

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política



TESIS DOCTORAL

JUAN RAMÓN BÚA SONEIRA

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política

Doctorado en Filosofía

TH. W. ADORNO Y SUS FORMAS.

PARA UNA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Juan Ramón Búa Soneira

Tesis para alcanzar el título de doctor en Filosofía

2018

Director: Jordi Claramonte Arrufat

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política

TH. W. ADORNO Y SUS FORMAS.

PARA UNA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

JUAN RAMÓN BÚA SONEIRA

Director:

Jordi Claramonte Arrufat

Doctorando:

Juan Ramón Búa Soneira

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Agradecimientos..... | 1 |
| INTRODUCCIÓN..... | 2 |
| 1. IMPLICACIONES TEMPORALES EN EL PLANTEAMIENTO DE LA DIALÉCTICA ADORNIANA | |
| 1. 1. Adorno y Benjamin: el tiempo como nexo común | |
| 1. 1. 1. Adorno y Benjamin: la crítica a la noción de progreso como teleología..... | 37 |
| 1. 1. 2. Adorno y Benjamin: la continuidad temporal moderna en el campo de la música y del arte..... | 51 |
| 1. 1. 3. Adorno y Benjamin: la temporalidad judeocristiana..... | 60 |
| 1. 1. 4. Adorno y Benjamin: arte y dialéctica..... | 77 |
| 1. 2. El análisis del tiempo aplicado a la economía-política y a la industria cultural en la <i>Dialéctica de la Ilustración</i> | |
| 1. 2. 1. La temporalidad de la sociedad de masas. Azar y planificación..... | 92 |
| 1. 2. 2. La discusión económica y jurídico-política que rodea a la <i>Dialéctica de la Ilustración</i> | |
| 1. 2. 2. 1. La posición económico-política de Horkheimer..... | 103 |
| 1. 2. 2. 2. El capitalismo monopolista de Neumann..... | 111 |
| 1. 2. 2. 3. El capitalismo de Estado y la “Automación” de Pollock..... | 123 |
| 1. 2. 3. Industria cultural y mito de la cultura..... | 132 |
| 1. 2. 4. Técnica, tiempo y música..... | 156 |
| 2. LA DIALÉCTICA NEGATIVA COMO PUNTO DE PARTIDA Y DE LLEGADA | |
| 2. 1. La dialéctica negativa como punto de partida: <i>Introducción a la dialéctica</i> de 1958..... | 168 |
| 2. 2. Fundamentación de la dialéctica negativa: hacia una definición de la verdad en la <i>Dialéctica negativa</i> de 1966 | |
| 2. 2. 1. La metodología dialéctica como camino a la verdad concreta particular y singular..... | 187 |
| 2. 2. 2. Revisión de la verdad en la filosofía idealista, la fenomenología y la ontología alemanas..... | 199 |
| 2. 2. 3. Posicionamientos ante la relación entre dialéctica y verdad en la <i>Dialéctica negativa</i> | 213 |
| 2. 3. La dialéctica negativa como punto de llegada: la <i>Teoría estética</i> de 1969 | |
| 2. 3. 1. Mediaciones entre la autonomía estética y el <i>fait social</i> : el carácter doble del arte..... | 227 |
| 2. 3. 2. Autonomía estética, disonancia, modernidad y sociedad..... | 242 |
| 2. 3. 3. La categoría de lo feo, la forma disonancia y la música popular..... | 261 |
| 2. 3. 4. Lo bello natural, lo <i>kitsch</i> y el carácter enigmático de la obra de arte..... | 275 |
| 3. LA DIALÉCTICA DE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA NATURALEZA | |

| | |
|--|-----|
| 3. 1. “La idea de historia natural”: negatividad e identidad..... | 285 |
| 3. 2. La dialéctica histórico-natural del contenido y de la forma..... | 308 |
| 3. 3. Primera y segunda naturaleza: un apunte ontológico..... | 320 |
| 3. 4. La primera naturaleza de la música: el debate de la música como lenguaje y como objeto sonoro..... | 327 |
| 3. 5. Breve historia de las relaciones entre música y lenguaje..... | 351 |
| 3. 6. Segunda naturaleza de la música..... | 387 |
| 4. ANÁLISIS DE LA MÚSICA COMO CRÍTICA SOCIAL. PARA UNA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA | |
| 4. 1. Correlación armónico musical y social entre la síncopa, el jazz, la industria cultural y la alienación..... | 403 |
| 4. 2. El jazz como ejemplo: radio, masas, repetición e improvisación..... | 418 |
| 4. 3. Fundamentación de la forma disonancia: Beethoven, música seria y dodecafonismo..... | 443 |
| 4. 4. La relación del discurso de la autenticidad musical con la música seria, la tradicional y la nueva música de los círculos dodecafónicos..... | 464 |
| 4. 5. Genealogía de la distinción histórico-musical de la forma disonancia y consonancia: Los ejemplos musicales de Adorno..... | 489 |
| 4. 6. Las relaciones de la tonalidad y la atonalidad con el funcionamiento de la forma disonancia y la consonancia. Ejemplos cruciales de la música seria y popular..... | 500 |
| 4. 7. Adorno y la música popular española medieval y renacentista..... | 523 |
| CONCLUSIONES..... | 543 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 547 |
| WEBGRAFÍA..... | 561 |

Agradecimientos

Son muchas personas a las que cabe agradecer este trabajo, corresponder a todas ellas es inabarcable de partida, retribuir y gratificar cada uno de los apoyos teóricos y prácticos de esta tesis es, sinceramente, imposible de acotar. Primeramente, a mis padres y a mi familia, todo el amor, afecto y ánimo de su parte es para mí el *primer motor inmóvil* que pone en marcha los esfuerzos de cada día. Mis padres, mi hermana, mis tíos y tías, mis primos y primas, mis abuelos, los que están ahí sin los cuales nada de esto sería posible, la condición necesaria de la vida.

A Carlos Areán (Timi Vudú) por mostrarme la inagotable fuente de materiales, por proporcionarme herramientas, por su olfato, por su manera de triturar y de entender la filosofía, por estar siempre a mi lado para distinguir críticamente y separar la paja del heno, por su amistad y por su paciencia conmigo.

A Olalla Buceta, por ser mi compañera de viaje en este arduo camino de la vida durante cinco años, por enseñarme a ser claro, paciente, riguroso, formal y cuidadoso con el lenguaje, su esfuerzo y trabajo para esta tesis fue imprescindible: a nivel filológico, lingüístico y, por supuesto, afectivo. Sobran las palabras.

A la *Universidade Cromática das Virtudes* de Corcubión, a Javi Turnes, a Sergio Cernadas, a Jose Ignacio Canosa, a Lichi Crespo, a Senén Insua, a Borja Santiago, a Miguel Vázquez, etc., por ser la primera comunidad de pensamiento en la que vi desarrollarse el amor por la filosofía, por la música, por la literatura y por el cine, por lo que aprendí allí, infinitamente, a ellos me debo también.

A los integrantes y amigos de los grupos musicales en los que toqué: a *Os Elepés*, a *Urox*, *The Seasides*, *The Little Seasides*, *Estandarte Jazz*, *Mon* y *los Sabrosones*, etc. A mis amigos de Muxía de toda la vida: a Santi (*o Suiso*), a Rubén, a Rosalía, a Andrés, a Eli, a Celtia, a Xulián, a Noé, a José, a Brais, a Mario, a *Jorreón*, etc.

A mis compañías de Santiago de Compostela que acompañaron la tarea de aprendizaje vital, las discusiones día a día, los debates y las tocadas en los bares, en los pisos de estudiantes y donde fuese. A los compañeros de piso de la Plaza Roja de Santiago: Diego Alonso, Javier Alejandro, un *shout out po* Grove (Víctor, Juanillo, Tebo, etc.). A los *Nativos* de la generación picheleira del noventa: a Pedro Rey, a Nicolás Canoa, a Amadeo Varela, a Alejandro Custoya, a Tomás Porteiro y a Peras, a Lobas, a Berme, a Moure, etc. A las charlas y simposios continuos con mi vecino y amigo Óscar Iglesias, a los cafés con Enrique Carretero, a la librería *Novaniké* de Anxo Rabuñal, a los encuentros con Miguel Anxo Bastos y Manuel Outeiriño, al piso de la *GBU* (Acuña, Varela, Chema, Alberto, David, etc.), a los grandes momentos con Pablo Liboreiro y con Micael Alcalde, al pianista y filósofo Pablo Seoane, a *Axóuxere Editora*, al *Proxecto Derriba*, a la *Universidade Invisíbel* de A Coruña, a *Alg-a Lab* de Valladares (Vigo), a los colegas de la *University of Pennsylvania* y su fantástica acogida en Filadelfia.

A mis amistades madrileñas del barrio de *Sakonia*, el grupo de *Hormigas*: a Varons, a Jaime, a Martín, a Antoñito, al *poeta*, a Pepino, a Héctor, etc.; a los colegas de la Universidad Complutense de Madrid: a Anxo Garrido, a Javi Gómez-Chacón, a Pablo López, a Ernesto Castro, etc. A Ismael Crespo Amine y su trabajo en *Cuñadología*, a mi primo Ramón Soneira y su apoyo familiar y académico, a los debates de los seguidores de la obra de Gustavo Bueno en facebook y a las amistades virtuales que incansablemente comentan la *realidad* minuto a minuto.

Al *Seminario de Estudos marxistas* de la Facultad de Filosofía de Santiago de Compostela, que mantiene con vida la crítica social, económica y política, el debate constante de los conflictos materiales, la lectura de *El Capital* y de *La gran transformación* de Polanyi. A Fran Conde, a Adrián Requejo, a Diego Diz, a Carlos Ventura, a Iván Rodríguez, a Héctor Muñoz, etc. A Román, a Chacho y a los ferrolanos del piso de Plaza Galicia de Santiago en el que tocamos cada martes. Ellos y ellas hicieron posible llevar a cabo este trabajo. Que aquí conste: siempre estaré agradecido.

INTRODUCCIÓN

El terreno de la música se piensa, irremediablemente, a través de un plano soterrado en contradicciones, contraposiciones, contactos de tensión, impactos, solapamientos, incursiones y muchas zonas de conflicto que hacen del pensamiento musical una dialéctica conformada a partir de *negaciones*. Una guerra de conceptos que chocan y permanecen irresolubles con el paso del tiempo, donde las consecuencias del desgaste y su tránsito eventual los sitúa en un estado bélico en el que el *enemigo* parece darle la mano al *amigo*. El conflicto, en este sentido, no sólo genera confusión y malentendidos, sino que, a la vez, permite visibilizar las relaciones entre las partes, mostrando así el movimiento de lo que se podría llamar una *dialéctica en suspenso*.

Desde esta situación negativa del pensamiento de la música, en esta investigación se construye el debate con la obra musical de Adorno. La producción musical y el consumo de una *cultura* concreta se comporta de un modo *histórico y dialéctico* en la medida en que se expresan las tensiones y contradicciones de las relaciones existentes en la realidad social, económica y política. Lo que ocurre en la música, a este nivel de tensiones económico-políticas, se encuentra en un estado de ocultación más severo que el de muchas otras tecnologías, industrias, maquinarias y producciones culturales. El carácter sumamente social de la música sólo se puede explorar en detalle mediante *constituyentes formales ocultos*. Esto genera una complicidad a la hora de buscar contenidos y elementos musicales claves que puedan determinar el lugar de tensión que se enarbola en una determinada *praxis*, a la que va a corresponder necesariamente su realidad económico-política. Estas configuraciones ocultas propias de la música tienen, a la vez, su propia dialéctica entre la primera y la segunda naturaleza, en la que se refleja la dialéctica de la *realidad* y la *apariencia*, por lo tanto, se trata también de una dialéctica formada por contenidos sociales codificados a través de contenidos musicales.

La dialéctica de la música tiene un papel determinado en la *cosificación social* a través de unos contenidos musicales que mantienen a la masa en este juego de abstracción entre lo musical y lo productivo-económico. El modelo musical de la música popular (*Populärmusik*) cumple el papel de un agente comercial que lleva consigo la monotonía del tiempo abstracto, basado musicalmente en la repetición de los mismos patrones rítmicos, estructuras armónicas, etc. La repetición es, para Adorno, la forma musical que, de un modo *regresivo*, caracteriza a la música popular y comercial. La síncopa es el ejemplo de la música popular que mejor encarna la temporalidad vacía y abstracta de la repetición, por lo que, toda música que suene vinculada a esta estereotipización del ritmo será una herramienta del sistema capitalista para su desarrollo y constitución. El tiempo que genera esta repetición musical es el tiempo del modelo productivo capitalista, capaz de mantener a la masa

social en un *locus* de homogeneización y abstracción trabajando sin cesar, o cesando de trabajar en el tiempo libre, esto es, lejana del cuestionamiento *crítico*.

En este sentido, hay otro tiempo que no es el de la repetición y que dialécticamente se enfrenta a él, pero que también le corresponde una forma musical específica. Este tiempo que no homogeneiza y que no es abstracto, se encuentra en la forma musical de la disonancia, de los *sforzati*, del *shock*, del *ruido*, de la *variación*, de las *series* y del dodecafonismo schönbergiano capaz de mostrar la *diferencia* musical y, por tanto, no caer en el molde repetitivo del modo de producción capitalista. Este tiempo discontinuo muestra a los músicos de la *historia presente* una realidad distinta del *engranaje* de la síncopa y de la repetición *infantil* del sistema musical vinculado al ritmo productivo del capitalismo, enseñando la *totalidad estética* sin ceñirse a una de sus partes. Por el contrario, el tiempo homogéneo es cómodo, fácil de seguir y gusta con sencillez, para su escucha a través de la percepción musical no se necesitan oídos atentos de personas que tomen en serio el producto cultural que les llega al tímpano, sino que se conforman con *tragar* lo ya establecido sin poner muchas pegas al respecto. Para Adorno, este *maltrato* al oído es una de las tensiones que acaba por promover el capitalismo en sus *efectos* musicales.

En cuanto a la estructura, *grosso modo*, esta tesis se divide en cuatro grandes apartados: tiempo, dialéctica, naturaleza y música en la obra de Adorno. En el primer apartado, titulado “Implicaciones temporales en el planteamiento de la dialéctica negativa”, se introduce la relación sugerida por Susan Buck Morss entre Adorno y Walter Benjamin. El nexo entre estos dos autores se trabaja desde el principio de esta tesis como una crítica al concepto de historia como progreso característico de la tradición hegeliano-marxista, es decir, una crítica a la historia homogénea y vacía del historicismo, heredera de la *historia universal* del espíritu de Hegel. Este carácter progresista del tiempo homogéneo y lineal de la historia tiene una relación doble: por una parte, con el éxito al que tiende el modo de producción capitalista y, por otra parte, con el fin mesiánico de las religiones judeo-cristianas. Frente a esta temporalidad, cabe analizar la forma del tiempo del instante, de la *meta* y de la oportunidad, como configuraciones temporales discontinuas en dialéctica con las formas continuas y homogéneas.

Tanto Benjamin como Adorno intentan explicar, a través de procesos de *mediación*, los conflictos y tensiones entre unas formas y otras. Adorno toma de Benjamin el concepto de *imagen dialéctica* que contiene el momento en que la forma temporal del instante rompe la continuidad temporal. Estas formas temporales tienen su inmanencia en el problema del *tiempo musical* enfrentado al *tiempo empírico* de la realidad exterior, mientras que dichas formas temporales, continuas y discontinuas, son sustancialmente musicales simultáneamente.

La tesis que se puede obtener de la *Teoría estética* de Adorno es que la autonomía de la

música no tiene como base un axioma, principio o postulado científico, ni tampoco un final útil propositivo, técnico o tecnológico. La finalidad de la música, así como la del arte, es una finalidad sin fin en tanto que la obra depende del momento, *hic et nunc*, en el que temporalmente la obra se hace patente de inmediato.

El rastro temporal antiteleológico de Benjamin proviene de la influencia de la temporalidad mística judía de Scholem y llega hasta los trabajos musicales de Adorno bajo el concepto de imagen dialéctica. La relación entre Benjamin y Scholem permite una lectura teológico-materialista en la que el fin mesiánico cobra relación con la inmanencia de las obras materiales y musicales en las obras de Adorno. Así, la escritura dialéctica se aleja de la ortodoxia marxista a la vez que conserva su raigambre materialista, económica y social, de manera que el estudio de las formas temporales, al que se le sigue la pista hasta el libro de Eclesiastés de la tradición exegética del Antiguo Testamento, continúa siendo útil para Benjamin cuando explica el concepto de eternidad, el cual lleva consigo la *ilusión originaria burguesa de la eternidad*. Ahora bien, en el trabajo de habilitación sobre Kierkegaard que realizó Adorno, bajo la tutela de Tillich, en la universidad de Frankfurt durante los años treinta, Adorno intenta mostrar el individualismo psicologista que se da en esa corriente teológica protestante, que conforma la ideología burguesa del s. XIX. No obstante, el trabajo que realiza Adorno sobre Kierkegaard está basado en la cuestión estética del *flaneur* y del *intérieur*, dándose, por tanto, una dialéctica entre arte y teología, confundidas en una categoría de lo estético, que es asimismo una categoría del conocimiento. Así, la figura del *intérieur* hace un recorrido (dialéctico-histórico) ascendente por los tres estadios existenciales de Kierkegaard: estética, ética y religión.

En 1.1.4. “Adorno y Benjamin: arte y dialéctica”, se estudia la discusión mantenida entre Adorno y Benjamin con respecto al ensayo titulado *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, de Benjamin. De lo que ambos parten es de la necesidad de revisión de la ecuación marxista que explica que en el nivel superestructural los cambios son más lentos y en la base, los cambios son más rápidos. Este *valor de prognosis* de Marx se interrumpe al estudiar a fondo el plano teológico, artístico y musical. No obstante, Benjamin está lejos de negar el valor combativo de ciertas industrias culturales, como el cine, aunque la autenticidad, el aquí y el ahora del original de la obra, se vea desgastado, esto es, la distinción entre la reproducción manual y la reproducción mecánica hace que esta última pierda su *aura* y su *valor de culto*. La cuestión es cómo en las obras cinematográficas, fotográficas y musicales grabadas, se conserva el carácter de lo auténtico. Adorno frente a Benjamin expresa en la *Teoría estética* que, pese a que se conserve el aura en estas obras reproducidas mecánicamente, el individualismo propio del sistema económico del capitalismo se mantiene. Así, Adorno abandona el mínimo optimismo acerca de esta industria y manifiesta su

reticencia hacia el propio concepto de aura, en tanto que deja intacto el proceso de montaje y de distribución comercial de la mercancía.

En el siguiente epígrafe “El análisis del tiempo aplicado a la economía-política y a la industria cultural en la *Dialéctica de la Ilustración*”, se estudia la mencionada obra, *Dialéctica de la Ilustración*, escrita por Adorno y Horkheimer aparecida en 1947, a lo largo de cuatro subepígrafes: “La temporalidad de la sociedad de masas. Azar y planificación”; “La discusión económica y jurídico-política que rodea a la Dialéctica de la Ilustración”; “Industria cultural y mito de la cultura”; “Técnica, tiempo y música”. En primer lugar, se retoma la dialéctica de las formas temporales homogéneas y discontinuas, lo que en la sociedad de masas será analizado bajo lo que Adorno y Horkheimer denominan *azar* y *planificación*. Estas formas temporales explican la dimensión objetiva y causal del progreso de las fuerzas productivas y de los medios de producción, entroncadas con la razón del cálculo matemático instrumental y con la dimensión enteramente subjetiva, característica del individuo burgués. La crítica de Adorno a las sociedades de masas atiende tanto a lo aleatorio, irracional, variable y flexible del modo de producción, como al carácter planificador homogeneizador, masivo, cosificador del mismo. Esta es la *ratio omnia abarcadora* del sistema económico, que comprende tanto la técnica, como la ciencia, la civilización o la naturaleza. Así, el azar funciona como una apariencia de la libre elección del cliente en el mercado, frente a la forma natural de la mercancía en su sentido planificado por intereses económicos.

