material unas exigencias concretas, y la acción con que se manifiesta cada una de las [obras] inéditas es la única estructura histórica vinculante para el autor. Auténtica es sin embargo la obra que satisface por completo esta exigencia.¹⁵⁷

La libertad del compositor no se ve negada en momentos en que la progresividad y la autenticidad de la obra se reúnen, pues no se encuentra al margen de la objetividad de la obra, es decir, en los actos psíquicos del compositor con los que penetra en ella: “en plena libertad de su constitución psíquica, puede permanecer una obra carente de libertad según su constitución material, ser el producto ciego de un dictado histórico.”¹⁵⁸ Adorno señala que es sólo en virtud de su sujeción al dictado técnico de la obra como

¹⁵⁶ Adorno, Theodor. “Reacción y progreso”. p. 15.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 14.

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 15.

aprende un compositor dominado a ser dominante. El autor extrapola la crítica a los pensadores idealistas y a los artistas surrealistas, así como a los sociólogos del conocimiento, cuando afirma que: “Lo que fuese la naturaleza en aquel comienzo [el de la música del período de la libre atonalidad de la Escuela de Schönberg], recibe el sello de la autenticidad solamente a través de la historia. La historia penetra en las constelaciones de la verdad: quien quiera participar ahistóricamente de ella resultará fulminado en su confusión por las estrellas, a través de la muerta mirada de la muda eternidad. / Arrancar la muda eternidad de las imágenes musicales es la verdadera intención del progreso de la música.”¹⁵⁹ El progreso social no debe entenderse en el sentido de un “desarrollo” desenfrenado, sino en el sentido de la desmitificación de la historia como progreso, es decir, como dialéctica de la Ilustración, y ello no sucede de otra manera en la música. A pesar de haber sido perfilada durante mucho tiempo, la imagen de una música liberada queda suplantada en la sociedad contemporánea pero no por ello no puede ser olvidada ni despreciada.

En su historia sobre la Escuela de Frankfurt, Buck menciona que en el año de 1929 Adorno tuvo fuertes ganas de escribir el artículo “Música nocturna”. En dicho texto, Adorno trata sobre la función ideológica de la alegría en la música contemporánea y de su relación con la estructura de clases de la sociedad (la autora estadounidense señala que, en la redacción, Adorno aún no empleaba el lenguaje de Benjamin aunque sí empleó terminología de la tradición marxista).¹⁶⁰

Hace mucho que la música ligera se separó de la seria... cuando en el instante revolucionario la burguesía creyó lograda, con la consecución de los derechos humanos, la alegría misma; como, sin embargo, la sociedad burguesa participó tan poco de la alegría como realizó los derechos humanos, las clases se separaron en la música lo mismo que en la sociedad; mientras que la verdadera alegría de la [clase] dominante se hizo increíble en la astillada situación social, a la inversa la apariencia de la alegría se le convirtió en medio para engañar a la [clase] oprimida sobre su posición; por cuanto la alegría en la sociedad era irreal, la irreal se puso ideológicamente al servicio de la sociedad, y en el arte que se afanaba por la verdad ya no quedó ningún espacio para ella.¹⁶¹

¹⁵⁹ *Ibid.* pp. 18-19.

¹⁶⁰ Cfr. Buck-Morss, Susan. *Op cit.* pp. 67-68, nota 230.

¹⁶¹ Adorno, Theodor. “Música nocturna”. p. 60.

Adorno menciona que la “depravación” por el *kitsch* viene indicada por la impotencia de las grandes obras y, al mismo tiempo, recupera el resto de las obras para la sociedad (misma que únicamente en el *kitsch* sigue siendo capaz de experimentar esas obras, porque su orden mismo es tan aparente como el *kitsch*). A decir del filósofo de Frankfurt, el segundo acto del *Tristán*, de Stravinsky, ha madurado hacia el *boston* o *boston dip* que no es otra cosa que un baile lento originado en Estados Unidos (alrededor de la década de 1870) y que se baila con las manos sobre la cadera de la pareja. En él se sustituyen las síncopas por unas jazzísticas de saxofón “y de nuevo descendiendo la noche de amor”. Adorno afirma que ahí sólo quedan rudimentos de la fe europea en la cultura que intenta proteger a Mozart y Beethoven, quienes adquirieron carta de naturaleza en el cine industrial. Sitiadas por el ruido, las obras permanecen mudas. “El estado de la verdad de las obras corresponde al estado de la verdad en la historia.”¹⁶²

El frankfurteano contrapone la recurrencia al “contenido permanente” de la obra de arte frente a un historicismo estético “barato”. El contenido permanente no puede verse en componentes ahistóricos o eternos, inmutablemente naturales de la obra y que se puedan esgrimir a capricho, sino a partir de la comprensión de un contenido en la disposición del material una y otra vez preformado históricamente. Las cualidades naturales aparentemente inmutables de la obra son el escenario sobre el que se produce la dialéctica entre la forma y el contenido de la obra. La obra construida ahistóricamente refiere a un “rancio concepto límite” de la estética idealista donde la “obra en sí” queda como la obra que aparece muerta.¹⁶³ En realidad, nos dice el autor, no existe ninguna música que sea puramente subjetivista, hoy por fin emergen cualidades objetivas olvidadas hace mucho tiempo. Adorno trae a cuento el *Quinteto* de Schönberg para mencionar que, en la actualidad histórica, cabe hablar con mayor justicia y sentido más profundo de materialismo musical que de una ahistórica determinación de la música por el material.

¹⁶² *Ibid.* p. 62

¹⁶³ No pocos pianistas seguirán inflamándose de pasión ante la mirada de medusa de una <<*Apassionata*>> petrificada, en lugar de esbozar afligidamente la imagen de su formidable cabeza y apartar de ella la mirada herida; y no será evidente que su pasión se falsea objetivamente hasta el engaño del que la inaccesible construcción pétrea de la obra se mofa en silencio. No pocos pianistas verterán con los cabellos al viento los anhelos privados de sus almas en los laberintos de las formas schumanianas y pasarán orgullosamente por alto que lo único que para ellas resuena es su propio eco, mientras que se encontrarán sin duda en el caparazón con la huella del sonido enmohecido, perdido, de un alma, pero el cual ellas mismas no podrán ya resucitar.” *Ibid.* p. 64.

Adorno da un ejemplo de lo que considera no se debe hacer en música. La crítica va dirigida al compositor francés Maurice Ravel. En el ensayo “Ravel”, el arte de polemizar instiga a Adorno a decir que sólo Ravel es el maestro de las máscaras sonoras, ya que, asegura, ni una sola de sus piezas fue concebida literalmente como está ahí. Según percibe Adorno, en Ravel la ironía y la forma se reconciliaron en una apariencia feliz. Él sabe demasiado para puramente no dejar de ser tonal y ejecutar el impresionismo, sin embargo ya no confía en su fundamento y pertenece tan por entero a él, que nunca puede ni quiere superarlo. Para Adorno, el compositor francés atraviesa el mundo formal en que está desterrado como si atravesara un vaso pero sin romper el vidrio, como si se instalara ahí “refinado como un prisionero. Con esto se definen el estilo y el lugar social.”¹⁶⁴ Ravel no puede descartar la posibilidad de la catástrofe de los estratos superiores, de los grandes burgueses y de los aristócratas; pero debe seguir siendo lo que es, pues de lo contrario debería suprimirse a sí mismo. Sólo Debussy, a decir de Adorno, lo supera en dulzura y suavidad.

El musicólogo materialista menciona que ambos compositores, Debussy y Ravel, se cruzan en el reino de la música infantil. Ravel modera la dificultad de las primeras obras para piano hasta la simplicidad (por ejemplo, en su *Sonatina*) y la sobriedad (de la suite para cuatro manos *Ma mère l'oye*), que se encuentran en su catálogo de obras maestras. El hecho de que el “impresionismo poético” entre en crisis se le recrudece a Ravel como infantilismo, lo mismo que a Debussy¹⁶⁵ y, más tarde, a Stravinsky. Hablando en concreto desde el punto de vista musical, dice Adorno, la tristeza de Ravel viene dada por su elección de la *imago* de la infancia pues ésta se aferra a la naturaleza y al material natural de la tonalidad y de la serie armónica. “La música de Ravel conserva todos los rasgos del niño triste: del niño prodigio.”¹⁶⁶ En la clara y cristalina melancolía de Ravel poco importa lo que de él se escape, si su delicadeza no puede expresarse con palabras entonces toma las del viejo sol mayor que al cabo no es mas real que la misma delicadeza caduca.

Al parecer de Adorno, en las composiciones de Ravel se integra un momento de “alatoriedad interrogativa” que en él resultan inintencionadas. Dicho momento es tan “tonto” como injusto, pues se reduce al arte de variedades, al esteticismo y al

¹⁶⁴ Adorno, Theodor. “Ravel”. p. 69.

¹⁶⁵ “El *Children's Corner* de Debussy tiene, pese a todo, su encanto, la delicada bonhomía de una burguesía segura; a este niño le va bien; en la *Boite à joujoux* dispone para sí solo de todo un almacén de juguetes, el mismo que a nosotros nos gustaría.” *Ibid.* p. 71-72.

¹⁶⁶ *Ibidem.*

experimento. Adorno no conoce de concesiones, frente al saber sin reservas de la música de Ravel, dice, todo vale enteramente lo mismo y en el azar cumple él el destino de lo a él pre-escrito.

Desde el principio, Ravel ha perdido la confianza en la sustancia, que para él pertenece al mundo de la apariencia romántica, y por tanto en absoluto sólo la atomiza, sino que la rodea, juega en torno a ella, le da un giro nuevo y, finalmente, la volatiliza en la nada lo mismo que un prestidigitador. Por eso en verdad no conoce ninguna evolución. Una vez su oído ha atravesado el impresionismo, para él cada nueva obra se convierte en un nuevo truco, y los trucos no tienen ninguna continuidad histórica... [el] poder [de la dignidad de sus formas ha] desaparecido incluso en Francia. Por eso justamente es siempre Ravel casi sospechoso para los músicos alemanes, y precisamente para los mejores y más rigurosos, que aman a Debussy.¹⁶⁷

Como podemos apreciar, Adorno es implacable en su crítica a las composiciones de Ravel. Al referirse a sus textos, el filósofo menciona que una música de niño prodigio ostenta el mejor gusto literario, “en Ravel uno debe acabar avergonzándose cuando lee los textos.”¹⁶⁸

Adorno escribe distintos ensayos, muchos de los cuales son harto temerarios (y en adelante veremos por qué). En el artículo llamado “Ladrones musicales, jueces no musicales”, menciona que el reproche usual que suele hacer una persona “no musical” cuando quiere decir algo malo de la música con que se topa es que se trata no sólo de algo parecido, sino idéntico y, en ese sentido, el juicio lego sentencia que está ante algo que ha sido robado. En vez de ello, Adorno menciona que cuando un compositor es sorprendido en esa falta no corresponde reprocharle más su ausencia de autonomía que su carencia de honestidad. La renuncia que se ejerce es a la originalidad de la intuición musical, no a la honradez ni a la fidelidad.¹⁶⁹ El que roba un elemento musical es un epígono o un imitador, es aquel que realiza la actividad de los “préstamos temáticos”, según expresión del crítico, no un ladrón. Adorno pone el ejemplo de Chopin: durante

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 73.

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ “Las únicas cosas de la música que se dejan robar son secuencias medibles, contables, de sonidos: motivos y temas. Como entre tanto también la dimensión armónica ha quedado a tal punto revuelta, un acorde puede ser tan bien como un tema una ocurrencia; y como ya no hay convenciones armónicas que dejen libre para el uso solamente un escaso número de sonidos, hoy en día podrían investigarse también armonías robadas; pero todavía no llegan tan lejos quienes se ocupan de semejantes asuntos.” Adorno, Theodor. “Ladrones musicales, jueces no musicales”. p. 314.

mucho tiempo toda la música polaca estuvo sumergida en la atmósfera de éste. “No muchos le habrían robado. A él le pasó más y menos. No le quitaban a él, él quitaba a los demás, los cuales eran sus víctimas y como venganza traducían su obra al lenguaje de salón.”¹⁷⁰

El musicólogo crítico habla de que la simple “ocurrencia” se ha tornado bastante problemática en la obra viva actual. Es mero material, al igual que el sonido, la armonía, el ritmo y el contrapunto. Pero, advierte Adorno, el contenido de la pieza, inclusive si se encuentra muy condensado y comprimido, corresponde sólo a la figura integral del todo y no a la singularización de la melodía. Sólo el “popurrí” deja en libertad a la obra como mera ocurrencia como tal. Quien se orienta por ella es, la mayor parte de las veces, quien es incapaz de captar la figura integral, de consumir la obra como unidad: quien, además, no percibe la forma y co-oye atomísticamente un momento detrás de otro, su técnica es la de ir “dando saltos” acústicos de una manera en que el “músico musical” sólo difícilmente puede imaginarse y necesariamente describe de modo imperfecto. Aunque no sea muy conocido, recuerda Adorno, Bach tomó “en préstamo” algunos de los temas de fuga más bellos y concisos de *El clave bien temperado*.¹⁷¹

A decir del autor de *Moments musicaux*, cuando en la Nueva Música desapareció el sistema de referencias tonal, junto con la estereotipada repetición de fórmulas idénticas, las posibilidades de combinación se ampliaron como nunca antes en la historia de la música. En consecuencia, la necesidad de dar una marca singular a cada obra y a cada figura temática se hizo tan evidente que los préstamos temáticos resultaron ya absurdos e imposibles (a excepción de los hechos como analogía de la relación literaria de la cita). En síntesis, sólo pueden robarse temas del siglo XIX, de la “música que formaba parte del mobiliario de familia”. No sucede otra cosa con la música mercantilizada de las canciones de moda, donde el robo produce beneficios económicos. Adorno deja para el final temas que en verdad son “ocurrencias” que se afirman como estrellas más allá de toda coseidad:

Estos son los temas que ya en su primera aparición suenan como citas; Schubert es su guardián supremo. Pero ningún oyente ha menester preocuparse por ellos. Están bien protegidos; nadie se los puede apropiarse, pues no son una propiedad, sino figuras de la misma verdad que se

¹⁷⁰*Ibid.* p. 313.

¹⁷¹Cfr. *Ibid.* p. 315.

manifiesta. Pueden robarse tan poco como los auténticos proverbios. Si alguien lo intenta, que le hagan buen provecho.¹⁷²

Adorno recuerda, en “Sobre la prehistoria de la composición serial”, que cuando Schönberg, en una ocasión, habló de su invención del dodecafonismo, Steuermann le contestó que no lo había inventado, sino que lo había descubierto. Se desvelaba así la ilusión de una creación a partir de la nada; Steuermann aludió a que los nuevos procedimientos están contenidos en la cosa misma y que fueron extraídos por Schönberg, no impuestos a la fuerza por el maestro. Los orígenes del dodecafonismo, a decir de Adorno, deben buscarse en la música tradicional y, ante todo, en la libre atonalidad. Los nuevos principios no se fraguaron, sino que “llevan a la autoconciencia lo que ya se hallaba latente en la emancipación de la música respecto de los límites de los sistemas de referencia tradicionales.”¹⁷³ El dodecafonismo surgió del principio dialéctico de la variación. Antiguamente, la variación era la paráfrasis de un tema en sí representado y conservado como siempre inalterable. Cuando Schönberg compone el *Primer cuarteto para cuerdas* interpretó el ideal “neoalemán” del movimiento único como ideal de unificación constructiva. Al mismo tiempo, lo fusionó con la idea de la composición rica en contrastes (en la línea de Beethoven y Brahms) “en sí dialéctica” y reservada hasta entonces para obras en varios movimientos.

Los temas del *Primer cuarteto* se aproximan al principio serial. “Ya no se componen variaciones sobre temas: la composición se convierte en variación toda ella, sin tema estático.”¹⁷⁴ Para que Schönberg tuviera en sus manos la esencia del principio serial, necesitaba sólo liberar a los sonidos de las relaciones y las estructuras tonales. Las críticas que con posterioridad se hicieron al principio serial denunciaban como intelectualista la aplicación del principio de inversión temática, olvidado después de Bach. El cuestionamiento que se le hacía era ¿es esto consciente?, y se buscaba demostrar que la intención calculada del compositor (su intelectualismo de exégeta) le hacía alcanzar el fondo último del sentido formal. Lo mismo sucedió con el dodecafonismo. En todo momento, casi no queda una sola nota “libre”, tal como lo

¹⁷² *Ibid.* p. 317. Es importante mencionar que, en el Prólogo de *Impromptus. Segunda serie de artículos musicales impresa de nuevo*, el autor manifiesta su sentimiento de agradecimiento al director del suplemento cultural del *Nuevo diario de Stuttgart*, Erich Pfeiffer, al advertir en él un acto de solidaridad opositora, ya que en la fecha en que este ensayo se publicó, 1934, “defender a los ladrones siquiera figuradamente era ya algo político”. Cfr. en *Ibid.* p. 180.

¹⁷³ Adorno, Theodor. “Sobre la prehistoria de la composición serial”. p. 70.

¹⁷⁴ *Ibid.* p.75.

entiende Schönberg, cada una de ellas es temática (como componente temático inmediato de una de las figuras parciales del tema o notablemente obtenida a partir de él).

...la libre atonalidad parece en principio la antítesis absoluta de tal actitud formal, del intento de meramente abandonarse a la vida instintiva de los sonidos, al oído interno. Un examen más preciso conduce a que, con todo, en esta fase los principios constructivos otrora logrados se amplían.¹⁷⁵

El “estilo compositivo de la libertad” surgió cuando Schönberg dominaba ya no sólo los recursos de la variación en el dodecafonismo (el cambio rítmico, la aumentación, la disminución, la distribución de un *melos* en diferentes voces, la inversión y la retrogradación) sino además, anticipaba lo que a la vuelta del tiempo sería considerado lo más extraño en el dodecafonismo: que lo vertical y horizontal se unifican, esto es, que sucesivas notas de la serie se comprimen en sonidos simultáneos. La objetividad de Schönberg es tal “en el territorio de un interior sin objeto”. Es esa la impronta que Schönberg deja en la actitud formal y en la historia de los grandes compositores. Sus composiciones no son devueltas a la vida, sino creadas a partir de la estructura material y del proceso compositivo; de esta manera, permanecen bajo la tutela del sujeto. Lo acontecido musicalmente en la fase de la libre atonalidad fue producto de un propósito expreso de madurar en el dodecafonismo. Adorno menciona que en la medida en que la música, por un lado, se torna más compleja y diversa, en el otro extremo crece también la necesidad de su integración, “cuanta más diversidad, más unidad”. Para Adorno, mucho de lo que Schönberg decía en broma resultó ser una de aquellas “alergias” de las que luego se derivaron las reglas del dodecafonismo.

La forma definitiva, sistemática, de [la] técnica [dodecafónica] se alcanzó a costa de la flexibilidad de los elementos de la técnica compositiva a los que se debía; la coherencia sin fisuras de la composición dodecafónica estaba acompañada por la sombra de una reificación que todavía no había amenazado en la misma medida a sus preformas.¹⁷⁶

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 78.

¹⁷⁶ *Ibid.* p. 85.