En segundo lugar, se exponen las distintas posiciones económicas que constituyen el contexto de la *Dialéctica de la Ilustración*: Horkheimer, Neumann y Pollock. Partiendo de las obras *Crítica de la razón instrumental* y *Teoría crítica* de Horkheimer, se recoge la crítica a la concentración del poder político, vinculada al poder económico, es decir, a la monopolización de los mercados en manos de los estados, por ejemplo, *trustización* del poder económico, procesos de producción y distribución de mercancías y efectos de la racionalidad instrumental sobre los consumidores. También se explica cómo en los nuevos estados capitalistas ya no hay una esperanza de futura revolución en el sentido del *Diamat*. Ahora bien, lo importante de este autor reside en el peso que otorga al papel de las crisis económicas generales, como consecuencias del avance de los medios de producción y de las mejoras técnicas, apoyadas por las ciencias. Por otra parte, Neumann, al que Adorno y Horkheimer citan con frecuencia antes de la *Dialéctica de la Ilustración*, sugiere que la historia económica, paralela a la forma política de la República de Weimar, se decanta hacia un capitalismo de tipo monopolístico, conformado por *trusts* y *cárteles*, como aquellas formas económicas de centralización y concentración del capital industrial. Así, en su obra *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacional-socialismo* se diagnostica una nueva era del capitalismo monopolista, donde la garantía auxiliar de la propiedad es el acto administrativo y el modo en el que

interviene el estado a la fuerza, tal y como ocurre a partir del levantamiento de Hitler. Para Neumann, con el modelo militar-económico y nacional-socialista, la teoría del modo de producción capitalista de Marx se vuelve insuficiente en el sentido en que lo económico se supedita a la victoria militar. Para finalizar, las teorías de Pollock se centran en el capitalismo de Estado, idea esbozada en *State Capitalism: its Possibilities and Limitations* (1941), que influirá en la elaboración de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno, y en la idea de *automación*, recogida en *Automation in USA* (1955). La idea de capitalismo de Estado nace a partir de la asunción de funciones del capitalista privado por el Estado, persiguiendo así unos beneficios económico-gubernamentales. Así bien, la economía de mercado se instrumentaliza con el fin de acumular recursos para la actividad política del Estado. El capitalismo de Estado no es lo mismo que el capitalismo monopolista de Neumann, sino que utiliza medios más económicamente expansivos. Por otra parte, durante el exilio en Estados Unidos, Pollock pudo constatar el auge de los sistemas de *producción* automática, propios de los sectores económicos. Pollock explica cómo a partir de 1947 el término de *automación* se propagó en los contextos de refinerías de petróleo, centrales nucleares, etc., así como en la Ford Motor Company. En los sistemas de *producción* automática el trabajo del hombre consiste en la mera supervisión y vigilancia, pues no se requiere mediación del ejercicio físico al haber máquinas controladas por máquinas. De este modo, se redujeron los costos sociales del nuevo sistema de producción, pero las consecuencias económicas y sociales de que el factor tecnológico venciese al factor humano provocaron el desempleo de aquellas personas que se dedicaban a trabajos artesanales, los cuales pasaron a ser desempeñados por máquinas, siendo denominado este proceso como *automación*.

Una vez explicada la relación del papel del Estado con el factor económico, el siguiente epígrafe, titulado “Industria cultural y mito de la cultura”, va a realizar un análisis sobre el último apartado de la *Dialéctica de la Ilustración*, escrito por Adorno: “La industria cultural”. Esto se relaciona, a su vez, con el mito de la cultura de Gustavo Bueno, donde se critica la idea confusa de *cultura*. Así, se comienza por el momento en que el arte y la cultura está en manos de los mecenazgos, siguiendo por el aburguesamiento de la cultura en el s. XIX, llegando al nivel de especialización en que la técnica-social ha llegado a un *caos cultural* bajo la industria y la mercadotecnia del sistema económico-capitalista. El canon estético pasará de estar bajo el control de los mecenas a estar en agencias culturales, que comercian con su producto en la sociedad de masas, mediante la propagación que favorecen los mecanismos de producción y reproducción automatizados. En el capitalismo tardío se lleva a cabo un avance generalizado de la cultura industrializada que va más allá de un único Estado nacional. Esta expansión liberal de la cultura funciona como una *religión del éxito*, donde el dominio del campo sociológico y del territorio se

continúa ampliando con base en la dialéctica entre la naturaleza y la técnica. Esta última tiene el poder de transformación de la naturaleza, dotando de nuevas formas a los contenidos de verdad que surgen de la sociedad como un *mito del éxito*. Aparece así el monopolio de distintas industrias culturales (la música, el cine, la televisión, la radio y otros medios de comunicación de masas).

Por otro lado, también se investiga otra relación de semejanza entre este apartado de la *Dialéctica de la Ilustración* y *El mito de la cultura* (1996), de Gustavo Bueno. En esta última obra, Bueno expresa que los precursores de la idea de cultura de los siglos XVIII y XIX se encuentra secularizada en el reino de la gracia, propio de la Edad Media cristiana. Esto recuerda al capítulo “Concepto de Ilustración”, en el que se define la forma del tiempo moderno como una transformación y mediación histórica del tiempo cíclico y homogéneo de los remeros de la embarcación de Odiseo, esto es, cómo de unos contenidos arcaicos y de unas formas mítico-antiguas o cristianas se desarrollan nuevas formas que dan lugar a la idea de cultura en el progreso moderno. Respetando la distancias entre ambas obras, se intentan acercar los diferentes tratamientos de la idea de cultura, siguiendo la diferencia entre cultura subjetiva y cultura objetiva, característica del ideal romántico, burgués, alemán, nacionalista y popular. Así pues, se entiende que la ideología de la nación popular y la cultura en el s. XIX, pero también en el XX, se mantiene vigente como parte de un mito construido al servicio del Estado-nación moderno con intereses políticos y de clase social y económica (i. e., burguesía). Además, se tratan los movimientos musicales que acompañan en el s. XIX esta abstracción de lo cultural acorde con la función sociológica. En el texto de Adorno titulado “Nación” (1962), se confirma el fervor musical del movimiento romántico, el sensacionalismo, la apariencia democrática y un individualismo sin parangón. En este sentido se da cuenta también de los pasajes de *Dialéctica de la Ilustración* donde se detalla la secularización de nociones espirituales-religiosas que llegan hasta el ámbito cultural, tal y como también mostró Bueno, poniendo de relieve este el aspecto teológico-cristiano y no tanto, como Horkheimer, el aspecto mítico griego de la Antigüedad. Para acabar, se establece la relación del *monopolio privado de la cultura* con la inmanente persuasión social que envuelve su mito, en tanto que también funciona como estrategia comercial de ventas, *fetichismo*, *cosificación* y primado de la abstracción.

El último epígrafe de este primer apartado es el que cierra el estudio de la *Dialéctica de la Ilustración*; se titula “Técnica, tempo y música”. Así, se hace referencia a la relación entre las formas temporales, como configuradoras del espacio mercantil, de la tendencia a la reproducción del capital, siendo la música un nexo entre ellos. En primer lugar, se investiga el vínculo entre la técnica, la tecnología y la *tecnociencia*, conglomerado que, para Adorno, se engloba en el término *técnica*. La tarea de producción de las nuevas mercancías lleva a cabo una implantación formal aplicada a distintas materias primas, pero la forma histórica en que este progreso técnico avanza se plasma

también en la industria cultural. Las formas y los contenidos se reproducen con base en este desarrollo técnico guiado por una racionalidad instrumental. Así, la demanda de productos como las *novelty songs* y las *slapstick comedy* se agiliza y se propaga en paralelo a la correlación histórica entre el avance de la técnica y el gusto de la masa por lo regresivo, es decir, aquella vuelta a los contenidos anacrónicamente míticos envueltos por nuevas formas, garantizadas por la victoria de la razón técnica y tecnológica sobre la *verdad*. En segundo lugar, se alude a la forma temporal homogénea y repetitiva del proceso de producción, circulación y reproducción, configurado bajo lo que Adorno y Horkheimer llaman *tiempo de la mecanización*. El objeto de estudio aquí es cómo el *tiempo de la mecanización* se vuelve hacia formas temporales cíclicas, acompañadas de la reproducción mecánica y el continuismo histórico basado en automatismos. Así bien, este *tiempo de la mecanización* lleva parejo el tiempo del consumo, donde el ocio conforma todo un esquema de la cultura de masas. La forma temporal homogénea configura la totalidad de los contenidos de la conciencia de la masa, inyectando en el producto (obra de arte, obra musical, etc.) la abstracción ideológica propia del ritmo del progreso técnico impuesto bajo el modo de producción capitalista. Entonces, este tiempo abstracto que supone la *ruina del individuo* se conserva gracias a la diversión que genera, la cual es a su vez la *prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío*. Así pues, se recurre a la diversión, por una parte, por conformismo y, por otra, por evasión. Estos son los efectos concretos de una racionalidad instrumental asociada al *placer* y a los *finés de éxito*, cuyas consecuencias desembocan, para Adorno, en la pérdida de la *salvación* junto al vaciamiento del individuo. Este, en su aparente libertad, no es más que un producto del progreso socializador en la escala económico-social. Con respecto a la música, como señala Attali, cabe señalar cómo su forma temporal se adecúa parcialmente al ritmo de la venta de mercancías, actuando también en su efecto transgresor como canalizador de la violencia del orden social regulador: como una *promesa de felicidad*, con un carácter ciertamente utópico, la música parece alejar al oyente regresivo de su carácter fetichista. Ahora bien, para entender esta cuestión es necesario adentrarse en el modo de pensamiento dialéctico de Adorno, a través del cual se da cuenta de las mencionadas relaciones que serán estudiadas detenidamente en el apartado tercero.

No obstante, previamente a esto, es preciso explicar minuciosamente qué entiende Adorno por dialéctica y cómo en 1966 puede llegar a ser publicada una obra de las características de *Dialéctica negativa*. Así, el apartado segundo, titulado “La dialéctica negativa como punto de partida y de llegada”, rastrea los momentos históricos en los que Adorno parece decantarse hacia ese tipo de metodología. Para ello, en el primer epígrafe de este segundo apartado, se parte de la obra que recoge los cursos impartidos por el autor en mayo, junio y julio de 1958, los cuales fueron recogidos en *Introducción a la dialéctica*. Aquí Adorno define la dialéctica de manera doble: por una parte,

como un *método del pensar* y, por otra, como una *estructura de la cosa*. Lo primero conlleva una dialéctica del sujeto y del objeto y lo segundo se trata de una suerte de identidad entre el pensar y el ser, esto es, una dialéctica que se da en la cosa misma. Así pues, esta fundición del pensar en el ser no alcanza tal identidad propia de la dialéctica de cuño hegeliano. La dialéctica de Adorno no unifica los momentos opuestos a través del pensamiento de la identidad (esto es, entre sujeto y objeto).

En este primer epígrafe se exponen los argumentos que Adorno utiliza en relación a la *Ciencia de la lógica* de Hegel. De hecho, se podría decir que la dialéctica negativa de Adorno se encuentra ya en la dialéctica de Hegel, pero en suspenso. Esto quiere decir que en la *negación* de la *afirmación* no se alcanza la *unidad indiferenciada* del *ser* y la *nada*. El camino de la lógica de Hegel va del ser (cualidad, cantidad, medida) a la esencia (*reflexión sobre sí misma*, apariencia, realidad) llegando al concepto (subjetivo, objetivo, absoluto). De esta manera, el principio del devenir hegeliano de su dialéctica alcanza lo absoluto a través de la *unificación* del concepto objetivo y subjetivo. Sin embargo, en la dialéctica negativa adorniana este último paso de la *Ciencia de la lógica* hegeliana se ve truncado, por lo que queda en suspenso (en la negación). Este movimiento histórico al que lleva la lógica hegeliana configura una forma de la realidad que para Adorno es *en sí homogénea*, y a su vez está vinculada a la conciencia del sujeto que toma la forma del tiempo del progreso como el fin de la *negación de la negación* en lo absoluto. La dialéctica de la identidad hegeliana en la que el todo es lo verdadero conlleva una noción del tiempo histórico homogénea y universal, ya que aglutina en sí la identidad entre el pensar y el ser históricos. Para Adorno es imposible resolver dialécticamente la identidad entre el sujeto finito y la totalidad infinita como objeto. Asimismo, Adorno tampoco asume la presuposición fija de la dialéctica materialista de Marx respecto a la tendencia histórica hacia una sociedad libre de clases, aunque en este no haya una división sujeto-objeto como en Hegel. Lo abstracto del pensar dialéctico de Hegel consiste en la elevación de la forma a la verdad, como un punto de superación (*Aufhebung*).

En los mencionados cursos Adorno hace referencia también a las antinomias de la *Crítica de la razón pura* de Kant para rescatar el carácter contradictorio de la dialéctica negativa, relacionando así las contradicciones de las proposiciones que se ponen en marcha a través de las categorías, como organizadoras de experiencias. Estas contradicciones parten de sí mismas en el sujeto trascendental y conforman aspectos tanto idénticos como no-idénticos. Así bien, dichas contradicciones, elevadas a categorías que reúnen en sí la sensibilidad y el entendimiento, el pensar y la experiencia, son para Adorno partes en conflicto, en las que también residen *contenidos de verdad*. Las categorías engloban contenidos no-idénticos, es decir, no caen dentro de la *verdad* de ese *todo*, teniendo esto relación con el modo de operar de la dialéctica negativa entre la identidad y la no-identidad.

En este curso titulado *Introducción a la dialéctica*, Horkheimer, según Mariana Dimópulos, reclamaba darle el nombre de *dialéctica abierta*, pero esto chocaba con la crítica hacia la apertura del ser propia de la jerga de los heideggerianos, esbozada en las lecciones de *Ontología y dialéctica* de 1960 y 1961. Esta crítica continúa a través del texto “La jerga de la autenticidad”, donde se dirige al pensamiento de Heidegger, como un mentor de la nueva doctrina teológica y abstracta del s. XX.

El siguiente epígrafe “Fundamentación de la dialéctica negativa: hacia una definición de la verdad en la *Dialéctica negativa* de 1966” consta de tres subepígrafes: el primero, “La metodología dialéctica como camino a la verdad concreta, particular y singular”, expone la concepción de verdad adorniana en discusión de nuevo con Kant, Hegel y Marx. Aquí se introduce la postura de Adorno en la dialéctica negativa como una relación con la verdad que no está meramente adherida al plano de la teología (aunque dialéctica negativa recuerde a teología negativa) ni a campos del conocimiento éticos, morales, psicológicos, etc. La dialéctica negativa no se decanta ni por el formalismo ciego, ni por el positivismo, ni por el espiritualismo, ni por el materialismo vulgar. Este método intenta relacionar de un modo sutil las formas y los contenidos como construcciones de *constelaciones*, que mantienen el carácter fragmentario de la realidad social y sus *contenidos de verdad*. En la segunda parte de la *Dialéctica negativa* Adorno constata la relación recíproca entre sujeto y objeto a la que tiende la dialéctica negativa como método, aunque en el momento histórico presente la crítica tienda hacia la prelación del sujeto o del objeto. Así en la filosofía burguesa del s. XIX, la dialéctica confería primacía al sujeto; no obstante, en el realismo positivista del s. XX el dominio pasa a ser del objeto. Sin embargo, entre el sujeto y el objeto siempre se conservan formas mutuas y no separadas *en sí*. Algo que define el estatuto de verdad de la *Dialéctica negativa* es la pretensión filosófica de una lectura materialista que se resiste a la aceptación *liberadora y emancipatoria* de la *inmediatez* en el juego político y económico. Frente a Hegel, Adorno define la verdad como un indicio de la no-verdad que no se oculta bajo el idealismo del *concepto puro del entendimiento* (Kant) ni del *concepto puro de la razón* (Hegel). La verdad de la dialéctica idealista se configuraba como un todo a partir del cual se dejaban fuera distintas partes, particularidades y contenidos que se tenían como falsos, con el fin de establecer una *unilateralidad general*. Ahora bien, para Adorno la razón a través de la cual el sujeto construye las totalidades formales solo tiene como necesaria preformación el proceso social de producción material. La razón, lejos ya de ser la consciencia pura del sujeto trascendental, despierta también el carácter inconsciente por medio del cual el sujeto se mezcla y se solapa con la realidad material. La universalidad ideal de la verdad es tan verdadera como la no-verdad, pues los elementos no-idénticos que residen en los contenidos materiales y sociales son tan verdaderos como la construcción formal de la totalidad que no los incluye o que los generaliza. Del torrente de contenidos expresados por la consciencia espiritual hegeliana se extraen formas que

pueden llegar a ser ideas; con todo, también los elementos que no caen bajo formas tienen su contenido de verdad. Así pues, Adorno da la razón a Marx en este sentido crítico y materialista frente a Hegel y a Kant; aun así Adorno critica la dialéctica del materialismo histórico de cuño marxista y la deriva sociologicista y empirista que abandona toda pretensión filosófica a favor de un materialismo vulgar rayano al positivismo. En resumen, Adorno se dirige a estos marxistas y sociólogos del conocimiento, como Manheim, para determinar que no se pueden tomar categorías circunscritas a lo social sin dar cuenta del problema filosófico existente y del *desciframiento del concepto de verdad*, que a partir de tales *categorías filosóficas* se puede obtener.

En el segundo subepígrafe, “Revisión de la verdad en la filosofía idealista, la fenomenología y la ontología alemanas”, siguiendo la tradición crítica, en la estela marxista, se recoge cómo Adorno rechaza los movimientos filosóficos de la Alemania del s. XX para reconstruir, si cabe, un nuevo tratamiento que parte de las contradicciones que van de Kant hasta Heidegger, pasando por Hegel y Husserl. Así, Adorno muestra cómo el *concepto moderno de razón* es también un *concepto de la indiferencia*. Esta crítica tiene también algo de *auténtico* en cuanto que es un arrojamiento al infinito de los contenidos históricos que conforman otro tipo de constelaciones de la experiencia racional, sin caer en el mero *adecuacionismo*. La totalidad del conocimiento, equiparada a la verdad como identidad de sujeto y objeto, no deja atrás los contenidos de la realidad material y del objeto que se superponen sobremanera al sujeto. En este sentido la dialéctica negativa es una respuesta a la teoría de la verdad como correspondencia del idealismo alemán. A partir de lo que Adorno denomina la *virtud de la parcialidad*, se integran y envuelven contraejemplos, antinomias, aporías, que van más allá de la identidad sintética, superadora, acabada y teleológica en lo histórico. Esta parcialidad es inmanente a los juicios particulares y singulares que brotan de la expresión de la conciencia en su contacto con los objetos materiales. Así pues, en cada determinación singular ya el sistema hegeliano estaba pensando de antemano tal devenir de conflictos, enfrentamientos y negatividades; no obstante, Adorno abarca, mediante la dialéctica negativa, los elementos no idénticos de la no-verdad en el plano de inmanencia de los contenidos. No queriendo eliminar lo accesorio (no-verdadero), Adorno se acoge en su tratamiento filosófico a lo que es marginado como parcial y particular. Entonces la filosofía no se reduce a categorías, sino, más bien, a un modo de composición de los contenidos concretos de los objetos materiales. La conciencia del sujeto no está fuera de estos, ni debe sacrificar la no-verdad de lo material y de lo cósmico, sino que se encuentra en el conflicto dialéctico de las formas y los contenidos en sí mismos. Tampoco se trata de una fenomenología de los contenidos subyacentes a la *conciencia trascendental del sujeto* en su intento de determinación del momento inmediato en que se manifiesta y se hace patente el fenómeno en la psicología del sujeto. Lejos de la filosofía de Husserl, la dialéctica negativa adorniana no pretende

alcanzar el estado originario y genuino de las cosas.

Esta búsqueda del ser originario, del ser que no es el ente, tiene un alcance regresivo, eidético, subjetivista (Husserl) y hasta teológico en la destrucción (*Abbau*) de Heidegger. La ontología de Heidegger, donde se concibe la verdad como ocultamiento-desocultamiento (*aletheia*) es para Adorno un *gesto ritual* con referencias místicas abocadas a una ontología vacía de contenidos. La ontología heideggeriana como proyecto deja sin cuidado las cosas mismas en un desprecio ingenuo a lo óntico y a la presencia. La desatención heideggeriana a los contenidos materiales hace de su ontología una numinosa *apologética* presuntamente cargada de etimologías ambiguas y de traducciones del griego al alemán confusas, en su irse hacia la *superioridad de lo originario*. Este camino hacia lo primigenio es, para Adorno, un movimiento predialéctico, lo que también se halla a su modo en la idea de *acumulación originaria* de Marx.

El tercer subepígrafe, “Posicionamientos ante la relación entre dialéctica y verdad en la *Dialéctica negativa*”, pone fin al análisis exhaustivo del estatuto de verdad de la obra adorniana *Dialéctica negativa*. Aquí se explora la posición de Adorno ante el debate de una noción de verdad relativista frente a una absolutista. El pensar dialéctico para Adorno debe atravesar ambos extremos de la verdad sin tampoco tomar una posición intermedia. No obstante, la noción de verdad de la dialéctica negativa no cae en el *materialismo vulgar* del *relativismo*, el cual convive a la vez con la tendencia absolutista de la conciencia del individuo burgués, ya que cada inconsciencia individual está mediada por lo universal donde cada individuo singular tiene el mismo derecho. Esto nos lleva a un relativismo sin *criterios de verdad*, teniendo, en este sentido, un punto en común con el absolutismo.

En este subepígrafe se analiza también la relación que guarda el vínculo no concluyente de la verdad de *Dialéctica negativa* con el texto de Nietzsche de 1873 titulado “Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral”, hilo que también recogería más tarde Foucault. Para Nietzsche, las formas a las que se elevan las verdades científicas, religiosas y políticas remiten a la *farsa* y al *vivir del brillo ajeno* de los contenidos reales y materiales. En este sentido, las formas son contenidos o las verdades son mentiras que se *olvidaron* de que lo *eran*, esto es, las formas hechas leyes y reglas de la verdad soslayan el sustrato sensible, material, carnal del que parten y en el cual se organizan. A la historia de la verdad le compete su *historia del error*, como el conjunto de momentos en los que se dejan en el olvido los contenidos no-idénticos y también no-verdaderos. Es esta línea la que se considera común entre Nietzsche y Adorno, pues para este último la verdad es *objetiva, no plausible*, es decir, en sentido etimológico, 'no recibe aplauso'. A la verdad objetiva no le basta con mediaciones subjetivas, sino que, al modo spinoziano, conserva *ordo et conexio* la relación entre cuerpos e ideas, afectos y pensamiento. Así, cuando Adorno se refiere a la verdad objetiva de la

filosofía, se atiene a un problema vertical y temporal (*esto es lo que de verdadero hay en la metafísica del tiempo*), frente al planteamiento *horizontal, abstracto y cuantificador* de la ciencia. Esta forma vertical del proceso de objetivación filosófico muestra lo que hay de verdad en los fenomenólogos, ontólogos y neontólogos. Ahora bien, en la determinación de los fenómenos no se aduce ontológicamente la verdad fenoménica como cosa *en sí*, pasada por el concepto, sino que también hay que tener en cuenta el contenido olvidado, esto es, su no-verdad. De este modo, el camino es *doble: ascendente y descendente*. La dialéctica negativa penetra en los *objetos endurecidos*, partiendo de la necesidad de desengañar, de levantar el sustrato no-idéntico que escapa de la totalidad formal, al mismo tiempo que entronca conflictivamente desde la realidad con ella. Con todo, la dialéctica no es solamente un *método*, ni algo *real* en sentido *ingenuo*. La dialéctica asume la verdad como un pensamiento de las contradicciones experimentadas en las cosas, es decir, incluye la confrontación del pensar y el ser así como las negaciones inmanentes a la realidad.

Lo tratado hasta aquí en aspectos generales va desde la *Dialéctica de la Ilustración* de 1947, escrita en 1944, hasta los cursos de *Introducción a la dialéctica* de 1958 y hasta la *Dialéctica negativa* de 1966. Pues bien, siguiendo este recorrido, se desemboca en la inacabada *Teoría estética* de 1969. De este modo, quedaría preparada la teoría dialéctica de Adorno llevada al campo del arte de la *cultura* y de la música. Por ende, esta investigación va a explorar la dialéctica de las formas y de los contenidos, asumiendo las constelaciones del pensar, que se han dibujado hasta aquí, aplicadas al campo del arte y, posteriormente, a la música. Aunque el ejemplo musical siga siendo pregnante en cada una de las páginas de este trabajo. Así como lo estuvo en la producción de crítica musical de Adorno a lo largo de su prolífica obra.

El epígrafe “La dialéctica negativa como punto de llegada: la *Teoría estética* de 1969” se estructura en cuatro partes. El primer subepígrafe “Mediaciones entre la autonomía estética y el *fait social*: el carácter doble del arte” comienza a partir del veredicto de la ceguera en torno al concepto de autonomía en el arte, tal y como inicia Adorno la *Teoría estética*. Para Adorno hay una incerteza en el *para qué* de la estética, es decir, en la finalidad o utilidad del estudio de las formas y principios del arte. La dificultad de reducir *ontológicamente* la genealogía histórica del arte bajo un enfoque teórico-estético subraya la confusión de la *identidad íntegra del arte*. Ante este problema sobre la relación entre los contenidos y formas históricas en el arte, con la pretenciosidad de una filosofía del arte basada en un concepto de autonomía, Adorno considera exigente una *estética materialista-dialéctica*. La autonomía del arte no sucumbe tan solo a las formas im-puestas por el canon de belleza natural, mimético y representacional, sino que también este concepto de autonomía se ratifica en el escenario de la vida social, pues no está aislado de la *división del trabajo*, ni del *trabajo social*. Partir de la estética materialista-dialéctica supone tomar en consideración la crítica de

la economía política de Marx y también los trabajos de Sohn-Rethel sobre el concepto de *trabajo social*, acerca del cual Adorno había discutido, junto con Benjamin, en 1936 en París, con este colega economista. Del mundo exterior y material es de dónde se extrae el contenido que lleva a la producción de obras de arte, esto es, *artefactos*. La dialéctica histórica entre formas y contenidos estéticos surge en la inmanencia del espacio social en constante intercambio mercantil. Así, Adorno adopta la diferencia entre fuerzas productivas y medios técnicos y la aplica a los contenidos de esa autonomía estética. Para Adorno, la fuerza productiva estética es en sí misma un *trabajo útil y una teleología*, lo que nos lleva a un *carácter doble del arte*. Por una parte, la obra de arte se configura formalmente a partir de eso que se denomina como *autonomía del arte*, aunque, por otra, los contenidos implicados en la fuerza productiva y en la relación de producción estética apuntan a lo que Adorno llama *fait social*. Ahora bien, para Adorno el arte tiene su concepto en la *constelación de momentos* que devienen históricamente; por ello, el arte *se niega a ser definido*, es decir, no es un *ser finito* y tampoco conlleva necesariamente el carácter utilitario de las técnicas, pese a que materialmente se fundamente en fuerzas productivas y relaciones de producción también estéticas que reciben la *impronta* de lo social. Además, el arte no se puede *deducir* de su *origen*, como si sus formas se extrajeran de unos principios o axiomas científicos indemostrables. Entonces, para Adorno, el arte tampoco es una ciencia, ya que no reside en su autonomía estética la *totalidad* de su estatuto de *verdad*: esto sería caer en el *formalismo ciego*, así como considerar al arte como mero ejemplo de las técnicas y tecnologías inmanentes al plano material y social implicaría un *materialismo vulgar*.

Ante la dificultad de ofrecer una definición completa de la autonomía del arte en la *Teoría estética* se toma en consideración la teoría psicoanalítica. Esto constata la actuación de un tipo de variables psicológicas que afectan realmente al sujeto compositor de la obra a lo largo de la historia del arte. En la construcción de nuevas formas estéticas entran a colación la paranoia, delirios y alucinaciones de distinto tipo, donde la dialéctica del sujeto entra en conflicto con el objeto estético. Esta teoría psicoanalítica del arte describe el proceso interior de construcción psicológica de las relaciones imaginarias, simbólicas y del deseo, que confirman los síntomas del sujeto durante la composición de la obra. Ahora bien, esta teoría para Adorno difunde un *hechizo de un sistema de signos* subjetivos en los que se renuncia a la coherencia formal y objetiva en relación con la realidad no psíquica y su contenido de verdad. Entonces la dialéctica inmanente a la obra de arte media entre el sujeto y el objeto, esto es, entre la *paranoia* psicoanalítica y las relaciones de producción estética. Así en la teoría musical del s. XIX, por ejemplo, cabe distinguir la teoría expresionista de la obra total wagneriana frente al formalismo y al objetivismo de Hanslick. No obstante, este nudo gordiano es cortado por Heinrich Schenker al declararse tanto en contra de la *estética de la expresión* como de

la *estética formal*. Ninguna se basta a sí misma ni agota en sí misma la realidad de las obras de arte; hay, por tanto, una dialéctica negativa entre forma y contenido, como bien sugiere Adorno.

El segundo subepígrafe “Autonomía estética, disonancia, modernidad y sociedad” trata sobre la dificultad de las teorías estéticas del s. XIX para determinar la forma disonancia a partir de las distintas formas estéticas desarrolladas en la sociedad moderna. Por una parte, los teóricos del Romanticismo podrían apelar a la forma disonancia en referencia a colores, imágenes y *hechizos* subjetivos, tan acentuados actualmente en la teoría psicoanalítica. Así bien, la disonancia también está plegada a una fuerza negativa social que levanta los contenidos sónicos de las sociedades modernas. En tanto que la sociedad contiene en sí misma el desorden y el caos entre el que se manifiesta lo feo, lo oscuro, lo tenebroso, también la forma disonancia es un conjunto ordenado de tales temas. Con todo, esto no quiere decir que la disonancia es un nuevo producto del modo de producción capitalista, sino que es una forma que históricamente ha atravesado diferentes tipos de sociedad y que en la sociedad capitalista tiene también su despliegue. Hay, entonces, una relación dócil entre la forma disonancia y el fetichismo de la mercancía industrial cultural, que consumen los oyentes regresivos de la masa. Sin embargo, la forma disonancia musical aún es rechazada en un alarde regresivo arcaico del oyente hacia la *novedad* y el *momento mimético*, porque cada consumidor proyecta a su gusto las emociones, mimetizándolas con la música establecida por la industria cultural. La novedad de la forma disonancia en la sociedad *moderna* se rechaza como se desprecia el carácter auténtico que reside en lo nuevo y en un momento mimético que la parafernalia mediática despacha al servicio del sensacionalismo, de la repetición, de la forma consonancia, del neotonalismo, etc. La no aceptación de lo nuevo y, en consecuencia, de la forma disonancia, más mimética que nunca con respecto a la sociedad moderna, es un rasgo característico del fetichismo cultural en la *fase de la administración total*, como dice Adorno. En la *Teoría estética* Adorno apela a que la fetichización expresa la *paradoja de todo arte*. Los medios facilitan la novedad formal de la innovación en un gesto experimental que configura los contenidos a través de la caza del momento presente; no obstante, en los contenidos el desarrollo histórico del arte se vuelve anacrónicamente repetitivo, estancado y homogéneo. En la obra de Jordi Claramonte *La República de los fines* se hace un estudio de la autonomía estética dividido en dos niveles: el nivel repertorial, que hace referencia al conjunto de formas establecidas, y el nivel disposicional, que remite a la actualización y despliegue de formas que cada vez más se hacen operativas. Entonces, se entiende esta dialéctica entre lo progresivo y lo regresivo como un paso de la autonomía ilustrada (lo bueno, lo bello, lo noble), a la autonomía moderna (las vanguardias y las neovanguardias), hasta la autonomía modal (i. e. la organización lógica, sintáctica y relacional del arte con los sistemas de *acción* y *pensamiento*). Este orden propuesto por Claramonte se sostiene en la idea de dialéctica de Adorno, donde se juega

la negatividad dialéctica de la estética a partir de estos dos niveles, lo repertorial y lo disposicional, como un vínculo entre lo viejo y lo nuevo, lo regresivo y lo progresivo. Así como para Adorno los contenidos son regresivos y anacrónicos, las nuevas formas, como la disonancia, en las sociedades modernas proyectan disposicionalmente nuevas configuraciones que se van haciendo *operativas*. Como dice Adorno en la *Teoría estética*, los medios y su violencia gestualmente histórica en la sociedad moderna se ven apremiados objetivamente por lo *experimental*. La vinculación hacia la innovación necesita de la *construcción* de soluciones, que el *oído* y el *ojo* no tienen *presentes* de modo *inmediato*. En tanto que experimental el arte se acerca a la ciencia, como un proceso disposicional y progresivo, a la caza por el instante compuesto tecnológica y experimentalmente. Ahora bien, como apuntan el etnomusicólogo Allan Lomax, Nettel y los teóricos García Canclini y Yúdice, entre lo *viejo* y lo *nuevo* hay fusiones, *híbridos* y choques, que dialécticamente juntan a lo nuevo y lo viejo en la música. Aquí subyace un punto crítico que Adorno ya había anticipado al expresar que también la historia del arte en su *necesidad subjetiva* siempre es *ideología*. Las sociedades modernas secularizadoras del nivel superestructural desembocan en el *cultural lag*, como nuevas religiones de la ideología del arte. La doble necesidad subjetiva y objetiva del arte abarca la relación del *homo oeconomicus* con el sentimentalismo, patológico por momentos, de las masas de consumidores y oyentes musicales. Así, el progreso *intraestético* tiene en cuenta también lo de fuera, es decir, el progreso de las fuerzas productivas y del uso de la técnica, la tecnología y los medios de comunicación de masas, a través de los cuales se desarrollan las fuerzas *extraestéticas*. La dialéctica entre la forma consonancia y la forma disonancia construye musicalmente y como analogía en el arte el resultado histórico de la relación entre los contenidos *intraestéticos* y *extraestéticos* en la sociedad moderna. En definitiva, la autonomía estética nunca abandona su *fait social*.

En el tercer subepígrafe “La categoría de lo feo, la forma disonancia y la música popular”, se parte de la referencia de la *Teoría estética* de Adorno a la categoría de lo feo baudeleriana, como una forma estética que se alza críticamente contra las categorías de belleza natural, belleza artística, genio, lo sublime, etc. Por ello, se hace hincapié en el texto *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire, el cual es una reacción contra el gusto clásico de artistas y poetas que adoraban a Rafael, Racine, Tiziano, Bossuet, etc. Así, para Baudelaire, lo bello consiste en un elemento *eterno e invariable*, aunque sus circunstancias en el s. XIX lo presenten en medio de lo tenebroso, fugaz, oscuro, contingente. Las formas estéticas del gusto clásico por lo bello se hallan en un contexto social, repleto de contenidos callejeros, que contribuyen al *inmenso diccionario de la vida moderna*. En estas circunstancias, en medio de las multitudes, aparece la figura del *dandi*, es decir, el *paseante* y *hombre de mundo*, que se cruza con todo tipo de personajes y situaciones de la calle. Ahora bien, en medio de tales experiencias particulares entre la multitud, el dandi *aspira a la insensibilidad*, esto

es, pretende elevarse hacia lo eterno en el torbellino *transitorio* y azaroso de lo popular. Esta relación entre azar y planificación, que Adorno y Horkheimer habían tratado en la *Dialéctica de la Ilustración*, se recoge aquí para explicar los contenidos de verdad del arte en la modernidad. La mezcla entre lo fugaz, contingente y transitorio de las circunstancias con la otra *mitad del arte*, que es lo eterno e inmutable, conforman la dialéctica de la modernidad, tal y como lo dice Baudelaire. A partir de estos contenidos, a través de los cuales se configura la categoría de lo feo y lo tenebroso, también cobra objetividad aquí la forma disonancia porque su ruido contra el canon tonal da expresión a tales circunstancias. El placer de la negación es una reacción contra el repertorio consonante del clasicismo y da lugar a nuevas formas que logran oponerse al gusto clásico. Así, actualmente, se puede estudiar la vía negativa de la dialéctica histórica de la música popular en la forma disonancia, que va desde los *ruidos y músicas modales* renacentistas y prebarrocas hasta las improvisaciones del freejazz hasta las experimentaciones del *noise* y las variaciones del *autotune* en el trap. La relación entre la categoría de lo feo y la forma disonancia se constata en los contenidos sociales de las músicas populares, pese a la tendencia de estas hacia un neotonalismo correlacionado con la forma temporal homogénea y vacía y el gusto por lo regresivo, esto es, la secularización de la música popular medieval y renacentista, a pesar de mantener ciertas formas disonantes, acaba siendo generalmente tonal y repetitiva.

Y en el cuarto subepígrafe “Lo bello natural, lo *kitsch* y el carácter enigmático de la obra de arte”, se comienza por la alusión de Adorno a la *Crítica del juicio* de Kant para tratar la categoría de lo bello natural. La belleza no consiste meramente en una categoría estética del placer por la *mímesis* de la realidad, sino que el sujeto, compositor de obras de arte, cada vez más empieza a tener el deseo de emancipación, más allá de la naturaleza. Así, para Kant, la belleza natural se conjuga con lo artístico y con nuevas categorías estéticas, como lo sublime, que evocan formas distanciadas de la pura *mímesis* de los contenidos de la naturaleza. Se inicia un entretejimiento de la primera naturaleza (autonomía del arte) con la segunda naturaleza (carácter social de la obra de arte). Estas formas estéticas continúan en el s. XIX, a partir de lo que Adorno denomina *paisaje cultural*, donde se integra la expresión de la belleza natural con el nuevo contexto de la sociedad de mercado. De esta manera, los fundamentos de la teoría estética del s. XVIII de Winckelmann, Batteaux, Baumgarten y Kant siguen, por una parte, un continuismo de la idea de lo bello natural y, por otra, el gusto por el espíritu histórico de las ciudades y de las ideologías. La relación entre la *cosificación social* y la *experiencia natural* configura el tipo de ambigüedad por el que avanza la historia del arte en la modernidad. En el s. XIX esta mediación de los aspectos sociales se plasma en el movimiento estético del *kitsch* y su *anverso*, la vanguardia. Como dijo Greenberg, ambas formas estéticas se desarrollan en el seno de las sociedades burguesas del s. XIX. Por un lado, la vanguardia se produce

como una forma que contiene el fundamento de la resistencia, es decir, la crítica histórica y política a los efectos perniciosos de la *barbarie* cultural. Por otro lado, el *kitsch* es la forma estética en beneficio del consumo cultural, la forma que envuelve los contenidos de la vida urbana burguesa en el tiempo libre. El *kitsch* se adapta y es producto de la revolución industrial, ya que organiza a partir del mundillo del arte, la literatura y el comercio lo que se denomina como *alfabetismo universal*. Las costumbres burguesas narcisistas, llenas de anuncios publicitarios, muestran la relación entre apariencia y fetichismo, elevada como segunda naturaleza de la circulación de mercancías. El desarrollo histórico de la forma estética de lo bello natural al volverse ideológica, fetichista, consumista y ostentosa llega hasta el s. XIX como la forma estética de lo *kitsch*. Se pasa, por tanto, de la *mimesis* natural a la *mimesis* social. Este cruce dialéctico de lo bello y de lo feo se decanta en la *historia presente* hacia una estética donde triunfa lo que vende, mostrando paneles de publicidad, escaparates de tiendas, anuncios automáticos y emoticonos que determinan el gusto estético en las redes sociales. La amplificación del fenómeno *kitsch*, como dice Adorno, ha echado a perder las *puertas del sol*, en el sentido en que la luz de la belleza natural es cambiada por la luz artificial e inorgánica de las imágenes *kitsch*. En la lucha histórica por la hegemonía estética de las distintas teorías, dice Adorno que hay una mezcla con el *carácter enigmático* de las obras de arte, pues, a lo largo de la historia, las obras de arte se convirtieron en *enigma* ante el carácter planificado y racional que agrupa los criterios estéticos hacia determinadas tendencias formales. Para Adorno este enigma quiere decir que las obras de arte expresan algo pero al mismo tiempo lo ocultan, desde el *punto de vista del lenguaje*; en este sentido, cabe pensar una obra como un lenguaje-objeto con una referencia enigmática. A la reacción del sujeto ante el objeto estético se le escapan cantidad de elementos que le son ajenos. Por ello, hay una reunión del carácter autónomo y social de la obra en el carácter enigmático, en tanto que ante la obra musical o la obra artística se produce un estado de asombro, de desconcierto, de extrañeza y de desconocimiento.