Adorno concluye su breve prehistoria de la composición serial recordando la forma en que Schönberg hubiese contestado a la invitación de Thomas Mann, caso de que ésta se hubiera dado, para aconsejarlo musicalmente en el trazo de su personaje Leverkühn. Schönberg aseveró que en ese hipotético caso, él “no habría acudido a él mismo”; irónicamente el genio del dodecafonismo dijo que hubiera podido idear para Adrian Leverkühn incontables principios constructivos distintos del dodecafonismo. En el ensayo “El compositor dialéctico” Adorno quita el veneno a las palabras de un mordaz crítico (Riemann) cuando dice de Schönberg que está ante la “manía de lograr lo inaudito”. En el músico materialista no se trata del capricho de un artista subjetivamente desvinculado ni del empeñamiento en ser etiquetado de “expresionista”.

Lo que en verdad caracteriza más bien a Schönberg; lo que debe entenderse como origen de su historia estilística así como de sus técnicas, lo único de donde quizá pueda extraerse un conocimiento serio, es un cambio de principios y, desde el punto de vista de la historia, sumamente ejemplar en el modo de comportarse con su material por parte del compositor. Éste ya no alardea de ser su creador ni tampoco obedece a su regla previamente dada.¹⁷⁷

El comportarse con entera libertad lleva a Schönberg lejos de la estética musical que le precede y, de esa manera, da cuenta de la nueva forma de comportarse por parte de un compositor que modificó la música desde inicios del siglo XX y acaso mañana, a decir de Adorno, produzca un cambio en la relación de ésta con la sociedad. El autor de *Filosofía de la Nueva Música* manifiesta que esto puede calificarse de dialéctico ya que la contradicción entre rigor y libertad no se supera en lo milagroso de la forma: se convierte en fuerza productiva. Schönberg sabe más que cualquier artista anterior de la contradicción para el conocimiento que resulta no de la contradicción en el artista, sino entre la fuerza en él y la de lo dado que se encuentra ante sí, entre sujeto y objeto.

Sujeto y objeto —intención compositiva y material compositivo— no significan aquí dos modos de ser rígidos y separados entre los cuales cupiera establecer una equiparación. Sino que se engendran recíprocamente tal como ellos mismos están engendrados: históricamente.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Adorno, Theodor. “El compositor dialéctico”. p. 213.

¹⁷⁸ Del mismo párrafo: “El autor se aproxima a la obra como Edipo a la Esfinge, como alguien que ha de resolver enigmas. A qué lleva esta armonía, pregunta él, y rastrea la <<vida instintiva de los sonidos>>; qué es adorno y qué está puesto en la cosa, y elimina ornamentos y simetrías que, en esta armonía y este contrapunto, se han desasido de la cosa; cómo se puede eliminar la fisura entre exposición y desarrollo en

En “El compositor dialéctico”, Adorno acentúa la necesidad de interpretaciones que desatiendan las ridículas frases del artista, constructor e intelectual solitario y, en lugar de eso, busca destacar lo que denomina el “significado social por entero real” que cada trazo compositivo impone más allá de esas “músicas sociológicas” que pretenden sobrevivir en la sociedad actual evocando los espíritus de una realidad pasada y olvidando a la futura. Después de Schönberg, según expresa Adorno, la historia de la música se subordinará a la conciencia humana, a una conciencia que se modifica a sí misma con la realidad de la que se sabe dependiente y en la que también interviene. Este logro sitúa a Schönberg en la constelación de compositores a que pertenece el primer “músico musical” que encontró el tono consciente para el sueño de la libertad máxima: Beethoven.¹⁷⁹ Las diferencias cualitativas en la música se expresan bajo el quebrado imperio de la dominante por sobre la sensible. En un arte del “humanismo real”, como el de Schönberg, no hay una luz o un tono que sea esclarecedor y confortador de la conciencia. Podemos situar esta argumentación en el contexto de la crítica a la filosofía de la historia de Hegel que se despliega musicalmente con Schönberg.

Contrario a una dogmatización relativa al aspecto de la técnica dodecafónica que agota su potencia en el momento en que en ella se demuestra la viabilidad de sus principios independientemente de la constitución de la forma sinfónica, en el artículo sobre “El quinteto de viento de Schönberg”, Adorno busca poner en claro que, en cuanto organismo musical, éste no es fruto de una pura operación deductiva. El autor toma distancia respecto del posicionamiento que afirma una lógica positivista en Schönberg. Esto es, en la investigación, el frankfurtiano llama a no incurrir en el razonamiento “peyorativo” que sostiene que si cada tono de la obra es susceptible de ser deducido, también podrá serlo aquella en su totalidad. Como se puede apreciar, este es un punto de frecuentes referencias y ambigüedades en los artículos que Adorno escribe sobre Schönberg. De elogios, algunas veces y de críticas (precisamente como las que él mismo llama a no realizar), en menor cantidad (pero en las cuales su genio crítico-musical se yergue) y al final son lanzadas las preguntas que darán lugar a las

variaciones, sin sentido tras la desintegración de la unidad tonal de la sonata; cómo la preponderancia, falsa tras la emancipación, de un sonido sobre el otro en la estructura armónica-melódica; cómo la separación entre la horizontal y la vertical, y desarrolla, como respuesta escueta, exacta, el dodecafonismo... después [del último] mi mayor no hay ya por tanto cromatismo ni tonalidad dominante, sino el mundo armónico liberado de la tonalidad.” *Ibid.* p. 215.

¹⁷⁹ Cfr. en *Ibid.* p. 217.

controversias que Adorno mantuvo en primer lugar consigo mismo, pero en igual o mayor medida con Schönberg y, como consecuencia de ello, de Schönberg con Mann.

...¿es el Quinteto verdaderamente susceptible de deducción? ¿Se agota de verdad en su dodecafonismo? ¿Qué permanecería de él, caso de eliminar la totalidad de sus acontecimientos dodecafónicos?¹⁸⁰

Adorno menciona que, considerada en sí misma, la formación de series dodecafónicas y de temas a partir de ellas, su empleo en sentido vertical y la elección complementaria de sonidos, de suyo representan un producto de la fantasía, de claro origen en dominios musicales y de ninguna manera matemáticos. La ordenación del material sonoro, elementos tales como la rítmica y la elaboración temática (en la que participan repeticiones, modificaciones y en general cualquier variación) en forma alguna tienen que ver con las relaciones dodecafónicas. Adorno establece el siguiente criterio: visto el *Quinteto de viento* en cuanto su categoría musical, resulta suficiente ya la comprensión de sus esquemas temático-formales, sin reparar necesariamente en los presupuestos de relaciones dodecafónicas.

En Schönberg, Adorno señala el carácter de adalid de la revolución armónica-melódica de la composición al hacer estallar a la forma sonata, como esquema preconcebido. Destruir cualquier clase de armonía simétrica (que es resultado de la crítica formal de ésta) es, en apariencia, incompatible con la tentativa schönbergiana por revalorar una forma que tiene su base en tales bases de simetría armónica. Quien da el siguiente paso en la historia de la música¹⁸¹, no trata de reimplantar la simetría propia de un sistema caduco de relaciones tonales. El sentido formal de la forma sonata se ha transformado radicalmente. El *Quinteto* da cuenta de esta metamorfosis: “Dicha forma se sigue de las relaciones temáticas, de la exposición de temas con sus caracteres contrastantes o correspondientes, de la forma de proceder con ellos y su material melódico (series) y de la estructura misma de los temas... aquella transformación es la

¹⁸⁰ Adorno, Theodor. “El quinteto de viento de Schönberg”. p. 62.

¹⁸¹ El lector sabrá disculpar la reiteración en una cita realizada ya, hacia la mitad de este trabajo de tesis, pero dado el reconocimiento que hace Adorno, no podemos dejar de anotar aquí su propio dicho: “El pensamiento se dirige necesariamente a Arnold Schönberg, el maestro de la nueva música... y no sólo para reparar al menos un poco de la injusticia que la ignorancia y el conformismo cometieron contra él hasta el último instante de su íntegra vida... Schönberg ha sido... la verdadera fuerza musical de nuestro tiempo, antes que todos los demás: un gran compositor.” Adorno, Theodor. *Sobre la música*. p. 59. “...de las obras de Schönberg, el *Pierrot* es la que rozó tal tierra de nadie del arte.” Adorno, Theodor. “Anton von Webern”. p. 127.

que legitima la eventual regresión del Quinteto a la sonata”.¹⁸² Adorno afirma que con Schönberg la sonata se ha transformado en sí misma.¹⁸³

Para Adorno, en el artículo denominado “Alban Berg”, música y vida no se corresponden, “pero esto es humano”. Lo adictivo y voluptuoso, dice, de la música de Berg, no es aplicable a su propio yo. Berg no persiguió la autoglorificación narcisista. Su “disipación erótica” no busca sólo la belleza, sino que busca recordarnos la belleza reprimida y degradada por los tabúes de la cultura. Adorno menciona que tanto en *Wozzeck* como en *Lulú*, las grandes óperas de su maestro, se omite lo heroico y el espíritu no se eleva a sí mismo, todo lo contrario, el amor servil y la lealtad de Berg buscan su adhesión a lo inferior, a lo perdido, al sacrificio del soldado desvalido, a la prostituta ante la que sucumbe el machismo y cuya declinación reafirma el dominio. “Compasión” es mala palabra, altanera para Berg, según comenta Adorno. Las composiciones berguianas no dan limosna; antes bien, proveen de una identificación total, se entregan a sí mismas al otro sin reserva alguna.