El tercer apartado de la tesis “La dialéctica de la Primera y Segunda naturaleza” está dividido en seis epígrafes. El primero de ellos “«La idea de historia natural»: negatividad e identidad” se centra en la conferencia que Adorno impartió el 15 de julio de 1932 en a *Kant-Gesellschaft*, titulada “La idea de historia natural”. Una vez que queda explicada la dialéctica negativa partiendo de la *Dialéctica de la Ilustración* hasta la *Teoría estética*, cabe realizar aquí un estudio de la dialéctica de la naturaleza y la historia para así determinar la *primera* y la *segunda naturaleza* de la música inmanente a las formas temporales, las cuales se trataron en el primer apartado. De este modo, quedarían explicitadas tanto las relaciones históricas como las naturales, que configuran la filosofía de la música de Adorno. Además, es preciso añadir que la mencionada conferencia de 1932 fue un embrión de lo que se desarrollaría en el capítulo titulado “Espíritu del

mundo e historia de la naturaleza. *Excurso sobre Hegel*” de la *Dialéctica negativa* de 1966. Para trabajar este texto se echará mano de la obra *Origen de la dialéctica negativa*. Th. W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt de Susan Buck-Morss. Mediante los llamados “polos” negativos y positivos de la dialéctica adorniana, tal y como los denomina Buck-Morss, se intentará construir una suerte de “arreglo sistemático” de tal dialéctica. A pesar de que esta conferencia no pretende una *exposición sistemática definitiva* para Adorno, aquí se procurará confirmar el alcance de las nociones aportadas con las categorías limítrofes a las que se acerca. Ahora bien, la negatividad hace frente a la identidad, mostrando su carácter irresuelto en la filosofía de la historia y de la naturaleza a la que apela Adorno. El concepto de naturaleza al que aquí se hace referencia está lejos de ser el concepto de naturaleza de las *ciencias matemáticas de la naturaleza*. La *constelación*, la *mediación* y la *imagen dialéctica* permite el entrecruzamiento de los polos positivo y negativo, intrínsecos al concepto de naturaleza e historia.

Además de esta metodología, se utilizará parte de la teoría holótica del materialismo filosófico de Gustavo Bueno para enseñar los acercamientos de las nociones adornianas a las categorías del sistema de este filósofo español. De aquí se recoge el énfasis, que Adorno rechaza, por la unidad y totalidad que integran el sistema mismo, a partir del cual se mueven dialécticamente los conceptos de naturaleza e historia. Así pues, el esquema que se construye desde estos autores permite esclarecer y ordenar los elementos que Adorno pone en marcha en la *Dialéctica negativa* de 1966. Entonces, hay un polo positivo y un polo negativo del concepto de naturaleza y hay un polo positivo y un polo negativo del concepto de historia; además, también hay un concepto de primera y segunda naturaleza. En primer lugar, el polo positivo del concepto de naturaleza, según Buck-Morss, se refiere a entes materiales, particulares, concretos e individuales, como los propios cuerpos y productos del trabajo material humano. Este polo positivo de la naturaleza se entiende cuando *lo natural corporiza la historia* y aparece lo sustancial de la historia misma; con todo, este se configura como una forma semejante a la *totalidad procesual con involucración temporal* a la que alude Gustavo Bueno. Dialécticamente, esta totalidad sería el *resultado* de la unificación de la multiplicidad de sucesión de las determinadas partes materiales, bajo las que se agrupa. No obstante, Adorno no denomina como totalidad a este lado positivo del concepto de la naturaleza. En segundo lugar, hay un polo negativo del concepto de naturaleza que, como dice Buck-Morss, es un mundo aún *no incorporado* por la *historia*. En este polo negativo, la naturaleza se entiende como lo *mítico*, como lo denomina Adorno, esto es, como la *fatal construcción del ser pre-dado*. Lo que para Bueno sería una totalidad sin involucración del tiempo, es decir, una totalidad configuracional, donde la multiplicidad se unifica en un *contexto*, para Adorno no es sino más que el polo estático de la naturaleza que se perpetúa a través del ritual mítico, heredero de la tradición eleática. Por ello, cabe

decir que Adorno no lleva la dialéctica hasta el final, sino que la mantiene en suspenso, quebrando la posibilidad de alcanzar la *identidad sintética* o la *idea de fin*, a la que apela el artículo de Gustavo Bueno “Estado e historia (en torno al artículo de Francis Fukuyama)”. Así, tenemos dos polos de la naturaleza que articulan, por un lado, la naturaleza mítica, que, según Adorno, es a la que tiende Kierkegaard, y, por otro, la naturaleza historizada, que es a la que tiende el positivismo desde la perspectiva formalista y objetivista. Para explicar este concepto de la naturaleza pero no en su polo positivo y negativo, sino como concepto de primera y segunda naturaleza, se apela en este trabajo a la *Teoría de la novela* de George Lukács para señalar el influjo evidente en la conferencia de Adorno de 1932. En tercer lugar, se pasa al polo positivo del concepto de historia que, como lo esquematiza Buck-Morss, consiste en la *historia como praxis social dialéctica*. Este concepto de historia no transcurre en la pura identidad, sino que hace aparecer algo *cualitativamente nuevo*, esto es, incluye la forma temporal discontinua. El polo positivo del concepto de historia surge de la *discontinuidad entre el materia natural*, tal y como dice Adorno, pero también del material mítico arcaico de la historia, que es el polo negativo de dicho concepto, por lo que tal arreglo sistemático no llega a convertirse en una *totalidad estructural*. Entonces, en cuarto lugar, el polo negativo de la historia consiste precisamente en lo mítico-arcaico, en otras palabras, lo originariamente primigenio. Este choque entre el polo positivo de lo cualitativamente nuevo y el polo negativo de lo mítico arcaico recuerda a la diferencia entre el nivel *repertorial* y *disposicional* que Jordi Claramonte extrae del sistema de Nicolai Hartmann. La historia mítica-arcaica, esto es, el polo negativo de la historia, después de la mencionada conferencia de 1932 se correlacionará con la noción de progreso, de teleología y del tiempo homogéneo de los remeros de Odiseo, a los que se apela en la *Dialéctica de la Ilustración*, escrita en 1944. En resumen, el esquema de Adorno (y de Benjamin) está conformado por los siguientes elementos: la naturaleza *historizada* (i. e., *ruina*), la naturaleza *mítica* (i. e., *imagen del deseo*), la *historia natural* (i. e., *fósil*) y la *historia mítico-arcaica* (i. e., *fetiché*).

En el segundo epígrafe “La dialéctica histórico-natural del contenido y de la forma”, a partir de la *constelación* que compone la dialéctica histórico-natural, que Adorno plantea en la conferencia “La idea de historia natural”, se explicará la influencia del *Origen del Trauerspiel* alemán de Benjamin. La dialéctica del contenido y de la forma, en relación a la dialéctica de los conceptos de historia y naturaleza, reside en el *diagnóstico* adorniano de la vuelta en los contenidos a lo *protohistórico-arcaico* y de la forma, a la novedad. Así, la tendencia a la regresión es a la vez un despliegue de la forma por lo nuevo, aunque las figuras dialécticas para cada objeto sean siempre rigurosamente matizables. La *historia paralizada y mítica* y la *naturaleza mítica* se entienden en negativo como algo *pre-dado*, es decir, como construcciones prototípicas (i. e. de *antemano*) distanciadas de un devenir que asimila el *instante* de lo cualitativamente nuevo. Para el tratamiento

de la obra de Benjamin se parte de la tesis doctoral de Eduardo Maura, titulada *Crítica inmanente, alegoría y mito. La teoría crítica del joven Walter Benjamin (1916-1929)*, en la que se diferencia el drama barroco de la tragedia mediante un alejamiento de las categorías de la filosofía tradicional. El cambio de las formas conserva lo anterior y lo arrastra como un *resto* subyacente a lo arcaico de los contenidos. La temporalidad secularizada del drama barroco alemán convive con el modo de producción capitalista de las sociedades modernas, que en sus contenidos alude a lo arcaico.

En el texto “Alegoría y Trauerspiel” de Benjamin se trata la relación entre forma y contenido en relación a la estética romántica y al símbolo. La diferencia reside en que la forma del símbolo pretende acercarse al lenguaje en busca de la identidad, esto es, de la relación de lo mismo con lo mismo, intentando mostrarle al hombre lo que él mismo *ha sido*; sin embargo, en la forma de la alegoría, las discontinuidades, los instantes y los acontecimientos repentinos *irrumpen desde el fondo del ser* y se arrojan a la novedad. Ahora bien, el concepto de *historia sagrada*, pero también *profana*, se expresa mediante la figura dialéctica de la *metábasis* griega para Benjamin, desarrollándose así la transformación de la alegoría hacia el símbolo y finalmente llegando al *Trauerspiel* del Barroco. Esta evolución de las formas y su conservación de los contenidos en tal devenir conlleva un proceso de estancamiento que permite explorar en el drama barroco alemán las *ruinas* que sobreviven en la dialéctica natural-histórica.

En el tercer epígrafe “Primera y segunda naturaleza: un apunte ontológico”, se finaliza el comentario a la conferencia de 1932 titulada “La idea de la historia natural” que había sido puesta en relación con el análisis que hace Buck-Morss y con cuestiones intrínsecas al materialismo filosófico de Bueno. Es este epígrafe se incide en el texto “Espíritu del mundo e historia de la naturaleza. Excurso sobre Hegel” de la *Dialéctica negativa*, donde Adorno apela a la segunda naturaleza en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel para expresar el momento en que la *negación* del *espíritu* se transforma en *ideología*. Además, se da cuenta de la relación de la *Teoría de la novela* de Lukács con este concepto de segunda naturaleza y con el sustrato ontológico que subyace a este tipo de *argumento dialéctico* de la historia natural de Adorno. Para ello tomamos mano del opúsculo de Bueno titulado *Materia* para relacionar los conceptos de naturaleza e historia, en su polo positivo y negativo, con lo que se entiende como *codeterminación* y *multiplicidad*. Asimismo, posteriormente, se pasa al análisis de estos conceptos vinculados con la ontología materialista de Marx para acabar expresando como Adorno recibe influencia de este nivel ontológico y de cómo se desplaza de lo ontológico *en sí* para no caer en la *jerga de la autenticidad* heideggeriana ni en las dialécticas materialistas del marxismo ortodoxo (i. e., *Diamat*).

En el cuarto epígrafe “La primera naturaleza de la música: el debate de la música como lenguaje y como objeto sonoro” se aplica el concepto de primera naturaleza al campo de la música,

esto es, se define a la música como una parte de la realidad material en su devenir histórico. En este sentido, se habla de primera naturaleza de la música cuando se apela a su condición objetiva, autónoma, sensible, física y sonora; aunque también se hace alusión a la segunda naturaleza como al molde *estereotípico* sociológico en que la *apariencia* ideológica penetra en la música haciéndola parte del sistema tonal del siglo XVIII que prosigue en el neotonalismo del mundo tecnológico-industrial del capitalismo tardío. La música como primera naturaleza apela al carácter lingüístico articulatorio de la fonética que, a pesar de que carece de conceptos, es aconceptual y acategorial, *prerracional*, con respecto al propio material sonoro que la produce. La disociación de la música del lenguaje, aporta claridad a la relación entre la música como primera naturaleza y como segunda naturaleza porque se diferencia el vínculo musical con el objeto sonoro de la *inscripción* ideológica de la música en la sociedad (i. e., el sistema tonal).

Así bien, *antes* de ser un mero *fetichismo de la mercancía*, la música se relaciona con la sensación patente de la *cosa* sonora. Este debate de la música con el nivel fisiológico y fisicalista (p. e., ondulacionismo, vibracionismo, etc.) en relación con procesos cerebrales, para Adorno cae en el materialismo vulgar, tal y como lo comenta en la *Dialéctica negativa*. La experiencia del color y del objeto sonoro no se reduce para Adorno al nivel cerebral y físico (*imput*), es decir, al positivismo empírico sino que también es preciso tener en cuenta la naturaleza social de la música. Ahora bien, en este epígrafe se hace referencia a *El arte de los ruidos* de Luigi Russolo de 1913, a la *Estética* de Hartmann y al *Tratado de objetos musicales* de Schaeffer para entablar el debate de estos autores con el Adorno del texto “Actualidad de Mahler. En el centenario de su nacimiento” de 1960, y “Dificultades” (conferencia para la Radio Bremen) de 1964. El objetivismo de Schaeffer, a partir del cual continúan Boulez, Nono, Stockhausen, Varèse, Cage y otros, a Adorno le parece excesivamente objetivista, ya que los sonidos que se recogen en las grabaciones de la música electroacústica también están aferrados a tonos, notas e intervalos aunque esta escuela francesa pretenda borrar todo resto del sujeto en su acto compositivo. Adorno discute con Metzger en 1957 sobre el problema al que se someten estos compositores al considerar que hay que eliminar la *fuerza productiva musical* a la hora de componer, porque al fin y al cabo los objetos sonoros recogidos de la realidad exterior para la composición de la *música informal* o *a-serial* también están determinadas por notas, escalas, series o cualquier *resto* de impulso del sujeto hacia el objeto.

Esta relación de Adorno con los objetivistas está trabajada por Marina Hervás en su tesis doctoral *Pensar con los oídos: conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno*, donde se explica la relación de Adorno con Metzger en el periodo que va desde 1957 hasta su muerte, mantenida a partir de los cursos de verano de Darmstadt (donde Adorno tuvo contacto con estos compositores *a-seriales*). Aunque Adorno entiende la deriva hacia el objetivismo de los

compositores que pasaron de seguir la línea de Messiaen (i. e., de influencia dodecafonista) a Schaeffer, el papel del sujeto sigue cumpliendo funciones relevantes aun en estas formas musicales. Para Adorno, este objetivismo *irrefrenado*, rayano al fisicalismo musical, cae en una *homofonía sin límites* en que la *vida extramusical* de los objetos sonoros choca con los conocimientos musicales del sujeto a partir de los cuales trabaja compositivamente. En el texto “Sobre el estado de la composición en Alemania” de 1960, Adorno explica cómo la técnica dodecafónica se enseñó en Francia y cómo comenzó esta nueva *querelle* entre serialistas y *a-serialistas*. En un texto anterior, de 1953, titulado “Sobre la relación actual entre filosofía y música”, Adorno ya comentaba la relación entre Boulez y Messiaen, vinculando la estaticidad musical de Boulez con Stravinsky.

La tesis *objetualista* concibe al tono como una construcción subjetiva del lenguaje transferida erróneamente a la música, es decir, como parte del idealismo del sujeto vertido sobre la música, que no semejaba más que un objeto físico y sonoro al cual había que manipular lingüísticamente de la menor forma. No obstante, filosóficamente, esta tesis que sigue Schaeffer en el *Tratado de los objetos musicales*, no es sino heredera de la fenomenología de Husserl, es decir, un intento de *irse a las cosas mismas* en el campo de la música. Entonces, para Schaeffer, se conjuga el fisicalismo musical con el psicologismo perceptualista que media entre el fenómeno acústico y el sujeto perceptor. Más allá de notaciones musicales y otras formas musicales *apriorísticas* construidas por el sujeto, lo que interesa a estos objetivistas es la apariencia subjetiva ante la señal física sonora que nos retrotrae al *origen* de las percepciones. La reducción acusmática del objeto sonoro pretende abarcar la profundidad mayor de la onda sonora que, en último sentido, busca la *experiencia originaria*, al modo de la *jerga de la autenticidad*.

Así, para finalizar este epígrafe, se apela sucintamente a la interpretación que se realiza de estos objetos sonoros con relación a lo que el lenguaje reconstruye a partir de los contenidos musicales (p. e., la pasión, la fantasía, el amor, etc.). Esto es, se hace alusión a la relación de la primera naturaleza de la música con el lenguaje, al significante sonoro con el significado y, por tanto, a la configuración del sujeto de formas musicales que operan con tales objetos musicales. En la audición musical, el significante y el significado quedan *indistinguidos* sonoramente en una dialéctica *irresuelta* en términos estrictamente lingüísticos, ya que, por una parte, hay una postura *referencialista* que concibe que la música sí es un *lenguaje que expresa sentimientos* (p. e., Beethoven, Wagner, Listz, Schopenhauer, Hoffman, Wackenroder, Tieck, etc.), y por otra hay una postura *no referencialista* o formalista que niega tal facultad semántica de la música en defensa del positivismo objetivista más riguroso (p. e., Hanslick, Cage, Varèse, Schönberg, Xenakins, Nono, Schaedder, etc.).

En el epígrafe quinto “Breve historia de las relaciones entre música y lenguaje” se da

continuidad al anterior epígrafe aludiendo al recorrido histórico que siguen las posiciones (referencialistas o no-referencialistas) respecto a la relación de la música con el lenguaje. Siguiendo la dialéctica de la forma y el contenido desde el s. XVIII hasta el s. XX se hace referencia a la historia de la teoría de la música que parte de las *querelles des anciens et des modernes* entre Francia e Italia, documentada en la *Gazzete de France* fundada en 1631. Para ello, se toma como referencia *La estética musical del siglo XVIII* de Enrico Fubini, publicada en la misma fecha que la muerte de Adorno en 1969. Así, empezando por la defensa del *principio de imitación* del clasicismo francés de Lecerf y por el racionalismo de Ragueneau contra la ópera italiana, se prosigue con Du Bos para delimitar el carácter mimético y natural de la música. Para Du Bos, en 1719, era necesario tener en cuenta la semanticidad de la subjetividad musical, el *principio imitativo* era escaso para los análisis musicales de otros contenidos que van más allá del carácter asemántico de la música propuesto por los racionalistas franceses. Igualmente, para Batteaux en 1747, se habla de la música como *lenguaje autónomo de las pasiones y los sentimientos*, adoptando la postura referencialista que continuará en crecimiento a lo largo del s. XVIII. El conflicto de teorías de la música entre Francia e Italia surge a partir de la polémica entre Rameau y Lulli (que influenció a este primero), y luego continúa entre bouffonistas y antibouffonistas. Para Rameau la forma de la música debía abordar el método matemático pitagórico que venía de la tradición de Zarlino, Descartes, Mersenne, Euler, etc. No obstante, aunque Rameau no toma partido, claramente, hacia la música italiana o la francesa, privilegia la música instrumental y la *dimensión vertical* de la armonía, esto es, de un concepto de música que mezcla: la música como lenguaje de sentimientos con la de la música como lenguaje de reglas numéricas armónico-matemáticas. Esta *querelle* se mantiene en los bouffonistas que apoyaban la melodramática y extravagante ópera bufa italiana frente a los antibouffonistas como Rameau, Diderot y D'Alembert (i. e., *querelle des Bouffons*) que adoptan la tradición del *Traité de l'armonie* del propio Rameau. Posteriormente, se analiza la siguiente *querelle* establecida entre gluckistas y piccistas, los primeros defendían la reforma del melodrama italiano y la relación de la música con la poesía (i. e., el *tema*), mientras que los segundos continuaban la tradición francesa del vínculo de la música con las matemáticas (i. e., los *grados* armónicos).

Así, en el curso de la historia de la música hay una dialéctica entre diferentes posturas acerca de la semejanza de la música con el lenguaje, donde se mezclan la definición de la música a partir del lenguaje *racional* o del lenguaje del *corazón*. De este modo, apelando a la situación musical del s. XVIII en Inglaterra (p. e., Hawkins, Burney y Burke) y en Alemania (p. e., Scheibe, Birnbaum, Quantz y Bach), se llega al 1772 con el *Ensayo sobre el origen del lenguaje* de Herder y la concepción de la música como *canto original* unido a la *poesía*. La música como lenguaje universal de los sentimientos, esta es la postura referencialista que va a llegar al s. XIX de la mano

de Schlegel, Goethe, Wackenroder y Tieck. El movimiento *Sturm und Drang* hará apelación constante a la vinculación entre música y sentimientos, abarcando el *espíritu popular (Volkgeist)* en la Alemania romántica que heredaba las teorías de la música establecidas en las *querelles* entre Francia e Italia. Como dice Fubini, la relación de la música con el espíritu y con las pasiones se exalta a partir de *analogías extravagantes y triviales* que llevan a cabo eso que se denomina como *música descriptiva* y *música programática* a partir de compositores como Berlioz y Listz (escuela neoalemana). La forma musical que aquí se practica es la sinfonía (i. e., poema sinfónico), es decir, la envoltura instrumental de la barroca forma sonata, pero con un énfasis expresivo de *un sentimiento universal* más grandilocuente y también con más instrumentos incorporados. La diferencia que realiza Fubini con respecto a la estética musical divide: por un lado, la *estética de la forma*, y por otro, la *estética del sentimiento*. Pues bien, en el s. XIX las dos posiciones teóricas antagónicas a destacar son: Wagner y Hanslick.

En la obra *De lo bello en la música* de Hanslick, publicada en 1854, se define el contenido dentro de la unidad que configura la forma, pero no como algo que va más allá de ella. En este sentido, para Hanslick, quien sigue la tradición de Lotze y Helmholtz, los contenidos son series de sonidos compuestos en *formas sonoras* que se perciben auditivamente, por lo que el análisis musical sigue la perspectiva formalista y objetivista frente al expresionismo y al romanticismo decimonónico. Ahora bien, Adorno en la *Filosofía de la nueva música* (aparecida en 1949) alude a que el *expresionismo es un objetivismo*, ya que también puede reducirse a un *sistema de contrastes*, una *ley formal* y una organización *integrada* de lo *desligado*. Desde luego, el expresionismo tiende a la comunicación de sentimientos evocados por el sujeto, no obstante, esos contenidos expresados se ejecutan precisamente a partir de formas sonoras elaboradas con mayor o menor perfección. Sin embargo, según Hanslick, el contenido no se puede separar de la forma porque esta es mismamente un sonido que es indivisible, y de ser divisible llevaría a la *contradicción* o a la *arbitrariedad*. La postura no referencialista de Hanslick hace alusión a que los términos *contenido* y *forma* se emplean en un *sentido artístico* más que en un *sentido lógico*, por ello al llevar a cabo el análisis del desarrollo musical como un *desarrollo lógico* los *temas* a los que apela el contenido no son sino análogos a los personajes de las novelas, esto es, se limitan musicalmente a los *contrastes* establecidos entre las formas sonoras que los componen.

Para Adorno, el análisis musical va más lejos que el formalismo de Hanslick e intenta relacionar *mediadamente* la forma y el contenido a partir de la dialéctica histórica y negativa establecida entre el sujeto y el objeto musical. Así, en “Introducción a la sociología de la música” Adorno afirma que la música es un *lenguaje aconceptual*, aunque comparte con el lenguaje el sentido de la *interpretación* y la *lectura musical*, es decir, la música no hace referencia *en si* misma a

un campo semántico determinado pese a que ella pueda ser interpretada y leída como el lenguaje escrito que pasa a ser ejecutado oral y fonéticamente. Como dice el texto “Fragmentos sobre música y lenguaje”, la *idea de interpretación* pertenece a la música, como un *lenguaje de los ángeles*, en el que no hay representación, ni articulación de significante con significado. En esta relación de la música con el lenguaje Adorno recoge influencia de la teoría del lenguaje de Benjamin esbozada en los textos: *El origen del Trauerspiel alemán* (concebido en 1916, redactado en 1925, publicado en 1928) y “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” (de 1916). El carácter no representativo y no conceptual de la música está en tensión dialéctica con el carácter interpretativo y sonoro tanto de la música como del lenguaje. En el texto “Música, lenguaje y su relación en la composición actual”, Adorno se refiere a la noción de *enigma*, en el sentido en que la música no puede escapar de su *semejanza con el lenguaje* ya que la autonomía formal de su campo aspira a él, por ejemplo en la historia del sistema tonal. Sin embargo, el carácter enigmático de su naturaleza dificulta que la música se conciba como ciencia formal autónoma al completo, porque la semántica del *tema* puede evocar distintos sentimientos, porque no todos oyentes conocen tal lenguaje musical y porque la música no es conceptual.

En el sexto epígrafe “Segunda naturaleza de la música” se explica el concepto de segunda naturaleza de la música como el sistema tonal *im-puesto* históricamente a partir del canon musical del Barroco. El concepto de *segunda naturaleza*, que para Lukács hacía referencia a una naturaleza nueva *causada* por el avance tecnológico-industrial que comienza con la Revolución industrial en la Inglaterra de mediados del s. XIX, al aplicarlo a la música cobra un nuevo significado. La segunda naturaleza de la música no proviene tan solo de una implantación de un modo productivo que transforma la primera naturaleza pre-industrial, sino que se refiere al sistema armónico y a las reglas musicales que rigen históricamente a partir de los siglos XVII y XVIII con el apogeo del sistema tonal y la *extinción* de otras formas sonoras (p. e., modos frigios, mixolidios, lidios, etc.). Como dice Adorno en la *Filosofía de la nueva música* de 1953: *la segunda naturaleza del sistema tonal es una apariencia históricamente surgida*.

La música en su curso histórico se ve sometida a la apariencia de un sistema tonal que se impone como la verdad, configurada en base a la forma consonancia, lo cual conlleva un movimiento sociológico-musical paralelo a la lógica de los procesos económico-políticos y culturales. La lógica de la racionalidad técnica e instrumental acompaña la implantación del sistema tonal y la hace sólida socialmente en forma de *escucha regresiva*. La distinción de estas dos naturalezas conlleva el impulso crítico y de denuncia de los *efectos* culturales sobre la música popular y la seria, es decir, analiza cómo ambas (sobre todo la primera) acogen positivamente el tonalismo conformado por la forma homogénea y vacía característica de la superestructura cultural

del sistema capitalista. En la cuarta lección del curso “Introducción a la sociología de la música” titulada “Clases y estratos” Adorno hace alusión a la *apariencia* vertida sobre la naturaleza de la música a partir de la música oficial del comunismo y a la visión social-realista que había de la misma impuesta por los intereses históricos de la ideología política y económica soviética. Así, Adorno comenta que la *tosca dicotomía* de la sociología empírica entre clases altas y bajas no hace sino expresar que la música consumida *abajo* es *hedónica* en lo extraestético (así como regresiva) frente a la música consumida *arriba* que intraestéticamente desarrolla nuevas formas (como la disonancia) que van más allá del dictado ideológico de la apariencia. Por lo que la música de arriba no es más ideológica que la de abajo, ni más idealista, sino al contrario. Como cuenta Longhurst en *Popular Music & Society*, entre los años 1930 y 1950, Adorno adopta el punto de vista de una música seria distinta a la *comercial*, que no cae tan fácilmente en el patrón estereotípico y *estandarizado* propio de aquella música *vulgar*: música popular y ligera. En este sentido, por causa de ello, hay quien considera a Adorno como un *aristócrata pesimista*, como dice Attali en *Ruidos. Ensayo sobre economía-política de la música*, ya que el carácter regresivo de la música popular es rechazado en función de la *resistencia* a la consolidación del sistema tonal en el marco económico-político del nuevo *capitalismo de Estado* ubicado en América del norte y Europa occidental.

El cuarto apartado de la tesis titulado “Análisis de la música como crítica social. Para una Filosofía de la música” contiene siete epígrafes. El primero: “Correlación armónico musical y social entre la síncopa, el jazz, la industria cultural y la alienación”, comienza con un análisis del contexto político del jazz en los años del New Deal de Roosevelt que parte de la obra *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz* de Eric Hobsbawm para contrastarla con el texto que Adorno publica en 1938 titulado “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”. Frente a la visión de Hobsbawm del jazz como la música de aquella masa de marginales y militantes de la izquierda del Partido Comunista que habían sido *acogidos* por las políticas sociales y culturales del New Deal, para Adorno el jazz es la manifestación más patente del *fetichismo de la mercancía* a la que se supedita la música comercial y ligera de mediados del s. XX. Los patrones estereotipados de esta cultura de masas, que siguen en un principio las leyes del sistema tonal, no son sino que una *marca mercantil* de la *canción de moda*. La estandarización, la homogeneidad de la dimensión vertical, la repetición exagerada de notas en las melodías y las síncopas rítmicas del jazz conforman la *formula estereotípica y esquemática* que siguen las músicas ligeras, comerciales y populares en el curso de la historia del capitalismo tardío. Para Adorno, la *cháchara cultural* se alimenta del uso técnico de formas temporales homogéneas y vacías en un *círculo vicioso* que semeja la *música del carrusel*, lo que en la *historia presente* conforman las formas de los bucles, los loops, los beats, las bases, etc.

Así, en el trabajo que realiza Witkin titulado *Adorno On Popular Culture*, se dice que, para Adorno, el jazz (como ejemplo de las músicas populares y ligeras) se configura de los siguientes elementos intraestéticos: la *estandarización*, las *fórmulas estereotípicas y esquemáticas*, el tema del desamor o *pérdida amorosa* y la *síncopa* en el ritmo. A nivel extraestético, el jazz hace parte de la pseudoindividualización, que Adorno en 1950 estudiará en *La personalidad autoritaria*, esto es, la manipulación inconsciente de los materiales musicales reproducida en la masa de oyentes. Según Adorno, el jazz refleja el impacto ideológico del modo productivo social-económico a partir del *carácter de música utilitaria* que lo organiza desde *fuera* de su autonomía musical. La fuerza extraestética que define al jazz como música utilitaria conlleva a lo que Adorno denomina, siguiendo la tradición de Hegel y Marx, como *alienación*. Pero aquí el término alienación no remite simplemente a la atadura económico-social de la *fuerza productiva* con los *medios de producción*, sino que conecta el arte con la sociedad a través de un estado de *inconsciencia* para el cual *faltan palabras*.

En el epígrafe segundo “El jazz como ejemplo: radio, masas, repetición e improvisación” se comienza apelando al texto adorniano de 1962 titulado “Tipos de comportamiento”, intrínseco al curso *Introducción a la sociología de la música*, haciendo referencia a la relación entre: *radio, trabajo, música y oyente entretenido*. Para, continuamente, pasar a un análisis detallado de la conferencia “La técnica psicológica de las alocuciones radiofónicas de Martin Luther Thomas” que impartió Adorno en junio de 1944 en San Francisco, junto a psicoanalistas y teóricos sociales. La radio, para Adorno, es un medio de comunicación que logra concentrar la opinión pública de la masa de oyentes entretenidos que en su tiempo de trabajo o en su tiempo libre dedican a la escucha. Así, en la conferencia de 1944, Adorno comentaba sobre la figura de Thomas que era un hombre metafísico, religioso y sensacionalista que buscaba el discurso de la provocación y de los más bajos instintos. Esta actitud psicológica propia de una personalidad autoritaria, tan característica de los medios de comunicación, se encarnaba en el locutor Thomas como en un *lobo solitario* que luchaba infatigablemente contra el bolchevismo empleando una retórica cercana al discurso fascista y nazi.

Ahora, el papel homogeneizador de la radio no es solo eficaz para agrupar entorno a sí la opinión de los oyentes respecto a temas políticos, sociales y económicos sino también musicales. Adorno ya había tratado esta relación en textos como “Sobre el jazz” escrito en 1936, donde apela a la forma predecesora del jazz que es el *cakewalk* y la *música de baile* que sonaba por las radios, en esta música se segrega el compás del ritmo principal generando *pseudocompases* así como *omisiones* y todo tipo de *sincopaciones* seguidas de *pseudoacompañamientos, vibratos, breaks*, etc. Este punto de vista sobre el jazz se constata en el curso de la obra musical de Adorno que recorre los siguientes textos: “Para la comprensión de Krenek”, de 1932; “Adiós al jazz” de 1933; “Sobre el

jazz” de 1934; el texto de 1935 titulado “Ernst Krenek”; su reseña comparativa de Wilder Hobson (de la obra *American Jazz Music*, de 1939) y Winthrop Sargeant (de la obra *Jazz Hot and Hybrid*, de 1938) escrita en 1941; el texto de 1953 titulado “Moda atemporal. Sobre el jazz”, hasta trabajos como “Introducción a la sociología de la música”, sobre todo en el apartado “II. Música ligera” de 1962.

De este modo, en este epígrafe, también se comenta detalladamente la disputa del año 1952 en la revista *Merkur* entre Adorno y J. E. Berendt, a la que apela de un modo sumario Claussen en su obra *Theodor W. Adorno: Uno de los últimos genios*. A la publicación del texto “Moda atemporal. Sobre el jazz” de Adorno, le contesta Berendt a través del artículo titulado “A favor y contra el jazz” de septiembre de 1953. Y, posteriormente, en junio del mismo año, Adorno le responde con: “Réplica a una crítica de *Moda atemporal*”. Esta cadena de artículos recibe su última crítica en la obra *El jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock* de Berendt, publicada por primera vez en 1959. La primera réplica de Berendt a Adorno (de junio del 1953) reside en que este último niega el *carácter improvisatorio del jazz* cuando existen grabaciones de Charlie Parker de 1940 y de Louis Armstrong de 1929 que son una *prueba cabal* de que hay variación en los solos y no repetición de compases. En respuesta a esto dice Adorno que Berendt es un *fan* que, argumentando *ad hominem*, cae en el *mecanismo de defensa más acreditado de la industria cultural* y que su texto “Moda atemporal. Sobre el jazz” *ataca* la distinción entre *jazz auténtico* y *jazz comercializado* a la que él apela. Así como que las *reanimaciones periódicas del hot jazz* no son más que *meras inyecciones de vitamina en la monotonía de la producción masiva* o que las improvisaciones del jazz están fijadas en base a una *notación unívoca* a diferencia de la tradición que va de Haydn y Mozart hasta Schönberg y Webern. A esto, responde Berendt en 1959 que: el jazz, como una *música vital y comunicativa*, es imposible sin *clichés*, en el también se descomponen históricamente los estilos anteriores (integrando la forma disonancia) y, añade que, es una *falacia la crítica al jazz* por haber *simples repeticiones* que deben ser *atacadas*. Ya pasados veinte años, y hechos tales ataques, los *clichés* siguen funcionando en la música popular, por lo que a Berendt le parece que la crítica al jazz semeja no haber *comprendido un poco* el derrotero histórico de la música. En este sentido, para Berendt la constante *búsqueda de novedades* en la música la considera *inhumana, abstracta, fría e industrial*.

En el epígrafe tercero “Fundamentación de la forma disonancia: Beethoven, música seria y dodecafonismo” se presenta la dialéctica entre la forma disonancia y consonancia partiendo principalmente del análisis de Adorno en la obra *Beethoven. Filosofía de la música* publicada en 1993 (la cual Adorno empezó a trabajar desde su juventud en adelante), en el texto de 1937 titulado “Segunda música nocturna” y en la *Filosofía de la nueva música* de 1949. En la obra primera obra, que ve la luz veinticuatro años después del fallecimiento de Adorno, se establece la definición de la

música de Beethoven en relación a la teoría del conocimiento de Hegel, es decir, se establece una dialéctica entre el esquema musical y los contenidos musicales seguida de una dialéctica del sujeto y el objeto. Adorno cuenta que la *música es la lógica de la síntesis sin juicio* ya que, así como la arquitectura, no cae por entero en un principio de representación que la haga parte del lenguaje conceptual. Ahora bien, para Adorno la *tonalidad* en Beethoven juega un papel similar al *espíritu* y a lo *absoluto* en Hegel, aunque tal y como ocurre en este último también tiende a ser poco *absoluto*. En Beethoven el sistema tonal no siempre alcanza su forma absoluta sino que contiene la negación de la disonancia, por lo que mantiene tal negación en suspenso sin llegar siempre a *superarse* en la forma consonancia. Esto ocurre porque Beethoven *reproducía el sentido de la tonalidad a partir de la libertad subjetiva*, esto es, en la expresión musical de los temas, en la contención de las formas, se apelaba al *lenguaje musical de la burguesía* y a aspectos extraestéticos. Así, para Adorno, la libertad subjetiva beethoveniana asume la *expresión* de lo *resistente* y de lo técnicamente *demónico*, por ejemplo en la *Appassionata*. La tonalidad del sistema de Beethoven es dialéctica en el sentido en que se hace patente la lucha entre el principio constructivo y el principio represivo-compulsivo, algo que se puede escuchar en los *sforzati* que operan como cadencias de engaño resistentes a la cadencia tonal. Del mismo modo, en los *shocks* aparece de manera predecesora la forma que se acabará de integrar en la fase expresionista de Schönberg. Así también, la dialéctica del espíritu objetivo y subjetivo, propia del sistema hegeliano, para Adorno se puede reconocer en obras de Beethoven como: *Appassionata*, *Novena sinfonía* y *Waldstein*. El espíritu subjetivo entronca con la entrada de la parte *forte* en el tema, donde se percibe al sujeto ante la anticipación de la identidad dialéctica no alcanzada. Lo ontológico surge desde la *espontaneidad* del sujeto en los *sforzati*, en los *shocks* y en el uso de la parte *forte* permitiendo florecer la fantasía establecida en la parte del *desarrollo*.

Consiguientemente, se pasa al análisis de “Segunda música nocturna” de 1937 donde Adorno comenta que la música expresiva occidental tiene sus comienzos en la *musica ficta* consistente en una música falsa que va pareja a un texto o poema a partir del cual se incorporan estas alteraciones, a veces accidentales, que invocan el uso de disonancias con el fin de dar expresión al sentido de las letras que se acompañaban musicalmente. Asimismo, siguiendo el texto de Marina Hervás titulado “El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical” de 2015, y la crítica a la tesis *Tempo musical em Theodor W. Adorno* de Eduardo Socha (del mismo año), se explora la noción de tiempo adorniana en relación a los *tipos musicales* (en el cuerpo de notas). La teoría de los tipos musicales de Adorno distinguía el *tipo intensivo* del *extensivo*: el primero es un tiempo sinfónico que alude al tiempo dialéctico que une la totalidad y la particularidad, el segundo es un tiempo más complejo que complementa los modelos negándose al primero; para Socha, ambos se *superan* (uniendo la *lógica* de la *desintegración* del *tipo extensivo* con el *principio* de *construcción*

del *tipo intensivo*) dando lugar al *estilo tardío* de Beethoven. Ahora bien, lo que dice Marina Hervás es que el análisis de Adorno sobre las formas temporales previas a 1750 era demasiado *plano*, esto es, el tipo musical intensivo que sigue el principio de construcción era el más usual. La música anterior al 1600 era temporalmente lineal y no constructiva frente a la posterior a 1750 que, a partir del Clasicismo y el Romanticismo comienzan a negar dialécticamente el sistema de la tonalidad, como por ejemplo con la *Bagatela sin tonalidad* de Listz compuesta en 1885. A partir de la negación de lo tonal, tanto desde el estilo tardío de Beethoven y el origen del drama wagneriano, la transformación musical hacia el variacionismo tiene su sólida *integración* en el expresionismo schöngbergiano.

En el epígrafe cuarto “La relación del discurso de la autenticidad musical con la música seria, la tradicional y la nueva música de los círculos dodecafónicos” se trata de explicar el *carácter* y el *estilo* auténtico de la música a partir de la revisión de distintos textos de Adorno. En el texto “Contra la nueva tonalidad” Adorno se remite al texto de 1931 de Hanns Gutman titulado “Se vuelve a llevar el modo mayor” donde se aclara el origen social de la nueva tonalidad como parte de una moda que tiene sus efectos en el nivel social, cultural e ideológico. Para Gutman, la tecnificación, la racionalización industrial y la crisis económica impulsan con más vehemencia el sistema tonal. Ahora, partir de la diferencia de lo *auténtico* y lo *inauténtico* respecto a lo que es y no es tonal no es más que una actitud acomodada e intraestética en la que cae Gutman, según Adorno. Como dice en la *Filosofía de la nueva música* de 1953, también Stravinski intenta *ir más allá del objetivismo* y del positivismo del sistema tonal aunque acabe conformándose con cierto tipo musical temporalmente estático (p. e., en el ballet).