Tras el estreno berlinés de *Wozzeck* en diciembre de 1925, estuvimos paseando por la ciudad hasta bien entrada la noche, y tuve que consolarlo por el éxito, el más grande de su vida: si a la gente le ha gustado, decía, es que algo está mal.¹⁸⁴

Adorno testimonia que Berg mantuvo la fidelidad a los hombres y a las causas por las que libremente se había decidido. En la cima de su madurez compositiva, refrendó también la fidelidad a aquello de lo que él mismo procedía. A decir de Adorno, Berg instrumentó y publicó la quintaesencia de todo lo que se había desarrollado como estilo berguiano: las *Siete canciones tempranas*. El filósofo de la música rememora cómo una

¹⁸² Adorno, Theodor. “El quinteto de viento de Schönberg”. p. 70.

¹⁸³ “...Sonata sobre la sonata, totalmente transparente y cuya esencia formal ha sido reconstituida en cristalina pureza; y esta forma omnicomprendida, definitiva, totalmente redimida por una poderosa individuación de la simple validez de un marco contingente, es la que desvanece cualquier dificultad para el entendimiento de la esencia estructural del Quinteto; en modo alguno la selección de los doce tonos. En el Quinteto se ha hecho evidente la misma sonata; por ello temen los oyentes por la vida de la sonata. Ha dejado de tener validez como principio de determinación objetiva sobre los acontecimientos musicales aislados, individualizados; se ha transformado en sí misma... la forma del Quinteto libera el auténtico y natural origen de la sonata, en buena hora, de la subordinación de la armonía tonal. Con ello se ha obtenido la inicialmente pretendida identidad entre los principios de construcción dodecafónico y temático, sin que en realidad haya sido necesario recurrir para ello a la técnica de los doce sonidos.” *Ibid.* p. 71-72.

¹⁸⁴ Adorno, Theodor. “Alban Berg”. p. 88.

“modestia indescriptiblemente orgullosa” surgió de Berg cuando celebró como suyo propio el “truco” de haber conservado el tono propio aún en medio del dodecafonismo y su tendencia a la nivelación. Al creador de *Wozzeck* no le importaron las críticas que le señalaban su tolerancia ante complejos tonales pues solía decir que ésa era su manera de hacer y no quería cambiar nada en ella.¹⁸⁵

Berg, según Adorno, no pactó con los “valores imperdibles” o eternos ya que su música expresa demasiado compromiso con la muerte para eso. Para el autor de *Figuras sonoras*, la música en todas sus fases pierde algo con el progreso: “el dominio del material, expresión del creciente control sobre la naturaleza, nunca es sino al mismo tiempo también un acto de violencia. Berg se arrojó ante él mientras al mismo tiempo se entregaba sin reservas al progreso.”¹⁸⁶ Lo paradójico de este suceso lo propicia el rasgo “natural musical” a través del cual Berg quería asegurarse del logro de la obra en cualquier dimensión concebible. En esto observa Adorno una angustia que tal vez esté emparentada con una afinidad de Berg con la muerte. El filósofo adopta un tono lapidario: “Se ha de pagar a un precio muy alto si se quiere salvar en el progreso mismo aquello que se destruye. Berg abonó heroicamente ese precio... Las obras de arte supremas no excluyen a las inferiores, sino que prenden la llama utópica en las ruinas humeantes de lo sido.”¹⁸⁷

Otro importante epígono de Schönberg fue Webern¹⁸⁸. Según el ensayo “Anton von Webern”, las *Piezas para cuarteto*, “primeras miniaturas expresionistas” de

¹⁸⁵ Adorno lanza un elogio de Berg: “A pesar de la densidad de maraña vegetal de su tejido y complementariamente a esa densidad, la música de Berg está articulada hasta en la última nota. Ninguna otra del presente, ni siquiera la de Schönberg, que en esto seguía más ingenuamente el impulso, ha sido tan planificada y soberanamente conformada como la suya, sin duda gracias a su don especialmente arquitectónico, en el que el sentido para la articulación dispositiva prevalecía sobre aquel para la evolución torrencial. Eso quiere decir que no se encuentra ningún movimiento, ninguna sección, ningún tema, ningún periodo, ningún motivo, ninguna nota que aun en los más complejos contextos no cumpla su totalmente unívoco e inconfundible sentido formal. En esto no era en absoluto tan distinto de Webern, aunque su procedimiento de reducción exoneraba a éste de no pocos aspectos arquitectónicos.” *Ibid.* pp. 94-95.

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 97.

¹⁸⁷ *Ibid.* pp. 97-98. A partir de la breve caracterización de la historia de la vida de Alban Berg que hemos retomado, la cita anterior puede ser perfectamente complementada por la siguiente, escrita en 1887, y que muy seguramente Adorno conoció dada la profunda influencia que Nietzsche vertió a su entera obra: “Aquello sobre lo que descansa nuestra fe en la ciencia sigue siendo una *fe metafísica*; también nosotros, los que hoy conocemos, nosotros los ateos, y antimetafísicos, también nosotros tomamos aún *nuestro* fuego de ese incendio provocado por una fe milenaria, esa fe de cristianos que fue también la fe de Platón, la fe en que Dios es la verdad, en que la verdad es *divina*... Pero ¿qué sucede si precisamente esta fe pierde cada vez más su credibilidad, si ya nada se revela como divino, a no ser el error, la ceguera, la mentira... si dios mismo se revela como nuestra *mentira más duradera*?... Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. p. 197.

¹⁸⁸ “Durante una conversación, Alban Berg dijo en una ocasión que el tiempo de Anton Webern sólo llegaría dentro de cien años; entonces se tocaría su música como hoy se leen poemas de Novalis y

Webern, hacen pensar en la reducción de la música a sus estratos bajos, ya no en absoluto conciente, como si fuera una “exhalación”, breve, como sus composiciones, y como si lo que tuviera de necesario lo estuviese adeudando a una “organización secreta”. Esto constituyó un estimulante para que Webern, en sus fases tardías, se ocupara de una plena intelección teórica: ¿cómo se hace decisivo el sonido a partir de la perfecta construcción? y, a la inversa, ¿cómo la construcción se reconcilia con el sujeto mediante la perfecta animación? Webern, narra Adorno, se concentró en las preguntas más íntimas de la Nueva Música. Pero la estatura de su música no está conferida en sus especulaciones teóricas, de esa manera, hay que volver al análisis fisiognómico y materialista del compositor justo como hizo Adorno y, en reciprocidad, volver a las especulaciones teóricas de Adorno ya que la altura del filósofo y sociólogo de Frankfurt no está en sus composiciones elaboradas a partir de la técnica de la libre atonalidad, sino en su obra teórica. Como se menciona al inicio de este trabajo, Adorno dejó de componer música a su regreso del exilio en Estados Unidos pues comprendió que no era un compositor en la corona del genio de sus colegas de la Segunda Escuela de Viena.

La música de Webern quiere desde el principio, aparecer como si hubiera que aceptarla absolutamente, en sí, como algo existente sin más. En su época tardía, en Webern también se reforzó el esfuerzo por dominar totalmente el material musical. La pausa hecha entre las últimas composiciones de libre atonalidad y las primeras dodecafónicas significó una entrega de la música al material musical sin reservas, sin intervención; no se trata ya de componer con series de doce tonos sino que éstas deben componer ellas mismas. Adorno menciona que las series de Webern se descomponen en formas parciales que están entre sí en relaciones como las que normalmente se deducen de toda serie.

Esto permite una riqueza de combinaciones nunca antes encontradas en el dodecafonismo. De la aplicación de la serie en formas parciales suyas distintas, afines entre sí, a veces solapadas, resultan complejísimas formaciones canónicas.¹⁸⁹

Hölderlin... nada podría designar más nítidamente la situación en que la obra de Webern se encuentra hoy en día: presente y al mismo tiempo necesitada del despliegue en el tiempo... necesariamente aparece como intemporal; prietamente envuelta en los cotiledones de la extrañeza y la inteligibilidad que mantienen alejada de ella la luz demasiado prematura, a fin de no poner en peligro su crecimiento interior... la música de Webern... pincha la mano que demasiado apresurada trata de tocarla... A ella debe aproximarse uno con la misma cautela con que ella se protege a sí misma.” Adorno, Theodor. “Anton von Webern” en *Impromptus. Segunda serie de artículos musicales impresos de nuevo*. p. 219.

¹⁸⁹ Adorno, Theodor. “Anton von Webern” en *Figuras sonoras. Escritos musicales I*. p. 124.

El final agotamiento de Webern pudo deberse, según Adorno, a la intemporal precocidad de su perfección. También pudo contribuir a ello el aislamiento personal e intelectual en el que quedó tras la muerte de Berg y, como si no fuera suficiente con ello, por la ocupación de Austria por parte del ejército nazi. Al verse impedido a competir con alguien, desde el punto de vista productivo, fortaleció su tendencia a especulaciones matemáticas y religiosas¹⁹⁰, que conjuraban ante él la visión de la esencia cósmica. En la construcción de sus piezas, Webern incluye “la relación de los valores instrumentales entre sí: pese a la muy precisa intuición sensible, produce algo suprasensible, algo no sólo incorpóreo, sino casi desprovisto de sonido físico.”¹⁹¹ En lugar de soporte expresivo, el *minimum* musical de Webern se provee de una necesidad de expresión que no admite nada que no sea dueño de sí. Esto aumenta la expresión, incluida la del silencio. “El sonido absoluto del alma con que ésta se interioriza a sí misma como mera naturaleza es un símil del instante de la muerte para su música.”¹⁹²

Adorno menciona que Webern está más cerca de Schönberg que ningún otro de los integrantes de la Segunda Escuela de Viena. Webern investiga los problemas y exigencias de la liberación de la tonalidad más rigurosamente que sus discípulos. Su meta es única e ineludible, es la búsqueda de ese instante lírico en que el tiempo se acumula y desaparece. Tal es el motivo por el cual su música carece de evolución, ni en el paso de una obra a otra ni en la obra individual. La idea de su música es el sonido desasido, no deformado y puramente creatural; como consecuencia, su música no quiere más que descender hasta él y sumergir toda forma en él, bajo el principio de su propia ley formal. Cuando Webern utiliza notas aisladas, restablece el “original poder creatural del mero sonido”.

¹⁹⁰ “...su obra es en conjunto de una religiosidad como casi ninguna desde Bach.” *Ibid.* p. 128.

¹⁹¹ “Pero además Webern... se parece a Klee en el hecho de que rechaza el concepto de lo abstracto. La expresividad no se corresponde ni con lo que la palabra significa, si de lo que se habla es de pintura abstracta, ni con lo que en una música gusta de tacharse como abstracto: él realiza de un modo totalmente sensual la idea de la desensualización.” *Ibid.* p. 127.

¹⁹² *Ibidem.* Adorno lanza un elogio y matiza dos: “Webern arranca sin evolución, con la *Passacaglia op. 1*, una obra maestra de máxima autenticidad, en extrema oposición a su amigo Berg, al cual esto le resultaba más difícil que al asceta meditabundo y que debía dejar tras de sí todo lo posible antes de disponer libremente de los medios y de sí mismo. La *Passacaglia* es, como quiere la forma, una pieza totalmente compuesta hasta la última nota, pero ya infinitamente expresiva, colorista y sin embargo de tono muy serio.” *Ibid.* p. 117. Luego menciona Adorno: “...de éstas [las canciones de Schönberg sobre George] se distingue [Webern] por un momento de impulso, esbeltez juvenil, un *élan* latino, que habría debido encantar al poeta y que por lo general apenas se da en la música alemana o austriaca: hasta entonces sólo la poesía había logrado tal lirismo juvenil.” *Ibid.* p.118.

Sólo cuando éste se desvanece —<<extinguiéndose>> es una de sus indicaciones de ejecución favoritas—, encuentra la criatura, despojada de sus pretensiones de poder, su consuelo en cuanto efímera.¹⁹³

El frankfurteano plantea que en la música compuesta por Webern la naturaleza no quiere espiritualizarse, sino que al final de su camino (no en su regresión a lo pasado) el espíritu mismo se revela como creatural, como naturaleza. Con frecuencia se objeta la brevedad de las piezas webernianas aludiendo a una cortedad de aliento. Adorno recuerda una frase de Schönberg cuando sentencia (en relación con la animación subjetiva de Webern, que entiende como el acto de): “Expresar una felicidad mediante un único aliento”. Agrega además el frankfurteano, sólo a través del aliento (pero no en su conformación tectónica, intratemporal) puede la música expresar felicidad y, aún más, duelo.

La expresión contrae la música a gesto y la represa en la nota hasta que, desprovista de expresión, ésta queda como puro sonido. Ese es el esquema del procedimiento weberniano y la razón de su brevedad al mismo tiempo.¹⁹⁴

A decir de Adorno, Webern no conoce ningún tiempo en sí ni ninguna mediación temporal ni transición: es simultánea y sólo se traspone al tiempo, nunca se compone en evoluciones técnicas, no conoce repeticiones ni al correlato de éstas, es decir, el tema repetible. Corresponde al oído ligar por sobre los abismos de silencio los sonidos en la unidad en la que éstos adquieren, en cuanto sonidos, su verdadera expresión. La expresión de Webern se ubica en el gesto del enmudecimiento del duelo, no en el hablar. Adorno concluye sus escritos sobre Webern diciendo que si la música alberga el vestigio de una comunidad futura, cuyas leyes anticipan su apareamiento precisamente en las leyes de la música, en ese caso la comunidad, como es en la actualidad, no es la instancia para decidir sobre ella. Tal es la razón por la cual puede suceder que el músico que trabaje en el material sin miramientos, aquí y ahora, de forma solitaria, sirva mejor a una verdadera colectividad que aquel que se somete a las demandas de lo establecido y olvide la exigencia social que se le plantea en el auténtico lugar estético de ésta, es decir, en la obra y sus problemas. La posibilidad de una “colectividad solitaria” en la música nos la brinda Webern cuando inclina la música hacia su origen. Divide las series

¹⁹³ *Ibid.* p. 221.

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 222.

dodecafónicas de Schönberg de forma tal que en la base de toda la serie hay modelos de seis o de sólo tres notas que inclusive en el modo más rico de composición el mero sonido destaca pobre e insignificante. Con la penetración más espiritual del material hace posibles acontecimientos primitivos, transforma sonidos de arpa en el antiquísimo toque de los cencerros de las vacas: el último sonido con alma en las montañas.¹⁹⁵

El texto “Mahagonny”, de Adorno, se basa en la ópera *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*, creada en conjunto por Bertolt Brecht y Kurt Weill, quien al igual que Berg, Webern, Steuermann, Krenek (de este último compositor se hablará al final) y, por supuesto, Adorno, fue discípulo de Schönberg. Mahagonny es la ciudad donde todo es permitido con una sola exigencia: la posesión de dinero. Adorno no da tregua a su contemporáneo Brecht cuando menciona que en Mahagonny se hace evidente el salvaje oeste como una narración inmanente del capitalismo, es decir, de la misma manera en que los niños conciben la acción del juego. Tanto la alcahueta, Leokadja Begbick, como el rebelde, Jimmy Mahonney, dicen una y la misma cosa: “porque no existe nada en que confiar, porque reina la ciega naturaleza, por ello existe demasiado, en lo que pueda confiarse, derecho y ética; son del mismo origen; por ello debe producirse la decadencia de Mahagonny o de las grandes ciudades, de las que en un punto de claridad estelar se dice: <<Nosotros decaemos rápidamente, y con lentitud decaen también ellos>>.”¹⁹⁶

En el “Mahagonny” de Adorno, se hace una representación del capitalismo que retrata su decadencia en la dialéctica anarquista que lleva dentro de sí. La acción se ve interrumpida por las fuerzas de la naturaleza. Cuando aparece el huracán lo que se pone de manifiesto (por encima de la confusión de la anarquía) es la llaneza, la forma de las desmañanadas pasiones en que se pretende anunciar la libertad de los hombres: “no necesitamos ningún huracán, no necesitamos ningún tifón” para borrar de la faz de la tierra lo construido a partir de crímenes, asesinatos y corrupción. Cuando estos tres bajos actos de la actividad humana tienen carta de naturaleza en el derecho y la justicia, resta aún un elemento que no puede ser eludido y que lleva a Jimmy a la muerte: el imperdonable delito de usar una barra de cortina como mástil, haber tomado tres vasos de whisky y no poder (ni estar en la situación de) pagar por ellos. No sólo eso, dice Adorno, sino que la función de ensueño que tales objetos han alcanzado a partir de su utilización pseudomarítima no permite expresarse ya con algún valor de cambio.

¹⁹⁵ Cfr. *Ibid.* pp. 223-224.

¹⁹⁶ Adorno, Theodor. “Mahagonny”. p. 59.

El personaje de *Mahagonny* no es un héroe, sino un haz de acciones y significaciones que se entrecruzan: un hombre en toda la dispersión de sus trazos. Para Adorno, Jimmy no es ni un revolucionario, pero tampoco un auténtico burgués del salvaje oeste. En todo caso, dice el teórico, se trata de un “fragmento” de fuerza productiva, que descubre y realiza la anarquía y debe morir por eso. Durante el segundo acto, el oscuro placer de la anarquía se presenta en imágenes que aluden a la comida, el amor, el boxeo y la embriaguez, placeres que ser pagados en mayor medida con una muerte inevitable.

De manera mucho más fundamental que por medio de todo montaje y de intermedios cantados, resulta satirizada la inmanencia burguesa por medio de una forma hablada y fantástica en concreto, que moviliza el aspecto infantil oblicuo y terrorífico. Mahagonny es la primera ópera surrealista.¹⁹⁷

El momento del *shock* viene cuando el mundo burgués es presentado como ya muerto y, en medio del pavor, es demolido en el escándalo. Según Adorno, la música de Weill, desde el primero hasta el último sonido, sirve al *shock* que recrea la representación repentina del mundo burgués en descomposición. Cesa el servicio que la música tenía que prestar, comienza a dominar a la ópera y se desdobra en su infernal medida; su construcción, su montaje de lo muerto se hace evidente como algo fenecido. El pensador de Frankfurt menciona que sólo en la “más progresiva música de la dialéctica del material” (léase la de Schönberg) emerge la representación de translúcidas partículas del espacio musical burgués. Hacia el final del ensayo, Adorno menciona que quien busque en dicha música experiencias comunitarias como en los movimientos juveniles, deberá chocar con ella, inclusive cuando retenga por diez veces todas las melodías en su cabeza.

A partir del ensayo “El envejecimiento de la Nueva Música”, Adorno hace un análisis crítico del radicalismo musical de Schönberg y la forma en que sus discípulos heredaron la técnica dodecafónica. Menciona la falta de familiaridad de estos últimos con las verdaderas conquistas de la Segunda Escuela de Viena. Berg, Webern, (*Il mandarino meraviglioso* de) Bartók y (*The rake's progress* de) Stravinsky sólo están en posesión de las reglas dodecafónicas, que “son apócrifas sin aquellas conquistas” y

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 62.

hacen desaparecer la tradición de la Nueva Música. Inclusive la generación de nuevos conocimientos en los círculos de la Nueva Música es señalada por estar en condiciones de favorecer a cualquier otro contrincante. Lo mismo sucede en los Conservatorios y en las Escuelas Superiores de música, donde ha cristalizado una concepción de música tonal que no da elementos para enjuiciar a la Nueva Música.

Para Adorno hay una semejanza entre este argumento y el que señala el control de pensamiento ejercido en el seno de los Estados totalitarios. Los síntomas del envejecimiento de la Nueva Música son, socialmente dice Adorno, la atrofia de la libertad y la ruina de la individualidad.