Lo que se dice que es auténtico o inauténtico para Adorno refiere, sobre todo, al *carácter* (aunque también al *estilo* y a la *escucha* de la *composición*), es decir, a la *fisionomía* que anacrónicamente mantiene el contenido relacionado con el momento histórico en el que se hace patente la obra musical. Lo auténtico es históricamente nuevo, surge *aquí y ahora*, como novedad formal que resiste a la *extinción* y lucha por *integrarse*. Como dice en *Figuras sonoras* Adorno, lo que significa *primariamente* la *construcción* en el *arte* es algo: *objetivo, universalmente obligatorio, necesario, auténtico*, es decir, *algo que no puede ser de otro modo que como es*. Lo inauténtico es regresivo, sigue el tiempo abstracto de la continuidad histórica tendiendo a lo mítico-arcaico como impulso repetitivo. Así, por ejemplo, como dice Adorno en el texto “Fragmento sobre música y lenguaje” publicado en la revista *Jahresring* entre 1956 y 1957, en el primer movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven se puede captar la elevación al *carácter de lo auténtico* ya que el contenido y la forma están mediados de tal modo que el momento musical se convierte en un momento temporalmente *aurático, instante* de *goce estético*, no conciliable con la *voluntad de poder*

de la lógica. Asimismo, en el texto “Anton von Webern”, Adorno hace alusión a *lo auténtico del efecto* que reluce en el primer movimiento de la sonata *Concierto para nueve instrumentos* o en el *Länder sublimado* del *Cuarteto* de 1928 y 1930.

Sin embargo, en el texto de 1957 titulado “Nueva música, interpretación, público” Adorno dice que, a diferencia de la nueva música, la *ejecución* de la música tradicional *no logra en absoluto lo auténtico*, es decir, la *impronta de la estructura del todo con el individuo*. Lo cual quiere decir que la relación entre la forma (i. e., el todo) y el contenido (i. e., individual) no están *mediados* de un modo integrado a través de lo *auténtico de la instrumentación*. Así, también, en el texto “Para una fisionomía de Krenek” publicado entre 1957 y 1958, Adorno comenta que las piezas breves de Webern son *más auténticas* que las piezas jazzísticas de Krenek, las cuales están puestas en marcha mediante el *habitual primitivismo motórico* que pone de manifiesto el *aspecto de modernidad*. Siguiendo con los ejemplos, Adorno hace referencia, en *Figuras sonoras*, al *sentido auténtico* de las figuras sonoras de Schönberg en tanto que son *autónomas* por la *fuerza de la organización artística*; así como en otros textos en los que apela a la plena instrumentación exhaustiva del compositor que logró romper el funcionalismo wagneriano a partir del uso libre de figuras melódicas que subyacen en el plano *subcutáneo* de la obra musical. Para Adorno lo *subcutáneo* funciona como una noción cercana a lo que en Benjamin quiere decir *aura*, en el sentido en que fisionómicamente penetra hasta en las *más mínimas células técnicas* que se configuran bajo la forma temporal del objeto sonoro.

En el texto “La industria cultural” de la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno cuenta que el concepto de *estilo auténtico* en la industria cultural equivale estéticamente al *dominio* de la *violencia social de la oscura experiencia de los dominados*, esto es, que la idea de estilo es una *fantasía retrospectiva* de los *románticos*. La diferencia entre *estilo auténtico* y *artificial*, en el año 1944, a Adorno le parece *culturalmente conservadora*, del mismo modo que la idea del *auténtico hombre alemán* le resulta un *modelo de virilidad* que engloba el *tipo asocial conformista*. En esta obra se desarrolla una teoría crítica del estilo que aquí se detalla y se amplía (a nuevas formas de estilo como el *feeling* del blues y el jazz o al *flow* del rap y del trap, p. e.); en la que se pone en relación la *técnica* y el *lenguaje musical, pictórico* o *verbal* con la *industria*, la *ideología* y la *promesa* de una esperanza para los desesperanzados.

En el epígrafe quinto “Genealogía de la distinción histórico-musical de la forma disonancia y consonancia. Los ejemplos musicales de Adorno” se esboza la dialéctica progresiva de la forma disonancia desde los inicios de la variación hasta su integración en el s. XX. En primer lugar, en el texto “Nueva música, interpretación, público”, Adorno muestra la importancia de los errores cometidos en la música tradicional y en la nueva música, relacionados con: la insensibilidad para los acentos, falta de flexibilidad dinámica, ajustes al compás, ejecución grosera de los *ritardandi* y la falta

de claridad melódica por causa del *tempi*. La diferencia entre la música tradicional y la nueva música a nivel técnico reside en el perfeccionamiento y cuidado de los *tempi* en las ejecuciones melódicas. Ahora, la nueva música a nivel técnico, material y formal, progresó en la integración de modulaciones y variaciones disonantes que ya se encontraban ocultas en la música tradicional, la *libertad* y la *emancipación* de la nueva música alcanza el *carácter auténtico* y *supera* lo anterior.

En segundo lugar, siguiendo los ejemplos musicales a los que Adorno remite en la conferencia de 1958 titulada “Sobre la prehistoria de la composición serial” se pasará lista de los casos concretos en los que la forma disonancia se desarrolla desde su *origen* (clasicismo) hasta su apogeo (serialismo). El primer ejemplo de esta *genealogía* dialéctica es la antigua variación de la lied de Schubert, como *Die Forelle*. El segundo ejemplo es Beethoven, esto es, en la caracterización individual que se alcanza en las tardías *Variaciones «Diabelli»*, donde el *caos* musical aparece entremetido en el *cosmos* de lo tonal. El tercer ejemplo reside en el *Leitmotiv* variacionista de Berlioz, donde se hace frente a los *problemas compositivos* que había planteado Beethoven. Esto se puede percibir en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, absolutamente variacionista, donde el concepto estático de los *tempi* ve superado y se incorpora un nuevo procedimiento industrial *externo* a la música que altera los principios de la consonancia de la música tradicional. El cuarto ejemplo de esta *genealogía* del serialismo y del dodecafonismo es Wagner, esto es, la *variación psicológica* que hace de aquello que en Berlioz resultaba chocante todo un *principio estilístico*. Para Adorno los *Leitmotifs* wagnerianos, aunque *perentorios en su identidad*, se reducen a mero material, pueden considerarse como las *primeras series*. El quinto ejemplo se consolida a partir de los poemas sinfónicos tardíos de Strauss y la escuela neoalemana, así como en las obras instrumentales tempranas de Schönberg como la *Noche transfigurada*, *Pelléas y Mélisande*, el *Primer cuarteto* y la *Primera sinfonía de cámara*. Así, quedaría explicitada la evolución de la variación surgida como una *resistencia* dialéctica a la forma consonancia del sistema tonal.

El epígrafe sexto titulado “Las relaciones de la tonalidad y la atonalidad con el funcionamiento de la forma disonancia y consonancia. Ejemplos cruciales de la música seria y popular” se ahonda en las relaciones históricas entre la tonalidad y la forma disonancia que se vienen mencionando. Para ello se echa mano de la conferencia de 1964 titulada “Dificultades” en la que se analiza sucintamente el carácter primitivo de la disonancia, esto es, la existencia de elementos disonantes como las *emociones específicas*, *impulsos individuales* y *ocurrencias* ya anteriores a la fase de la música clasicista y romántica que se *preformaron* en el sistema tonal. Así también, se contrastará la posición de Adorno respecto a la de Attali, Grout y Palisca, Hornbostel, Granados, Robertson y Stevens, Molina y Crossley-Holland. En este epígrafe se asienta la tesis de que el sistema tonal es intrínseco al carácter *primitivo* de los modos griegos (i. e., dórico, jónico, eólico,

frigio, lidio, mixolidio y locrio), al *tetracordo* (que incluía los modos dórico, frigio, lidio y mixolidio que configuraban distintas clases de escalas: *diatónica*, *cromática* y *enarmónica*) y a la *música modal* practicada en las épocas medieval y renacentista. El sistema de formación de escalas aporta la claridad del transcurso histórico de la forma disonancia inmanente a la *música modal* que ha sido desarrollada desde épocas anteriores, desde luego, al Clasicismo y al Romanticismo. Al considerarse *demónicos* (por Glareanus y Zarlino, p. e.) los modos restantes al jónico y eólico (i. e., escala mayor y menor) las formas del sistema tonal se hacen canónicas. En este sentido, la *prehistoria* del serialismo y del dodecafonismo es previa a Schubert y a Beethoven, tal y como decía Adorno en la conferencia de 1958. Los modos se mantienen en la música folclórica árabe, balcánica, afroamericana, india, etc.; esto es, tienen su conservación en las músicas populares. Los sistemas de escalas o modos anteriores al tonal, siguen el curso histórico de la música popular de los trovadores, de los juglares, de los goliardos, de los polifonistas del s. XII, del Ars Nova del s. XVI y hasta de las formas musicales del Siglo de Oro español.

El ejemplo de la evolución del jazz posiblemente sea el más crucial a la hora de hacer manifiesta la consciencia de tal *experimentación* de la forma disonancia en la música popular, sobre todo a partir del año 1959 con la grabación del *Kind of Blue* de Miles Davis. Para Stravinsky la transformación de la tonalidad hacia la música atonal, consistió en un alejamiento de los *polos de atracción* y del *valor absoluto* de las escalas menor y menor, la afinación ordenada en grados cromáticos del piano a este respecto fue determinante. Ahora bien, en el texto “La función del contrapunto en la nueva música” de 1957, Adorno da cuenta de la tensión dialéctica que mantienen las variaciones polifónicas, el bajo continuo, la polifonía y el contrapuntismo (de Bach) que llega hasta las serialismo schönbergiano.

En el epígrafe séptimo “Adorno y la música popular española medieval y renacentista” se mostrarán casos concretos de la historia de la música popular a través de los cuales se explica la prehistoria musical de la variación en contraste con lo que expresa sucintamente Adorno en su obra musical. Para ello se comienza revisando lo dicho en el texto “Quasi una fantasía” en el que Adorno se refiere a las músicas folcloristas como la española caracterizada por *monodias* y *tonalidades primitivas*, que son diferentes de la *tonalidad racional* barroca de la *música europea*. Ahora bien, las *tonalidades primitivas* están entremezcladas por la *tonalidad racional* que adaptó armónicamente las composiciones de la música española haciéndolas difícilmente distinguibles.

En este epígrafe último se tomarán referencias de historiadores de la música española con el fin de detallar el contexto y los materiales musicales de la fase medieval, renacentista y prebarroca. Se comienza analizando el trabajo de Santiago Auserón titulado *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española* donde se aportan fuentes y datos que tomaremos como vinculantes a la

hora de constatar las *tonalidades primitivas* o *modos* (en los que se integra la forma disonancia y la variación) que preexistían en la música medieval y renacentista previa al Barroco, al Clasicismo y al Romanticismo. Así, se recogen las referencias de Simon Jargy y Crossley-Holland para el tratamiento de la música árabe y la *música no-occidental* (p. e., música judía) en la fase medieval, la cual para Auserón conlleva la aparición de *formas intermedias* de la música musulmana con la cristiana cuya mezcla supone un *dinamismo particular*. Adorno, pese a ser conocedor de los historiadores de la música Friedrich Blume y Curt Sachs, cuenta que quien se *entusiasma* con el Barroco *demuestra* que *pertenece* a la *cultura*. Esto es, Adorno se aleja de las investigaciones musicales de un determinado alcance histórico, al referirse a los estudios enciclopédicos de los años treinta que se hacían en Alemania como parte de eso que se llama *cultura*.

Para detallar la relación musical y filosófica del medioevo y del Renacimiento se toma la referencia del italiano Massimo Doná en *Filosofía de la música* donde se recogen las posiciones musicales de Agustín de Hipona, Tomás de Aquino, Isidoro de Sevilla, Dante y Ficino. Ahora, para explicar la transición de la monodia a la polifonía, también se hace ilusión a la obra de 1919 de Weber titulada *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* en la que se constata el proceso de *racionalización* de los materiales musicales, es decir, de cómo la totalidad de los estratos musicales se subsume al *tono fundamental* a partir de la formación racionalizada de la escala mayor y menor. En el texto “Quasi una fantasia” Adorno apela a la tendencia a la *racionalización de la época burguesa* a partir de la *música programática* que va desde Caccini hasta Mozart y a la oposición entre la *Ars antiqua* y la *Ars nova* de la *Baja Edad Media*. Ahora bien, la interpretación de Adorno de la música anterior al 1750, como se ha dicho, es de carácter *plano*, ya que se eluden distintas formas que ya *integran*, de un modo incipiente, la disonancia y la variación en las músicas modales.

Siguiendo el ejemplo de Auserón de la zarabanda, aquí se recoge abundante información sobre este y otros estilos musicales que convivían en el Siglo de Oro en España con el fin de mostrar las formas disonantes que conservan las *tonalidades primitivas* de la música popular. Siguiendo a Navarro García, Mijaíl Batjín, López Pinciano, Covarruvias, Querol, Rodrigo Caro, Castro Buendía, Montaña Conchina y a Ohlsen Vásquez se mostrará el contraste de la historia de la música popular española del Renacimiento y del Siglo de Oro con lo sumariamente comentado por Adorno. La zarabanda, al igual que otros estilos de danza como la *chacona*, la *folía*, la *gallarda*, el *canario*, el *pollo viejo*, la *carretería*, la *japona*, la *pipirronda*, el *rastrajo*, etc., hacía parte de las festividades carnavalescas, del día de Corpus y de las celebraciones que daban lugar al *bullicio*, al *contoneo* y al *ruido* de las músicas pertenecientes a las clases populares. Las fuentes que comentan estos bailes forman parte generalmente de los *moralistas* y *cardenales* (como Juan de Mariana) que se

escandalizaban con tales danzas y músicas *demónicas*. Ahora bien, como constata Castro Buendía, las *cadencias* de las músicas que acompañaban estos bailes y pasacalles son *modales*, como por ejemplo las *cadencias flamencas* de la música modal *frigia* y *mixolidia* que armonizaba estas músicas. Por lo que, como el sistema tonal o la *segunda naturaleza de la música* aun no estaba implantada *integralmente* en tales músicas prebarrocas, se puede decir que forman parte de la *prehistoria* de la *variación* que llega a su mayor autenticidad en el s. XX con el serialismo y el dodecafonismo, pero también, con el jazz modal y con el *ruidismo* de la *historia presente*.

1. IMPLICACIONES TEMPORALES EN EL PLANTEAMIENTO DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA DE ADORNO

1. 1. Adorno y Benjamin: el tiempo como nexo común

1. 1. 1. Adorno y Benjamin: la crítica a la noción de progreso como teleología

Partiendo de la tesis que se nos ofrece desde la primera edición inglesa de 1977 de la obra *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt* de Susan Buck Morss, en la que se dice que: “la verdadera influencia formativa sobre Adorno tuvo lugar antes de 1931, y provino de Walter Benjamin” (Buck Morss, 1981: 16), vamos a elaborar este primer apartado en el que intentaremos alinear a Adorno y Benjamin a partir de la problemática sugerida desde el problema histórico-filosófico de la temporalidad. El nexo común es el siguiente: tal como ocurre en Walter Benjamin, la noción de dialéctica de Adorno no se ajusta a la tradición hegeliano-marxista de un concepto de historia como progreso¹. Esta es, sin lugar a dudas, una crítica

¹ Es preciso destacar aquí, lo que mismamente Adorno denominó como: “los primeros tanteos (...) de la *Negative Dialektik*” (Adorno, 2003c: 7) en lo que compete a la categoría de progreso. En la obra recopilatoria *Consignas* (2003c), nos encontramos con un texto titulado “Progreso”, donde Adorno expone una breve justificación teórica de la categoría de progreso sin olvidar tanto el polo positivo como el negativo de la dialéctica. Al comenzar este texto, Adorno denuncia el uso pedante y vago de una noción de progreso como el esfuerzo de la humanidad por evitar la catástrofe, tanto por parte del cristianismo como por parte de cierta herencia del marxismo. El progreso, en este sentido crítico, sería la idea del Hombre kantiana que se afianza en esas nociones de “historia universal o cosmopolita” (Adorno, 2003c: 29-29). Adorno, explica que la categoría de progreso no puede simplemente encerrar la idea de una representación ideal de la felicidad sujeta a la humanidad, i. e. como lo que tiende a mejorar, sino que en todo progreso hay un signo de decadencia (Adorno, 2003c: 36), fracaso, catástrofe, barbarie, etc. Adorno sitúa históricamente esta categoría del progreso refiriéndose a la noción de humanidad que “estaba ya implícita en el teorema del estoicismo medio sobre el Estado universal, teorema que, al menos objetivamente, desembocó en la idea de progreso, por mucho que esta haya sido extraña a la Antigüedad precristiana. El hecho de que este teorema estoico pudiese servir también como fundamentación de las pretensiones imperiales de Roma denuncia algo de lo que acontece al concepto de progreso cuando se identifica con la acumulación de «habilidades y conocimientos». La humanidad existente es suplantada por la futura; la historia se transforma inmediatamente en historia de salvación. Tal fue el prototipo de representación del progreso hasta Hegel y Marx” (Adorno, 2003c: 30). En esta categoría del progreso se pierde el carácter de contenido, de immanencia de ese hombre haciendo del concepto de humanidad un trascendente. Esto es, se resalta simplemente la naturaleza exterior del hombre y no la interior (Adorno, 2003c:33); el espíritu dominador de la identidad pretende abandonar su polo no idéntico, por lo que el modelo del progreso es meramente parcial e insuficiente para su explicación de la totalidad dialéctica. Adorno divide así, dos ideas de progreso que se fueron dando históricamente hasta la llegada del s. XX intrínsecas a la palabra de doble sentido: *Verblendungs-zusammenhang*. Por una parte, un primer sentido de esta palabra sería el del progreso de Kant, entendido como un “tejido de causas y efectos en que los hombres, llevados por sus pasiones egoístas, en verdad realizan un fin de la naturaleza con relación a ellos” (Adorno, 2003c: 32). Por otro lado, esta palabra toma el significado de *Verblendung* (enceguecimiento y/o revestimiento) que le da Engels cuando se refiere a *Verblendungs-zusammenhang* como a la “«trama de lo exterior», de lo falso concreto, de aquello todavía no animado por el concepto en sentido hegeliano” (Adorno, 2003c: 32). En algún sentido la idea de progreso implica también salirse del hechizo de la primacía del sujeto kantiano, un sujeto re proyectado a sí mismo como la totalidad de la naturaleza, pero ¿que queda de ese progreso? El sujeto como imagen y semejanza de la humanidad en su progreso es un polo negativo del progreso en tanto que mítico: “imago del progreso” (Adorno, 2003c: 35). La solución para salir del antagonismo del idealismo subjetivo kantiano es pues lo que está encerrado mismo en el sujeto que se relaciona con otro polo positivo dialéctico de su totalidad, esto es la tendencia hacia un progreso no siempre idéntico que toma por condición lo objetivo, i. e., “la totalidad de exterioridades” (Adorno, 2003c: 34). Ahora bien, la condición no puede ser meramente única, en el sentido de decantarse por la preferencia o el primado absoluto de uno de los polos de la naturaleza del progreso, sino en entender justamente la concatenación y la mediación entre ambos. Lo cual quiere decir que cabe mantener una definición de progreso más bien dialéctica y no reduccionista. Así lo dice Adorno en este mismo texto que estamos citando: “El concepto de progreso es dialéctico en el sentido estricto, no metafórico, en cuanto que su *organon*, la razón, es uno; en cuanto que en él no se superponen un plano de dominio de la naturaleza y un plano de reconciliación, sino que ambos comparten todas sus determinaciones” (Adorno, 2003c:

que venía haciendo Benjamin (diez años mayor que Adorno) desde sus trabajos sobre romanticismo alemán y a partir de la influencia Gershom Scholem sobre cuestiones místico-judías. Ahora bien, tal como denota Susan Buck Morss (1981: 17), es apreciable que en Adorno va a quedar un rechazo al existencialismo imperante en la Alemania y Francia del s. XX², que por momentos recuerda a la crítica que había hecho Marx hacia los socialistas utópicos franceses del s. XIX. No obstante, el foco de acción del método dialéctico adorniano no estará dirigido con tanta incisión a la producción económica y su funcionamiento como a la teoría estética (y en gran parte a la teoría crítica musical).

En la obra de Adorno se juega en el campo de una concepción temporal e histórica influida por la discontinuidad, al contrario de una unívoca lógica teleológica del progreso técnico y del finalismo mecánico, nos encontramos con un acercamiento pendular a una noción de tiempo distinta. Por eso, es necesario recordar el trabajo de su compañero de escuela Walter Benjamin, quien planteaba una crítica al historicismo, debido a que en este modelo histórico no hay ya simplemente una historia de carácter universal y unitario, sino una historia basada en la acumulación de una masa de hechos en un tiempo homogéneo y vacío. La historia homogénea y vacía del historicismo es la historia de los *vencedores*, la *historia universal*³ de una línea recta en la que se *incrustan* los hechos y acontecimientos llevando a cabo una unificación pretenciosamente objetiva que tiende al *fin universal* (i. e., en progreso, inconsciente, pero también no aprehendido por la conciencia del sujeto

37).

- 2 De esto podemos dar cuenta con el texto titulado “Progreso” (Adorno, 2003c: 27-48), dictado en el verano de 1969, en el que Adorno atiza no solo contra el existencialismo alemán de cuño heideggeriano como lo demuestra en “Jerga de la autenticidad” (2005a), sino contra el existencialismo francés (no cita a Sartre directamente pero podemos suponer fiablemente que se trata de él, entre otros). Así lo dice: “Oponer desesperadamente a la omnipotencia de la sociedad un concepto aislado, presuntamente ontológico, de espontaneidad subjetiva, como hacen los existencialistas franceses, es, aun como expresión de la desesperanza, demasiado optimista; imposible representarse esta espontaneidad fuera del contexto social. Ilusoriamente idealista sería la esperanza que de aquí y ahora ella bastase. (...) El decisionismo existencialista es meramente el movimiento reflejo respecto de la totalidad compacta del espíritu del mundo. No obstante, también esta es apariencia” (Adorno 2003c: 41). Asimismo, en la Introducción de la *Dialéctica negativa*, también nos podemos encontrar varios ataques de este tipo, en los que Adorno señala al existencialismo y “a Sartre y sus amigos, críticos de la sociedad reacios a conformarse con la crítica teórica” (Adorno, 2005a: 55), como continuadores del idealismo ya inaugurado por la ontología fundamental heideggeriana (Adorno, 2005a: 55-57)
- 3 En las últimas lecciones impartidas por Hegel en 1830, recogidas bajo el título de *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal*, se define la *historia universal* del modo en que sigue: “La historia universal comienza con su *fin universal*, que el *concepto* de espíritu sea satisfecho sólo en sí —es decir, como *naturaleza*—; él es el impulso interno, más íntimo, inconsciente; y todo el asunto de la historia universal es, (...), el trabajo para hacerla consciente. Presentándose así en la forma de un *ser natural*, de una *voluntad natural*, existe en cierto modo por sí mismo aquello que ha sido denominado el lado subjetivo, el estado de necesidad, el impulso, la pasión, el interés particular, así como la opinión y la representación subjetiva. (...) Todo lo demás se halla subordinado a esto universal y sustancial en y por sí, sirviéndolo y siendo medio para ello. Pero además esa razón es inmanente en la existencia histórica y se realiza en ella y a través de ella. La *unificación* de lo universal, que es en y por sí, y de individualidad, de lo subjetivo, en que sólo ella es la verdad, es algo de naturaleza *especulativa* que es tratado en esa forma general en la Lógica. Pero en el curso de la historia universal misma, concebido como curso aún en progreso, constituye el lado subjetivo. La conciencia todavía [no] se encuentra en condiciones de saber cuál es el puro fin último de la historia, el concepto de espíritu. Éste no es por eso tampoco el contenido de su necesidad e interés, y aunque no es consciente, sin embargo lo universal está en los fines particulares y se realiza mediante ellos” (Hegel, 2005b: 79).

en tanto que *fin último de la historia* del espíritu). El progresismo, su *impulso de perfectibilidad*⁴ y el carácter homogéneo y vacío del tiempo es la repetición, donde cada uno de los instantes que ocurren son semejantes entre sí, de modo que cada instante nuevo que ocurra tiene su causa dibujada en un pasado que se repite incansablemente.

Esto es, la influencia de su relación amistosa con Benjamin (al cual conoce Adorno en 1923) y su recepción de las “Tesis de filosofía de la historia” o “Sobre el concepto de historia”⁵, hace que Adorno conserve esta postura sobre el instante, el progreso y el historicismo. Lo que se defiende aquí, se encara frente a una concepción progresista del tiempo homogéneo y lineal de la historia, que se basa en la idea de progreso que tiende tanto al éxito del modo de producción capitalista (progreso técnico) como al fin salvífico de las religiones judeocristianas. Adorno se vincula, benjaminianamente, a una noción de progreso que no se comporta según esta tendencia hacia lo técnicamente exitoso, sino que más bien permanece en una relación dialéctica de tensión entre las partes. A este respecto, recordemos que Walter Benjamin en “Trauerspiel y tragedia” nos advierte sobre la cuestión histórica del tiempo en los siguientes términos:

4 En el apartado titulado “C. El curso de la historia universal” de las *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal*, Hegel da cuenta de este tiempo del progreso que tiende a lo perfecto como un principio de movimiento que va más allá de una concepción católica de la histórica así como de los estados que se consideran con derecho a la estabilidad perpetua. Así lo explica Hegel: “El cambio abstracto que tiene lugar en la historia ha sido hecho tiempo concebido de un modo general, de tal forma que ella contiene al mismo tiempo un progreso hacia lo mejor y más perfecto. Los cambios en la naturaleza, por muy infinitamente diversos que sean, describen sólo un círculo que siempre se repite. En la naturaleza no sucede nada nuevo bajo el sol; por eso al espectáculo multiforme de sus configuraciones le acompaña el hastío. Sólo en los cambios que suceden sobre el suelo espiritual se produce algo nuevo. Esto que aparece en lo espiritual permite ver en el hombre una determinación diferente a la de las cosas naturales, en las que se manifiesta sólo *una* y la misma, un carácter siempre estable, al que regresa todo cambio, y dentro del cual se incluye como algo subordinado. Se trata de una capacidad real de cambio, como se ha dicho, hacia lo mejor y más perfecto —un impulso de *perfectibilidad*—. Ese principio que convierte el cambio mismo en algo legal ha sido mal recibido por las religiones, como la católica, y también por algunos estados que afirman como verdadero hecho el ser estáticos o al menos estables. (...) Está permitido atribuir los cambios, las revoluciones y destrucciones de lo establecido en parte al azar y en parte a torpezas, pero sobre todo a la ligereza, a la corrupción a las malas pasiones de los hombres. De hecho, la perfectibilidad es algo casi tan carente de determinación como la variabilidad en general; carece de fin y de meta; lo mejor, lo más perfecto, a lo que debe encaminarse, es algo completamente indeterminado. El principio del *desarrollo* contiene además el que a la base se encuentre una determinación interna, un presupuesto presente en sí, que se lleva a sí mismo a la existencia. Esta determinación formal es esencial; el espíritu que tiene a la historia universal como su escenario, propiedad y campo de realización, no fluctúa en el juego exterior de las contingencias, sino que es más bien en sí lo determinante absoluto. Su determinación peculiar es absolutamente firme contra las contingencias de las que se sirve para su propio uso y que domina. Pero a las cosas naturales les corresponde asimismo el desarrollo; su existencia no se presenta como algo sólo inmediato que únicamente es cambiante desde fuera, sino que parte de sí, de un principio interno invariable, de una sencilla esencialidad, cuya existencia, en tanto que germen, es de entrada igualmente simple, y después va extrayendo de sí diferencias que entran en relación con las cosas. Con ello viven un continuo proceso de transformación, pero que de un modo igualmente continuo se vuelve en su contrario, esto es, se transforma más bien en la conservación del principio orgánico y su forma. De este modo, el individuo orgánico se produce a sí mismo, haciéndose lo que es en sí. También el espíritu es sólo lo que él mismo se hace y él se hace lo que es en sí” (Hegel, 2005b: 110-111).

5 Sobre el título de este texto, Pablo Oyarzún Robles explica, en la nota preliminar de la recopilación de textos de Benjamin (2009: 37)) titulada *La dialéctica en suspenso*, que fue Adorno el que llamó “Tesis de filosofía de la historia” (“*Geschichtsphilosophische Thesen*”) al editarlo en Suhrkamp en 1955. Ahora bien, resulta que el nombre original de este texto, sin manipular por Adorno, es el de *Über den Begriff der Geschichte*, por lo que el título que le compete es el de “Sobre el concepto de la historia”.

El tiempo de la historia es infinito, pero lo es en cada dirección y está sin consumir en cada instante. Es decir: no es lícito pensar que un acontecimiento de carácter empírico tenga por fuerza una relación de carácter forzoso y necesario con la situación temporal en que sucede. En efecto, para el acontecer empírico, el tiempo sólo es forma, y algo que es aún más importante: forma sin consumir en cuanto tal (Benjamin, 2007: 138).

Este tiempo no tiene finalidad histórica de tipo alguno, en este sentido es infinito y no llega a realizarse en momento crucial histórico, más que el que subjetivamente quiera establecer cada individuo. La situación temporal no empuja al acontecimiento, abstractamente, a que ocurra de tal o cual forma, no hay un tiempo *predado* que impulse a las cosas hacia su éxito o salvación. Seguimos, en esta línea, lo argumentado por Pablo López en su artículo “El tiempo y las cosas. Observaciones sobre el sujeto” con respecto a la cuestión de este tiempo homogéneo:

El tiempo homogéneo y abstracto se ha hecho universal, y ha colonizado también la esfera del ocio, cuyas pautas son indeferenciabiles de las de la producción. (...) Se han suprimido todos los intervalos entre actividad y actividad, entre impacto e impacto. La expresión «tiempo libre» ha desaparecido del lenguaje cotidiano. (...) La extensión del tiempo y el espacio abstractos como patrón de dominio se vuelve necesariamente contra el sujeto pensante: el correlato del material abstracto es el yo abstracto. Sujeto y objeto se anulan en el mismo proceso (López, 2013: 364).

Benjamin, al que Terry Eagleton⁶ llamó el “rabino marxista” (Eagleton, 2006: 393), decía en el apartado “Convoluta N. Teoría del conocimiento, Teoría del progreso” del *Libro de los pasajes*

6 En la obra titulada *La estética como ideología*, Eagleton trata, en su capítulo “El rabino marxista: Walter Benjamin” (Eagleton, 2006: 393-418), el carácter de transitoriedad de lo histórico, contra la noción moderna del progreso, que Benjamin adopta ya en su *Trauerspiel*. Eagleton se refiere a una *hermenéutica heterodoxa* que apela a la transfiguración del rostro de la muerte, el cadáver, en una expresión de los ángeles que se invoca en las ruinas y catástrofes históricas de un *tiempo secular*. Así, para Eagleton, Benjamin se decanta por una teología política negativa, rayana con la redención judía, que deja paso al trabajo del análisis del carácter fragmentario de las obras de arte el cual se distancia de la estética en su no reconciliación con la aspirada *totalidad simbólica*. Así lo cuenta Eagleton: “Walter Benjamin, en cambio, llevará el *dictum* marxista hasta los extremos de la parodia. Su lectura mesiánica de la historia le aparta de cualquier clase de fe en la redención secular; dismantela toda esperanza teleológica y, mediante un asombroso y violento viraje dialéctico, ubica los signos de la salvación en la misma falta de regeneración de la vida histórica, en su sufrimiento tras la caída y la miseria. Cuanto mayor es el aspecto mortificado y devaluado de la historia, como sucede en el perezoso mundo en decadencia del *Trauerspiel* alemán, más se convierte en índice negativo de una trascendencia por completo inconcebible que espera pacientemente entre bastidores. En tales condiciones, el tiempo se repliega hacia el espacio, quedando reducido a una repetición tan agónicamente vacía que sólo se podría imaginar una epifanía salvífica temblando en su borde. El orden profano de una política corrupta es una especie de impresión negativa propia de un tiempo mesiánico, que finalmente emergerá por sí mismo el día del juicio, y no a partir del vientre de la historia sino de sus ruinas. La misma transitoriedad de una historia hecha jirones anticipa su propia desaparición última, de modo que para Benjamin las fantasmales huellas del paraíso pueden ser detectadas en su grosera antítesis: en esa infinita serie de catástrofes que constituye la temporalidad secular, esa tormenta caída del cielo a la que algunos dan el nombre de progreso. En el punto más bajo de la fortuna histórica, en un orden social devenido enfermo y sin sentido, la imagen de una sociedad justa se distingue con claridad a través de una hermenéutica heterodoxa para la que el rostro de la muerte se transfigura en una expresión angelical. Sólo la obra de arte fragmentaria, ésa que rechaza los señuelos de lo estético, del *Schein* y de la totalidad simbólica, puede tener la esperanza de llegar a configurar verdad y justicia en adelante, permaneciendo resueltamente silente sobre éstas y anteponiendo en su lugar el tormento irredento del tiempo secular” (Eagleton, 2006: 403-404).

que “la superación del concepto de progreso y del concepto de periodo de decadencia son sólo dos caras de una y la misma cosa” (Benjamin, 2005: 473) y, más adelante, “hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe” (Benjamin, 2005: 476). Esto es, nos dice que la idea de progreso es una idea a superar en el sentido de un progreso mecanizado que tiende a un fin, *ergon* o *telos* que nos mantiene en el fracaso. El tiempo necesita ser pensado más allá de una concepción de progreso que nos proyecte hacia un futuro mejor, la venida mesiánica o la esperanza ingenua de la igualdad de clases abocada por el motor de la historia. Benjamin defiende, por decir así, un judaísmo del instante más allá de la concepción que promete la venida de un futuro siempre benévolo que nos lleve a la vida eterna, es decir, a la salvación después de la muerte. El conocimiento histórico es únicamente posible a través del conocimiento de instantes (históricos); esto es, que proviene de un pretérito que comparece en un conocimiento llevado a cabo a través de constelaciones de instantes eternos en tanto que caducos. La eternidad no es esa gran roca dura, fundamento del tiempo, pues el tiempo se exime en cada instante que se va actualizando constantemente, sin por ello *unificar* “en sí” mismo el *todo* del universo. La cuestión del tiempo está sometida *enigmáticamente* a la captura del instante, el Mesías no llegará sino que su llegada es inminente, se da justamente *ahora, aquí* está el Mesías ya. Superando esta noción de tiempo como progreso lineal y continuo (característica de la dialéctica idealista), superamos por tanto la ingenuidad de un pensamiento teleológico y, por tanto, una concepción ilusoria propia de la decadencia.

De este modo dice Benjamin, en el “Fragmento Teológico-Político”⁷, que encontramos en la obra recopilatoria titulada *La dialéctica en suspenso*: “Por eso el reino de Dios no es el *telos* de la *dynamis* histórica; no puede ser puesto como meta. Históricamente visto, no es meta, sino fin” (Benjamin, 2009: 141). En este fragmento Benjamin está distinguiendo entre “meta” (*Ziel*) y “fin” (*Ende*)⁸, en el sentido de que una meta no tiende a acabar rotundamente como algo que termina históricamente, sino que es más bien una pausa o interrupción. Hay que disociar entre lo que acaba para siempre, o lo que llega para dar por terminado a lo largo de la historia, que sería el fin, de la meta que es simplemente algo que se pausa para volver a ser reiniciado. Asimismo, la meta se juega en el pasado que nunca pasa y el fin en el futuro nunca llega, por lo que históricamente se refiere a un campo heterogéneo ceñido en la ambigüedad teológico-materialista de un Dios mistificador que se desenvuelve en la superficie terrenal de la historia, de lo profano y mundano. Por ello no podemos

7 Sobre el nombramiento de este concreto fragmento nos encontramos con muchas interpretaciones, a este respecto, es incitante la versión que ofrece Micaela Cuesta al decir que fue denominado así por Adorno. Dice Cuesta: “El *Fragmento teológico-político* debe su nombre a Theodor Adorno. Se desconoce si el mismo fue aceptado o no por Benjamin. Respecto de su fecha de producción tampoco existen acuerdos. Los editores de Benjamin, Tiedemann y Schweppenhäuser, lo sitúan alrededor de 1920/21. Adorno asegura que Benjamin se lo leyó en 1938. Gershom Scholem señala que fue también por aquella fecha cuando Benjamin lo redactó” (Cuesta, 2011: 59).

8 Esta diferencia nos la podemos encontrar señalada en el cuerpo de notas del “Fragmento teológico-político”, nota número dos, añadida por Pablo Ozaryún en *La dialéctica en suspenso* (Benjamin, 2009: 141).

aspirar a una teología judía de la salvación como *fin*, en este caso, que suponga estar en los albores del terreno del tiempo histórico, sino que su reconciliación se da justamente en esta noción temporal del instante, del momento *inmediato* de interrupción, de *meta* pasajera y de acontecimiento contingente (posible pero no necesario). El tiempo no puede ya pensarse como el *desarrollo* de una abstracción⁹, esto es, como un recorrido de la historia hacia el concepto del espíritu universal, sino que se desarrolla en una tensión con el carácter material de la *memoria*, con las fisuras, los *pasajes* y las grietas que por supuesto están conformadas en la realidad concreta. Dios y la tierra, teología y materialismo, unidos al fin, en este tiempo mesiánico benjaminiano.

En relación a esto anterior, es esclarecedor volver al *Libro de los pasajes* de Benjamin en la que nos aporta las definiciones de los conceptos históricos fundamentales para argumentar en esta línea:

9 En el apartado “b. Marcha de la historia universal” de las *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal*, Hegel hace referencia al desarrollo histórico *por etapas*, en sentido lógico y dialéctico, que lleva a cabo las transformaciones de la naturaleza y del espíritu. De hecho, para Hegel, tal sucesión serial de determinaciones abstractas es conocida, precisamente, a través de la filosofía. Así comienza este apartado, haciendo referencia a la *marcha de la historia universal*: “Ella presenta, como ha sido determinado anteriormente, el desarrollo que la conciencia del espíritu tiene de su libertad y de la realización producida por tal conciencia. El desarrollo trae consigo que [constituya] una marcha por *etapas*, una serie de determinaciones de la libertad que surgen mediante el concepto de la cosa, esto es, la naturaleza de la libertad que se vuelve consciente de sí misma. La naturaleza lógica y, más aún, la naturaleza dialéctica del concepto en general, que se determina a sí mismo, pone determinaciones dentro de sí y las elimina de nuevo, y gana mediante ese eliminar una determinación afirmativa, más rica y concreta. Esta necesidad, así como la serie necesaria de las determinaciones puras, abstractas, es conocida en la filosofía. Aquí sólo tenemos que suponer que cada etapa tiene, en tanto que distinta de las demás, su principio determinado, propio. Tal principio es en la historia la determinación de un pueblo. En éste expresa él como concreto todos los lados de su conciencia y voluntad, de su completa realidad; ella es el sello común de su religión, de su constitución política, de su eticidad, de su sistema de derecho, de sus costumbres, también de su ciencia, arte y destreza técnica, de la dirección de su actividad industrial” (Hegel, 2005b: 131). Estas etapas a las que se refiere Hegel, están divididas en tres, y las hace explícitas antes de este punto “b. Marcha de la historia universal” en el apartado “C. El curso de la historia universal”. Aquí, concibe el desarrollo de la historia universal como lucha del espíritu contra sí mismo, esto es, como una dialéctica en la que a partir de un conflicto interno del espíritu, *alienación de sí mismo*, se alcanzan unos resultados finales que son, a la vez, determinaciones del mismo. Así lo dice: “El desarrollo, que como tal es un tranquilo producirse, puesto que consiste en permanecer a la vez en sí e igual a sí en la exteriorización, es en el espíritu una dura e infinita lucha contra sí mismo. Lo que el espíritu quiere es alcanzar su propio concepto, pero se lo oculta, orgulloso y rebosante de satisfacción, en esta alienación de sí mismo. El desarrollo no es de ese modo el mero producirse inocuo y sin lucha, como en la vida orgánica, sino el trabajo duro y forzado contra sí mismo, y además no es lo meramente formal del desarrollo en general, sino la producción de un fin de contenido determinado. Este fin lo hemos establecido desde el comienzo: es el espíritu, según su esencia, su concepto de la libertad. Éste es el objeto fundamental y por eso también el principio director del desarrollo; aquello a través de lo cual éste logra su sentido y significado. (...) b. La historia universal presenta el curso de las etapas del desarrollo del principio cuyo contenido es la conciencia de la libertad. Ese desarrollo tiene etapas no sólo porque no se trata de la inmediatez del espíritu, sino en general de su propia mediación consigo, de tal modo que está diferenciado como división y diferenciación del espíritu en sí mismo. La determinación más precisa de estas etapas es, en su naturaleza general, lógica, pero en la concreta debe ser proporcionada en la filosofía del espíritu. Lo único que cabe indicar aquí sobre esta abstracción es que la primera etapa, en tanto que la inmediata, cae dentro de la ya indicada sumersión del espíritu en la naturalidad, en la que es sólo una individualidad no libre (*uno* es libre), siendo la segunda el salir de la misma a la conciencia de su libertad. Pero esta primera liberación es incompleta y parcial (*algunos* son libres), al provenir de la naturalidad inmediata y con ello estar referida a ella y verse aún afectada por ella, como un momento. La tercera etapa es la elevación desde esa libertad aún particular a la pura universalidad del mismo (el hombre es libre en tanto que hombre), en la autoconciencia y sentimiento de sí de la esencia de la espiritualidad. Estas etapas son los principios fundamentales del proceso universal” (Hegel, 2005b: 113-114).