En ello se parecen los radicales... fatalmente, a aquellos otros que se agazapan entre los escombros de una tradición ya caduca o fingen una situación artística constatada supraindividualmente, que, sin embargo, corresponde simplemente al ideal de los individuos debilitados y atemorizados. Nadie se atreve ya, todos buscan una cobertura. Las brutales medidas adoptadas por los Estados totalitarios de ambos campos, que dirigen a la música y amenazan toda desviación como decadente y subversiva, no hacen sino testimoniar de modo evidente lo que menos abiertamente acontece también en los países no totalitarios, más aún, en el interior mismo del arte, como de la mayor parte de los hombres.¹⁹⁸

Al final, Adorno propugna por la rebelión atonal y refuta al dodecafonismo.¹⁹⁹ Cuando en sus primeras obras Schönberg negó el tono de lo afirmativo, llevó a la música lo que sucedía en la historia. El autor de *Disonancias* pone el ejemplo de una fotografía espantosa donde el diputado austriaco Battisti es condenado a muerte por espía, el pueblo austriaco se encuentra a su alrededor y en el centro del grupo retratado aparece un verdugo riendo, “divertido y feliz”: algo externo a la obra de arte se ha transformado. En la Nueva Música, compuesta por quienes siguieron a Schönberg los sonidos son los mismos, pero el momento de terror que dio forma a sus grandes “protofenómenos” fue reprimido. Como se afirma más arriba, Adorno se mantiene fiel a la época de la libre atonalidad del Schönberg de los primeros años, pero critica la fase dodecafónica (y lo que vino después, por ejemplo las composiciones con cinta

¹⁹⁸ Adorno, Theodor. *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. p. 188.

¹⁹⁹ “Dodecafonismo es la abrazadera implacable que mantiene unido a lo que quisiera separarse con idéntica fuerza expansiva. Si es aplicada sin contrastarla con tales fuerzas contrarias, si es organizada allí donde no hay nada que se oponga y nada que organizar, no hace sino desperdiciar el esfuerzo.” *Ibid.* p. 165.

magnética de Karl Stockhausen²⁰⁰). Sólo en Edgar Varèse Adorno pudo advertir la creación de un espacio para la expresión de las tensiones del tipo de las que ha perdido, precisamente, la “envejecida Nueva Música”. A pesar de las técnicas o los métodos aparentemente científicos, no se ha convertido al arte en una ciencia o en una técnica y la escucha de Varèse da testimonio de ello.

Mas en esta música no hay ya nada compuesto; esta música regresa a la esfera de lo antemusical, del sonido pre-artístico. Algunos de sus adeptos ensayan también, consecuentemente, con la música concreta o con la generación de sonidos electrónicos. Pero la música electrónica desmiente hasta el día de hoy su propia idea por el mero hecho de que pone a la disposición... el “continuum” de todos los timbres teóricamente imaginables, pero en su práctica, sin embargo —de manera análoga a lo que acaece en el fenómeno, tan conocido a través de la radio, del gusto musical de lata de conservas, sólo que mucho más extremadamente—, los timbres nuevos se asemejan entre sí con evidente monotonía... El impulso de nivelación y cuantificación parece más poderoso en la música electrónica que el objetivo de un desenfrenamiento cualitativo. Desde luego, falta saber si acaso la limitación y la uniformidad de sentido de la evolución técnica en la sociedad actual no resultan más responsables de ello que la técnica misma.²⁰¹

Schönberg, Berg y Webern, “los auténticos artistas de la época”, no se limitaron a obedecer a la tecnificación de la obra de arte, sino que la fomentaron con la finalidad (no de dominación real de la naturaleza sino) de que esos elementos técnicos hablaran en nombre de la elaboración integral y transparente de un contexto general de sentido. Sobre la racionalidad estética de los medios y el ideal matemático hemos tratado ya. Adorno refiere que: “Vana es la esperanza de que mediante manipulaciones matematizantes llegue a estructurarse un puro ‘en sí’ musical.”²⁰² En analogía dramática, expresa Adorno, las obras de Beckett son absurdas no por que carezcan de sentido, en tal caso serían irrelevantes, sino en tanto que discuten sobre el sentido. El

²⁰⁰ “La concepción de Stockhausen de que las obras electrónicas que no están escritas en el sentido habitual, sino que son ‘realizadas’ de inmediato en su material, podrían extinguirse con éste es grandiosa porque es propia de un arte de pretensión enfática que está dispuesto a degradarse.” Adorno, Theodor. *Teoría estética*. p. 237.

²⁰¹ Adorno, Theodor. *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. pp. 180-181.

²⁰² *Ibid.* p. 179.

* Muy probablemente Adorno se refiere a la creación 4:33, donde el intérprete de piano toma su lugar en el taburete (e inclusive pasa las hojas de lo que, podría decirse, es la partitura de la obra) pero no toca jamás su instrumento a lo largo de los cuatro minutos y treinta y tres segundos que dura la pieza.

teatro de Beckett, a diferencia de la “épica” propagandística de Brecht, desarrolla la historia del sentido; está dominado por la obsesión en una nada positiva y en una carencia de sentido. Dicha carencia de sentido ha llegado a ser, pero no por ello puede reclamar un sentido positivo. Hoy las obras proclaman la carencia de sentido como sentido. El arte es capaz de hacer justicia a los postulados que constituyen el sentido de las obras mediante la negación consecuente de sentido. En las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva. “Casos claves pueden ser ciertas obras musicales (como el concierto para piano de Cage*) que se imponen como ley la contingencia implacable, con lo cual adquieren algo así como sentido, la expresión del horror.”²⁰³

De acuerdo con la interpretación adorniana de Krenek, en “Para una fisonomía de Krenek”, “El último movimiento [de *Sacre du printemps*], un Adagio, terminaba en esta audición con un fortísimo más allá de la medida de lo tolerable, con un desarrollo de acordes disonantes en el metal a la manera de un insondable negro abismo precipitándose externamente sobre la tierra. Semejante pánico no surgía aún entonces de ninguna otra música; por lo demás y de manera significativa, de ninguna de las siguientes reposiciones de la sinfonía.”²⁰⁴ Adorno alude aquí a la edad juvenil de Ernst Krenek —alrededor de 1920. Krenek fue, junto con Hindemith, el exponente más destacado de la segunda generación de compositores radicales de la Escuela de Schönberg. Adorno menciona que incluso sus obras más salvajes se mantenían en el ámbito de la comprensión en virtud de una severa y bien estudiada realización instrumental.

Aún en nuestros días, cuando la Nueva Música se escucha “fatalmente” con un absoluto respeto, resulta difícil hacer una representación de la agresividad surgida de las obras del Krenek de juventud. “Krenek podrá ser asimilado tan sólo, cuando se comprenda este fermento de lo incomprensible. Para ello sirve acaso de ayuda el concepto de ‘aura’ de Benjamin.”²⁰⁵ Pero Krenek no fue de ninguna manera el primero en tratar de hacer estallar en sí misma el aura musical, a cuya idea se han mantenido firmes las más importantes obras de Schönberg, Berg y Webern. Al parecer de Adorno,

²⁰³ Adorno, Theodor. *Teoría estética*. p. 208.

²⁰⁴ Adorno, Theodor. “Para una fisonomía de Krenek”. p. 52.

²⁰⁵ *Ibidem*.

la música de Krenek quiere atravesar su propia atmósfera en un terrible móvil, su actitud en conjunto es una rebeldía frente a la trascendencia musical. La acción mágica que mostraba era el temor ante el desencanto y arranca de la música la última apariencia de un contenido pleno de sentido, que ya no le pertenece y que, no obstante, sólo ella contiene. Adorno menciona que mucho antes de poder sospechar las posibilidades de una construcción total, gracias al surgimiento de la música electrónica, las obras de juventud de Krenek, si bien ligadas a una determinada irracionalidad caótica (de la esfera del dadaísmo), habían soñado con la obra de arte técnica.

Al final del ensayo, Adorno caracteriza a Krenek como un cronómetro histórico que registra el todo ciegamente. Krenek, en tanto estudiante bien dotado entre alumnos “neófitos libres en el mundo”, se presentó como aquel ser productivo ajeno a la tradición. Se alejó de la forma de trabajo de su maestro (Franz Schreker) al darse cuenta de que su aura era utilizada a manera de condimento. “Extraordinariamente significativa resultó en él la actitud de componer como a contrapelo: una necesidad de suspender las relaciones sugeridas por el idioma musical.”²⁰⁶ Aunque Krenek recibió la técnica dodecafónica en su propio estilo compositivo, lo hizo “muy a su manera”. Pero cuando utiliza la tonalidad, ésta se encuentra también como cepillada a contrapelo, rechazando siempre el sentido de un libre fluir.

²⁰⁶ *Ibid.* p. 55.

Conclusiones.

Adorno es más que un experto discípulo de Schopenhauer o Nietzsche que se empeña en el arte de materializar la contradicción y dejarla abierta como “patología social” de la cultura. Una filosofía de base materialista es su herramienta para manifestar aquello de lo que no puede decirse otra cosa. Tal vez ni siquiera era necesaria tal hostilidad (remarcada por sus biógrafos y estudiosos muy frecuentemente). Cuando habla de la música ligera, la música jazz o la música de la industria de consumo o “industria cultural”, en Adorno se impele la crítica emancipatoria de tal forma que hace necesariamente una constelación de desdén profundo con afanes tales que pareciera pretender sepultar a la música-mercancía con el efecto de sus palabras. La certeza de que todo podría ser de otra forma está signada en lo crítico de su escritura. La “culpable minoría de edad” no es un estado natural de la humanidad y la música se encuentra en el frente de esta lucha filosófica, social y política.

Los “frentes por defender” de la cultura europea pervivieron en la quintaesencia de su pensamiento. De otra manera, no se puede entender ¿por qué Adorno-Hektor Rottweiler se caracteriza a sí mismo como víctima a la altura de sus victimarios? Evidentemente, una a una, las personas asesinadas durante la avanzada fascista (judíos, marxistas, lisiados, enfermos, parias) son reivindicadas en cada andador de la senda adorniana. Adorno hace una “filosofía de la memoria” y, a partir de ello, pudo culminar su obra en la Universidad que le dio vida intelectual. El episodio del desentendimiento con sus estudiantes será algo anecdótico cuando se examine que, en su obra, Adorno habló del anhelo de justicia, sin reparar en las coyunturas de la inmediatez inherentes a la protesta estudiantil de finales de los 60.²⁰⁷ A este respecto, Zygmunt Baumann menciona que los estudiantes rebeldes vieron con indignación cómo los autores de *Dialéctica de la Ilustración* se instalaron muy cómodamente en la nueva situación y se preocuparon más por la dominación y los instrumentos administrativos de ésta (Horkheimer como nuevo rector de la Universidad de Frankfurt y Adorno como director

²⁰⁷ “Cuando realicé mi modelo teórico, no podía imaginar que la gente querría hacerlo realidad con cocteles Molotov”. Adorno, Theodor citado por Jay, Martin. *Adorno*. p. 47.

del Instituto de Investigación Social de la misma Universidad) que por la preservación de la pureza de ideas.

No obstante, a decir del autor de *Vida líquida* (y en concordancia con lo que se mencionó acerca de la crítica de Adorno a la coyuntura política y, en ese sentido, a lo que consideró como la música masificante de los activistas alemanes, como queda consignado en una entrevista realizada en aquellas fechas y que puede consultarse en el sitio electrónico Youtube), son cada vez más los estudiosos de los frankfurteanos que destacan una versión completamente distinta del papel de Adorno y Horkheimer en la Alemania de la posguerra. Dicha versión alternativa habla de una “larga marcha” de estos teóricos “a través de las instituciones”, de su esfuerzo resuelto, metódico y sistemático para desplegar su prestigio y su autoridad en la tarea de sacar a las instituciones académicas, y el ambiente intelectual en general, de su aletargamiento conservador y de hacerlos cada vez más receptivos al pensamiento crítico y a las empresas a largo plazo que la teoría crítica ponía en la palestra.²⁰⁸

El discurrir de Adorno con Kant, Hegel, Beethoven y Schönberg gira en torno a una y la misma idea, decenas de veces matizada: establecer una comunidad de seres humanos vivos libres bajo el orden de la crítica permanente desarrollada a partir del materialismo dialéctico. Beethoven y Schönberg son capitales del materialismo musical. Es Adorno (y no otro) quien introduce un estatuto de conocimiento materialista musical aquí y ahora. En él se concentran los postulados de los cuatro autores mencionados y Marx da claridad en la objetividad. ¿Se esperaba la humanidad conocer la fisiognómica materialista de la música artística? Bueno, si esto no se advertía, ni a lo lejos, Adorno la desplegó en toda su grandeza y elevación de ánimo emancipatorio.

Uno de los rasgos característicos de la obra adorniana abocada al tema de la música (al menos en aquellos textos donde habla sobre Beethoven, Mozart, Bach, Brahms, Chopin, Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg, Berg, Webern, Krenek, Hindemith y Weill) es la firme presencia del *maestro* Adorno que escribe para los compositores de su época. Desde sus primeras intervenciones en la revista *Arranque*, sus ensayos musicales fueron escritos de manera expresa para un público compuesto principalmente por musicólogos y, como se ha mencionado, compositores. En estos ensayos, de entre los cuales hemos retomado solamente algunos, destaca la familiaridad

²⁰⁸ Cfr. Baumann, Zygmunt. “Pensar en tiempos oscuros (volver a Arendt y Adorno)”. pp. 190 ss.

del autor con la gran tradición musical europea. Además, puede advertirse un particular estilo crítico que no da concesiones ni a sus propios maestros.

La tentativa de investigación en este trabajo, ha sido en todo momento, como quedó expresado en la introducción, analizar la forma en que la teoría crítica de la sociedad capitalista y la música forman parte de una constelación dialéctica que nos ayuda en la comprensión de las sociedades industriales de los siglos XX y XXI. Si bien la crítica cultural formó parte importante de la obra de Adorno durante prácticamente toda su vida, el tema musical interviene en sus escritos inclusive cuando habla de la *Actualidad de la filosofía*, la *Dialéctica de la Ilustración*, su libro de *Sueños*, por su puesto sus *Cartas a los padres* o su *Educación para la emancipación*.

En *Televisión y cultura de masas*, Adorno trae a cuento el hecho de que la actual división rígida del arte en aspectos autónomos y comerciales viene dada en función de la comercialización.²⁰⁹ En la tipología adorniana de la escucha, el “consumidor cultural” es quien, al asistir a un concierto de violín *valora* más el sonido de éste o, aún peor, el propio violín. Si se tratase de un concierto de piano, se *valoraría* el propio piano “afinado” a tono con el *show*. Adorno es presentado con frecuencia como crítico de la sociedad pero temas como el de su teoría crítica de la música industrial han sido pasados por alto sin dificultad en las ciencias sociales. Inclusive se establecieron fronteras arbitrarias entre la teoría crítica clásica y la moderna y se intentó “neutralizar” al autor con elementos teóricos todavía insuficientes.

Hemos visto que la teoría crítica de Adorno quedaría incompleta sin la reflexión musical. La forma en que se desarrolló el pensamiento adorniano durante los años de la restauración alemana, posterior a la Segunda Guerra Mundial, es tema inconexo para quien no indaga en la materia. Como se mencionó, partir de 1963, Adorno fue director del Instituto de Investigación Social y elaboró una fecunda producción intelectual en su natal Frankfurt. La revolución no se opera sólo en el campo político y desde que publicó “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, Adorno dio cuenta de la posibilidad de estudiar en la música los procesos sociales. El autor observó que las transformaciones en Alemania se estaban operando en el sector de la música desde antes de iniciado el siglo XX. La demolición de la tonalidad tradicional, por parte

²⁰⁹ “Se hace difícil pensar que el lema de l’art pour l’art fuera por azar acuñado en el París de la primera mitad del siglo XIX, o sea, cuando la literatura se convirtió por primera vez realmente en un negocio a gran escala. Muchos de los productos culturales que llevan la marca anticomercial de “arte por el arte” presentan huellas de comercialismo por la atención que prestan al elemento sensacional o por la ostentación de riqueza material y estímulos sensoriales a expensas de la significación de la obra.” Adorno, Theodor. *Televisión y cultura de masas*. p. 10.

de Schönberg, implicó también una nueva función de la música artística en la sociedad, transformándola de una función ideológica (vinculada con la mercantilización del arte), en una progresista crítica de la sociedad capitalista.

Obras citadas, referidas y/o consultadas.

- Adorno, Theodor. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona. Paidós. 1991.
- Adorno, Theodor. “Alban Berg” en *Figuras sonoras. Escritos musicales I* contenido en *Escritos musicales I-III*. Madrid. Akal. 2006.
- Adorno, Theodor. “Anton von Webern” en *Figuras sonoras. Escritos musicales I* contenido en *Escritos musicales I-III*. Madrid. Akal. 2006.
- Adorno, Theodor. “Anton von Webern” en *Impromptus. Segunda serie de artículos musicales impresos de nuevo* contenido en *Escritos musicales IV*. Madrid. Akal. 2008.
- Adorno, Theodor W. “A cuatro manos, una vez más” en *Impromptus. Segunda serie de artículos musicales impresos de nuevo* contenido en *Escritos musicales IV*. Madrid. Akal. 2008.
- Adorno, Theodor W. *Cartas a los padres (1939-1951)*. Buenos Aires. Paidós. 2006.
- Adorno, Theodor W. *Consignas*. Buenos Aires. Amorrortu. 2003.
- Adorno, Theodor W. *Disonancias, la música en el mundo dirigido*. México. Rialp. 1966
- Adorno, Theodor. “Discurso sobre poesía lírica y sociedad” en *Notas sobre literatura*. Madrid. Akal. 2003.
- Adorno, Theodor. *Educación para la emancipación*. Madrid. Morata. 1998.
- Adorno, Theodor. “El compositor dialéctico” en *Impromptus. Segunda serie de artículos musicales impresos de nuevo* contenido en *Escritos musicales IV*. Madrid. Akal. 2008.

- Adorno, Theodor. “El quinteto de viento de Schönberg” en *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona. Tusquets. 1984.
- Adorno, Theodor. *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid. Akal. 2003.
- Adorno, Theodor. “Función” en *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. Madrid. Akal. 2009.
- Adorno, Theodor. “Ideas sobre la sociología de la música” en *Figuras sonoras. Escritos musicales I* contenido en *Escritos musicales I-III*. Madrid. Akal. 2006.
- Adorno, Theodor. *Introducción a la sociología*. Barcelona. Gedisa. 2006.
- Adorno, Theodor. “Ladrones musicales, jueces no musicales” en *Impromptus. Segunda serie de artículos musicales impresos de nuevo contenido en Escritos musicales IV*. Madrid. Akal. 2008.
- Adorno, Theodor. “Mahagonny” en *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona. Tusquets. 1984.
- Adorno, Theodor. “Mediación” en *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. Madrid. Akal. 2009.
- Adorno, Theodor. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid. Taurus. 2001.
- Adorno, Theodor. “Música ligera” en *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. Madrid. Akal. 2009.
- Adorno, Theodor. “Música nocturna” en *Moments musicaux. Ensayos de 1928-1962 impresos de nuevo contenido en Escritos musicales IV*. Madrid. Akal. 2008.

- Adorno, Theodor. "Para una fisonomía de Krenek" en *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona. Tusquets. 1984.
- Adorno, Theodor. "Ravel" en *Moments musicaux. Ensayos de 1928-1962 impresos de nuevo contenido en Escritos musicales IV*. Madrid. Akal. 2008.
- Adorno, Theodor. "Reacción y progreso" en *Moments musicaux. Ensayos de 1928-1962 impresos de nuevo contenido en Escritos musicales IV*. Madrid. Akal. 2008.
- Adorno, Theodor. "Reacción y progreso" en *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona. Tusquets. 1984.
- Adorno, Theodor. "Sobre el jazz" en *Moments musicaux. Ensayos de 1928-1962 impresos de nuevo contenido en Escritos musicales IV*. Madrid. Akal. 2008.
- Adorno, Theodor W. *Sobre la música*. México. Paidós. 2000.
- Adorno, Theodor. "Sobre la prehistoria de la composición serial" en *Figuras sonoras. Escritos musicales I contenido en Escritos musicales I-III*. Madrid. Akal. 2006.
- Adorno, Theodor. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid. Cátedra. 2001.
- Adorno, Theodor. "Sociedad" en *Beethoven. Filosofía de la música*. Madrid. Akal. 2003.
- Adorno, Theodor W. *Sueños*. Madrid. Akal. 2008.
- Adorno, Theodor. "Superstición de segunda mano" en *Sociológica*. Madrid. Taurus. 1971.
- Adorno, Theodor. *Televisión y cultura de masas*. Córdoba. Eudecor. 1966.

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid. Akal. 2004.
- Adorno, Theodor. “Tipos de comportamiento musical” en *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. Madrid. Akal. 2009.
- Amoruso, Nicolás. “Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz” en *A parte rei. Revista de filosofía* 55.
- Baumann, Zygmunt. “Pensar en tiempos oscuros (volver a Arendt y Adorno)” en *Vida líquida*. Barcelona. Paidós. 2006.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. México. Tusquets. 2009.
- Beckett, Samuel. *Fin de partida*. México. Tusquets. 2006.
- Benjamin, Walter. “Avisador de incendios” en *Dirección única*. Madrid. Alfaguara. 1988.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México. Ítaca. 2004.
- Benjamin, Walter. *El Berlín demoníaco. Relatos radiofónicos*. Barcelona. Icaria. 1987.
- Benjamin, Walter. “Fragmento teológico-filosófico” en *Obras. Libro II. Volumen II*. Madrid. Abada. 2007.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid. Alfaguara. 1982.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Ítaca. 2003.
- Benjamin, Walter. “Tesis sobre el concepto de historia” en Löwy, Michael. *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2003.

- Brecht, Bertolt. *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny en Teatro completo*. Madrid. Anaya. 2009.
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México. Siglo XXI. 1981.
- Callaghan, Jennifer. “Theodore Adorno” en la dirección electrónica:
<http://www.english.emory.edu/Bahri/Adorno.html>
- Clausen, Detlev. *Theodor W. Adorno: uno de los últimos genios*. Valencia. Universidad de Valencia. 2006.
- Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México. FCE. 2009.
- Delahanty, Guillermo. *Nostalgia y pesimismo: teoría crítica-musical de Theodor W. Adorno*. México. UAM-Iztapalapa. 1986.
- Echeverría, Bolívar. “Introducción: Walter Benjamin, la condición judía y la política”
Versión en línea en la dirección: http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/introduccion_tesis.html.
- Fernández Gijón, Eduardo. “Teología y materialismo” en *Walter Benjamin. Iluminación mística e Iluminación profana*. Valladolid. Secretaría de Publicaciones-Universidad de Valladolid. 1990.
- Fernández Martorell, Concha. *Walter Benjamin. Crónica de un pensador*. Barcelona. Montesinos. 1992.
- Forster, Ricardo. “Theodor W. Adorno: los caminos de la crítica” en *Walter Benjamin, Theodor W. Adorno. El ensayo como filosofía*. Buenos Aires. Nueva visión. 1991.

- Friedeburg, Ludwig. "History of the Institute of Social Research" en la dirección electrónica: <http://www.ifs.uni-frankfurt.de/english/history.htm>
- Friedman, George. "La crisis de la Ilustración" en *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*. México. FCE. 1986.
- Goethe, Johan Wolfgang von. *Fausto*. Madrid. Cátedra. 2007.
- Goldmann, Lucien. *Introducción a la filosofía de Kant. Hombre, comunidad y mundo*. Argentina. Amorrortu. 1998.
- Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto" en *La posmodernidad*. Barcelona. Kairós. 2006.
- Holloway, John. "¿Por qué Adorno?" en *Negatividad y revolución: Theodor W. Adorno y la política*. Puebla. BUAP. 2007.
- Horkheimer, Max. *Anhelos de justicia. Teoría crítica y religión*. Madrid. Trotta. 2000.
- Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*. Madrid. Trotta. 2002.
- Horkheimer, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona. Paidós. 2000.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid. Trotta. 1994.
- Jarvis, Simon. "Adorno, Marx, Materialism" en *The Cambridge Companion to Adorno*. Ed. Tom Huhn. Cambridge University Press. 2004.
- Jay, Martin. *Adorno*. Madrid. Siglo XXI. 1988.
- Jay, Martin. *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Buenos Aires. Taurus. 1991.

Jiménez, Marc. *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires. Amorrortu. 1977.

Jung, Carl G. *La interpretación de la naturaleza y la psique*. Barcelona. Paidós. 1983.

Kafka, Franz. *La metamorfosis. La condena*. Madrid. Edad. 2006.

Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona. Paidós. 1996.

Kant, Emmanuel. *Filosofía de la historia*. México. FCE. 2004.

“La herencia de la *Dialéctica de la Ilustración*. Entrevista con Axel Honneth” en Revista internacional de filosofía política. Número 26, año 2005. pp. 107-128. Versión en línea en la dirección: http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:filopoli-2005-26-B661C658-A20E-9A89-0F8B-49812A031FA4&dsID=herencia_dialectica.pdf

Löwy, Michael. *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2003.

Mandado Gutiérrez, Ramón. *Theodor W. Adorno (1903-1969)*. Madrid. Orto. 1994.

Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Barcelona. Edhasa. 2006.

Mann, Thomas. *Los orígenes del doctor Faustus. La novela de una novela*. Madrid. Alianza. 1988.

Mason, Moya K. “An Introduction to Theodor Adorno’s Theory of Music and its Social Implications” en la dirección electrónica: <http://www.moyak.com/papers/adorno-schoenberg-atonality.html>

Morduchowicz, Roxana. *La generación multimedia. Significados, consumos y prácticas culturales en los jóvenes*. Buenos Aires. Paidós. 2008.

Müller-Doohm, Stefan. *En tierra de nadie: Theodor W. Adorno una biografía intelectual*. Barcelona. Herder. 2003.

Nietzsche, F. *Así habló Zaratustra*. Madrid. Cátedra. 2008.

Nietzsche, F. *La genealogía de la moral*. Madrid. Tecnos. 2007.

Offe, Claus. “Theodor W. Adorno: la ‘industria cultural’ y otras perspectivas sobre el ‘siglo americano’” en *Autorretrato a distancia. Tocqueville, Weber y Adorno en los Estados Unidos de América*. Buenos Aires. Katz. 2006.

Orwell, George. *Escritos (1940-1948)*. Barcelona. Octaedro. 2001.

Platón. *República*. México. UNAM. 2000.

“Presentation III. Theodor Adorno, Letters to Walter Benjamin. Walter Benjamin, Reply” en *Aesthetics and politics*. London/New York. Verso. 1977.

Rousseau, Jean Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. México. FCE. 2006.

Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2000.

Sauer-Thompson, Gary. “Adorno, rock music, language” en la dirección electrónica:
<http://www.sauer-thompson.com/junkforcode/archives/003327.html>

- Schabe, Patrick. "Dialectics of Classical Criticism" en la dirección electrónica:
<http://www.popmatters.com/pm/review/philosophy-of-new-music-by-theodor-adorno-translated-by-robert-hullot-kentor>
- Schopenhauer, Arthur. *El arte de insultar*. Madrid. Alianza. 2008.
- Solares, Blanca. *Tu cabello de oro Margarete... fragmentos sobre resistencia, odio y modernidad*. México. Miguel Ángel Porrúa. 1995.
- Solomon, Maynard. *Beethoven*. México. Javier Vergara. 1985.
- Steiner, Uwe. "Walter Benjamin: arte, religión y política en el abordaje crítico del romanticismo" en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. México. UNAM-FFL, Iberoamericana, Goethe-Institut Mexiko. 2007.
- Tafalla, Marta. *Theodor W. Adorno una filosofía de la memoria*. Barcelona. Herder. 2003.
- Weber, Max. "Apéndice. Los fundamentos racionales y sociológicos de la música" en *Economía y sociedad*. México. FCE. 1964.
- Wellmer, Albrecht. "Adorno, abogado de lo no idéntico. Una introducción" en *Sobre la dialéctica de la modernidad y la posmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno*. Madrid. Visor. 1993.
- Welty, Gordon. "Theodor Adorno and the Culture Industry" en la dirección electrónica:
http://www.wright.edu/~gordon.welty/Adorno_84.htm
- Zamora, José Antonio. "Teología inversa: salvación y prohibición de imágenes" en *Theodor W. Adorno. Pensar contra la barbarie*. Madrid. Trotta. 2004.
- Zuidervaart, Lambert. "Society's Social Anthitesis" en *Adorno's Aesthetic Theory. The redemption of Illusion*. Cambridge MA. 1994.