Definiciones de conceptos históricos fundamentales: la catástrofe: haber desaprovechado la oportunidad; el instante crítico: el *status quo* amenaza permanecer; el progreso: la primera medida revolucionaria (Benjamin, 2005: 477).

Se puede ver aquí, entonces, que tenemos un tiempo de la *oportunidad* que se disocia del tiempo de la *catástrofe*, entendiendo por catástrofe dejar algo fuera de su provecho, olvidarse de una realidad temporal y material debido a una abstracción y una psicologización del tiempo que hace perder la oportunidad. El engaño es una catástrofe, la tendencia hacia un fin como el *éxito* (inmanente en el modo de producción capitalista), como la salvación (judeocristianismo), como a la *revolución* (que proclamó Marx como un porvenir seguro), son idealismos teleológicos que se construyen en base a creencias falsas. El progreso mismo de la sociedad de clases que tiende a la supresión de las mismas mediante la revolución hace parte, a la vez, de este tipo de engaño histórico.

En el primer punto (“1. Burgueses y proletarios”) del *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, el desarrollo histórico de los estadios de la *La sociedad primitiva* de L. H. Morgan se puede constatar. El esquema de los estadios de Morgan explica a través de una *línea de demarcación necesariamente arbitraria* (Morgan 83) las diferencias entre *salvajismo*, *barbarie* y *civilización*. La superación del estadio inferior (i. e., paso de la recolección de *frutas y nueces* a la *pesca* y el *conocimiento del uso del fuego*), medio (i. e., con la *invención del arco y la flecha*) y superior (i. e., a partir de la *invención del arte de la alfarería*) del salvajismo nos lleva a la barbarie. Al llegar a tal barbarie, se cruzan también tres estadios: inferior (i. e., para el hemisferio oriental se supera con la *domesticación de animales*, para el occidental, mediante el *cultivo de maíz* y el *riego* así como con el empleo de *adobe* y de *piedra* en la *arquitectura*), medio (i. e., se *pasa* este estadio debido a la fundición de *hierro mineral*), superior (i. e., terminado con la invención de un alfabeto fonético y el uso de la escritura en la composición literaria). Aquí empieza la civilización, una vez se superan los estadios del salvajismo y la barbarie (Morgan, 1971: 77-85). Este modelo evolutivo fue seguido por Marx y, sobre todo, por Engels, quien demuestra tal influencia en obras como en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado: a la luz de las investigaciones de Lewis H. Morgan* (que se basó en las notas de Marx sobre de La sociedad primitiva) de 1844, *Anti-Dühring* de 1878 y *Dialéctica de la naturaleza* (compuesta por 2.148 manuscritos realizados entre 1873 y 1883). Ahora bien, para Engels el *materialismo mecánico* de los biólogos y antropólogos evolucionistas (p. e., L. Büchner) era un *materialismo vulgar*, en tanto que, su carácter científico, abstracto y formal, despreciaba las condiciones sociales y las formas en que evolucionan y se *revolucionan* las sociedades modernas. Los nuevos desarrollos técnicos y materiales, en el modo de producción (i. e., paso del *asiático*, al *antiguo*, al *feudal*, al *capitalista*, hasta el *socialista*), dan lugar a nuevas formas, a una nueva *concepción del mundo* que es el *materialismo dialéctico*, que hay que diferenciar del

materialismo científico. Así, en el Manifiesto comunista de Marx y Engels se dice:

La burguesía, gracias al rápido perfeccionamiento de todos los instrumentos de producción y a la inmensa mejora de las comunicaciones, arrastra a todas las naciones, incluso a las más bárbaras, hacia la civilización (Marx y Engels, 2007: 46).

Aquí vemos, como la historia, que *es la historia de las luchas de clases* (Marx y Engels, 2007: 41), conlleva a un proceso evolutivo *civilizatorio* al consolidarse una nueva clase en las sociedades modernas: la burguesía. Esta teleología, que embrolla dialécticamente a la *naturaleza* con la *sociedad*, se puede constatar también cuando se apela al proletariado como *clase revolucionaria* (Marx y Engels, 2007: 54). Dicen así:

Los proletarios sólo pueden conquistar las fuerzas productivas sociales aboliendo su propio modo de apropiación hasta ahora existente y, con ello, el modo de apropiación entero hasta ahora existente. Todos los movimientos han sido hasta hoy movimientos de minorías o en interés de minorías. El movimiento proletario es el movimiento independiente de la inmensa mayoría en interés de la inmensa mayoría. El proletariado, la capa social más baja de la actual sociedad, no puede levantarse, enderezarse sin que se haga saltar por los aires toda la superestructura de las capas que forman la sociedad oficial. Al señalar las fases más generales del desarrollo del proletariado, hemos seguido la guerra civil más o menos oculta en el seno de la sociedad existente, hasta el punto en el que rompe en una revolución abierta y el proletariado afirma su dominio mediante el derribo violento de la burguesía. (...) El progreso de la industria, cuyo agente involuntario y sin resistencia es la burguesía, sustituye el aislamiento de los obreros, consecuencia de su concurrencia, por su unión revolucionaria, consecuencia de su asociación (Marx y Engels, 2007: 57).

Así, en el segundo capítulo del manifiesto (“2. Proletarios y comunistas”) se apela a la forma de la *revolución* y a su *progreso* pasa por una sociedad dominada por una clase frente otra, hasta la toma de la fuerza de la clase dominada sobre la dominante, para, así, llegar a una sociedad en la que el *libre desarrollo de uno* es el de *todos*. Este movimiento dialéctico de las clases, consagra el punto final de la sociedad sin clases causado por el hecho del levantamiento de las clases oprimidas sobre la dominante, como si la historia de las sociedades pudiese guiarse por leyes histórico-mecánicas que nos llevase a tal *telos* de la *praxis*. Así lo describen Marx y Engels:

La revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de propiedad transmitidas. Nada tiene de extraño que en el proceso de su desarrollo se rompa de la forma más radical con las ideas transmitidas. (...) Ya vimos antes que el primer paso de la revolución obrera es su elevación a clase dominante, la conquista de la democracia. El proletariado utilizará su dominio político para arrebatar progresivamente todo el capital a la burguesía, para centralizar todos los instrumentos de producción en el estado, esto es, en el proletariado organizado como clase dominante, y para multiplicar lo más rápidamente posible la masa de fuerzas productivas. Naturalmente, esto sólo puede ocurrir, al principio, por medio de operaciones despóticas sobre el derecho de propiedad y sobre las relaciones burguesas de producción, aplicando, por tanto, medidas que parecen económicamente insuficientes e insostenibles, pero que en el curso del movimiento llevan más allá y que son inevitables como medio de transformar el modo de producción en su totalidad. (...) Una

vez que en el curso del desarrollo han desaparecido las clases y está toda la producción concentrada en manos de los individuos asociados, pierde el poder público su carácter político. El poder político en sentido propio es el poder organizado de una clase para someter a otra. Si el proletariado, en su lucha con la burguesía, se une necesariamente como clase, se hace clase dominante por medio de una revolución y suprime por la fuerza, como clase dominante, las viejas relaciones de producción, suprime, con esas relaciones de producción, las condiciones de existencia de los antagonismos de clase, suprime las clases como tales y, con ello, su propio dominio en cuanto clase. En lugar de la vieja sociedad burguesa, con sus clases y oposición de las mismas, aparece una asociación en la que el libre desarrollo de cada uno es la condición del libre desarrollo de todos (Marx y Engels, 2007: 67-69).

Este progreso civilizatorio que trae consigo la burguesía en el s. XX arrastra consigo la desigualdad completa de las clases, las cuales solo pueden ser emancipadas a través de la asociación en una *clase revolucionaria* que de comienzo, haciendo estallar por los aires, las *operaciones despóticas* que auguran el *final feliz* del *libre desarrollo de todos*. Este progreso fue la *continuidad histórica*, la forma temporal e histórica, que subyació como primera medida revolucionaria en la historiografía materialista. Así lo dice Benjamin en uno de sus pasajes: “El momento destructivo o crítico de la historiografía materialista cobra validez cuando hace estallar la continuidad histórica” (Benjamin, 2005: 477). En definitiva, la línea historicista del marxismo siguió la interpretación de textos como estos, basándose en una noción de tiempo *homogéneo*, representada por la idea del *progreso* (i. e., lineal, mecánico, evolutivo, a la vez, ascendente, vertical, etc.), y no tanto en formas temporales basadas en la discontinuidad, la oportunidad y el instante inmediato, que hacia donde está apuntando Benjamin. Estas dos tipologías de lo que conocemos como tiempo, vienen dadas de las definiciones clásicas de los tiempos griegos *Chrónos*¹⁰ (tiempo lineal del progreso cronológico,

10 Sobre las nociones del tiempo griego existe una gran cantidad de bibliografía que respalda distintas versiones de los significados que se le atribuyen a los términos de *Chrónos* (duración) y *Aión* (instante eterno). Sin embargo, es preciso reconocer que existen otros términos que dan cuenta del tiempo en la lengua griega como: *Tote* (entonces, en ese momento), *Chronotribeó* (perder, invertir el tiempo), *Hóra* (hora), *Hekastote* (en todo tiempo, siempre), *Chronizó* (invertir el tiempo, tardar), *Aionion* (duradero, eterno) y *Aidión* (eterno). En esta investigación hemos decidido tomar estas dos últimas palabras como declinaciones del campo semántico del tiempo *Aión*. Así como las que llevan el prefijo “*Chron*”, que las entendemos dentro del significado de *Chronos* (incluida *Hóra*). Para una clasificación consistente de los tiempos que se intente poner en relación con la música, consideramos que las figuras divino-temporales de *Aión* y *Chrónos* son las más representativas y las que permiten establecer un significado claro y distinto para el análisis temporal-musical. Por supuesto, primero hay que tener en cuenta cuáles eran los términos que se utilizaron en hebreo en el Antiguo Testamento para referirse al tiempo en sus distintas modalidades. Podemos dar constancia de las siguientes: *Eth* (tiempo, horas), *Yom* (día, período), *Olam* (larga duración, antigüedad, largo futuro), *Zeman* (período, época, tiempo señalado, tiempo concreto), *Az* (en un momento, una vez, ahora), *Machar* (mañana, en el futuro), *Iddan* (tiempo, momento, situación), *Moed* (momento concreto, encuentro), *Moneh* (vez contable). Estas palabras son el testimonio hebreo de los usos primigenios del texto bíblico que, de los siglos III a II a. C., se traducen al griego en la denominada *Biblia de los setenta*. Respecto al Nuevo Testamento, la cuestión se hace más sencilla, debido a que los textos fueron escritos directamente en griego, por lo que las palabras *Aión* y *Chrónos* aparecen en sus usos cotidianos y en la escritura mundana apostólica. Si seguimos las fuentes bibliográficas sobre las nociones etimológicas de tiempo que se utilizan en la Biblia podremos sacar el sentido y uso de las tres grandes expresiones de la temporalidad griega. Nada mejor para ello que decantarnos por los estudios comparativos ofrecidos por Robert L. Thomas (1981) en la obra *New American standard exhaustive concordance of the Bible: including Hebrew-Aramaic and Greek dictionaries*, en lo que respecta a los vocablos de *Aión* y *Chrónos*. En esta obra se exponen unos estudios filológico-comparativos que nos permiten establecer un esquema de temporalidades griegas que tienen una relación musical específica. De este modo, partiendo de estas nociones podremos ilustrar en apartados

correspondiente a lo que Benjamin denomina tiempo homogéneo y vacío) y Aión (tiempo del instante eterno, correspondiente a la interrupción benjaminiana) que en la actualidad tienen mucha resonancia en los filósofos contemporáneos.

En otro caso, si pensamos en la temporalidad cronológica del materialismo mecánico de Marx, podemos comprender la relación del proceso histórico con un hito final de la *sociedad sin clases* que promueve el dinamismo teleológico de su marco teórico. La transformación de las estructuras sociales se conseguiría así desde una temporalidad continuista, basada en el progreso de

posteriores, mediante el análisis del tiempo (Aión y Chrónos), para así, luego dar cuenta de cómo se establecieron los conflictos musicales que dependían de estas formas temporales. Ahora bien, el peso bibliográfico de estos estudios bíblicos no puede sustentar las tres nociones temporales por sí solo, de ser así estaríamos olvidando toda la literatura trágica, histórica y filosófica de la antigüedad griega. Por eso mismo, es preciso, para fundamentar la utilización de estas nociones, detenerse también en algunos de los más relevantes textos clásicos griegos (Platón, Aristóteles, Homero, Hesíodo, Proclo, Píndaro, etc.) para contrastar los usos del lenguaje de estas temporalidades con otras fuentes. Esta nota se centrará en ello, no obstante, más adelante habrá que dar cuenta también de los estudios modernos y contemporáneos sobre esta cuestión, que avanzan en boca de diversos autores de más actualidad. Empecemos pues, a dar definiciones de las formas temporales que aquí establecemos como las más imprescindibles para el análisis ontológico musical. El Chrónos, en primer lugar, es el dios devorador de sus hijos y castrador de su padre, tal y como nos relatan los trágicos Homero y Hesíodo. En la *Iliada* de Homero (1991) tenemos varias alusiones al dios Chrónos (2, 284; 4, 51; 5, 719; 8, 381; 13, 345; 14, 198; 14, 271; 15, 90; 15, 221; 18, 285) donde siempre se remite a su figura dividida como al “artero”, al de “debajo de la tierra y el mar” o al “hijo de Chrónos”. Destacado por su condición de mañoso y astuto que elige llevar a cabo una labor de depuración, extinción y eliminación de sus hijos con el fin de evitar una gran guerra. Además de este holocausto por la paz y su conservación, se detalla su condición infraterrena, queriendo explicar Homero como ese dios-tiempo subsiste en el mundo a través de su labor de hiperfágica desde abajo, al modo de una duración por intervalos que aporta sentido a la conservación de las relaciones que se dan en la intemperie de la tierra y el mar. En el caso de Hesíodo, es curioso como el imperio del dios Chrónos tiene un parentesco lejano (históricamente), si queremos, con el ambiente áulico, palaciego y cortesano que se vivía en el período musical del Barroco. Así lo dice Hesíodo (2003) en el Libro I de *Los trabajos y los días*: “Bajo el imperio de Cronos que mandaba en el Urano, vivían como Dioses, dotados de un espíritu tranquilo. No conocían el trabajo, ni el dolor, ni la cruel vejez; guardaban siempre el vigor de sus pies y de sus manos, y se encantaban con festines, lejos de todos los males, y morían como se duerme. Poseían todos los bienes; la tierra fértil producía por sí sola en abundancia; y en una tranquilidad profunda, compartían estas riquezas con la muchedumbre de los demás hombres irreprochables”. En este trozo de texto podemos observar como Chrónos vive bajo un ambiente de tranquilidad y sosiego en el que se disfruta de los placeres sin necesidad de trabajar y aguantar fuertes males. Su imperio despierta la relación con la atmósfera cortesana típica del Barroco en la que los reyes y los integrantes de la corte disfrutaban de su protección y de los festines, que eran precisamente musicales. En este sentido coincide con Homero en situarlo en el subterfugio de la tierra y de los mares, lugar desde el cual Chrónos conserva el mundo al modo de un dios relojero. Ahora bien, en segundo lugar, cabe darle un énfasis complementario a este primero, que en ningún caso es su opuesto. A Chrónos se le define como un dios temporal, esto es, como la temporalidad de la secuencia, de la duración, de la unidad temporal que se expresa cuantitativamente, la temporada, el período, la sesión, la hora, el minuto, el segundo, el intento de medida más exacto de un intervalo de tiempo. Nos referimos, pues, a la temporalidad del reloj, que cuenta una a una, progresivamente, en orden lineal, la graduación momentánea de lo epocal. En lo que respecta al ámbito musical, la temporalidad cronológica hace referencia al tiempo del metrónomo que cuenta pulso a pulso, intervalo a intervalo, compás a compás las sucesiones de tiempo que discurren por la partitura tal y como en ella queda prescrito. Con esta temporalidad es con la que el Barroco se impuso a sí mismo conseguir estar siempre al lado del metrónomo, bajo una matematización de los órdenes armónicos, pero sobre todo rítmicos. Ahora bien, esto no quiere decir que en el Barroco coexistan otras temporalidades que despiertan el instante en sus composiciones, no obstante, el Chrónos es, por decirlo así, su condición de posibilidad. Esta temporalidad aparece en distintas fuentes, sin embargo queremos darle énfasis al ejemplo que tenemos en Platón, en su diálogo *Político* (271e-272c), donde narra el mito sobre la reversión periódica del universo. En este mito, Platón, cuenta el origen del desorden y la decadencia que tienen lugar cuando Chrónos deja de actuar sobre el marco político de los ciudadanos. Chrónos encarna el orden racional-político de los que viven bajo la *polis*. Si no rige su temporalidad en ella, ocurre la francachela del caos, el azar y la sinrazón. Así bien, vemos en Chrónos el ejercicio práctico de la virtud política, la implantación de un orden temporal que se acopla a la vida para instruirla por el lado del buen gobierno. A pesar de todo, hay que decir que en el mundo real existen otras

la disolución de las clases, hasta llegar al reino de la igualdad de clases y el respeto común por las clases proletarias, a través del hito del progreso que es la *revolución*. Tal como lo expresa Benjamin al final de la tesis número XIV del texto “Sobre el concepto de la historia” al apelar a que la revolución de Marx se considera un: “salto bajo el libre cielo de la historia” (Benjamin, 2009: 49). O, en la tesis XV, al expresar claramente que: “la conciencia de saltar el *continuum* de la historia le es peculiar a las clases revolucionarias en el instante de su acción” (Benjamin, 2009, 49).

Al partir de esta crítica a la teleología revolucionaria que esboza Benjamin, se produce una

temporalidades más allá de Chrónos que tienen su juego en este dominio de lo público y que permanecen en conflicto aun en nuestros días. Además de la referencia a Chrónos de Platón, es curioso destacar que el uso del vocablo aparece expresado cincuenta y cuatro veces en el Nuevo Testamento, aunque también en el Antiguo Testamento (Génesis 25:24). Las traducciones del hebreo al griego, expuestas en el estudio comparado de Thomas, nos enseñan algunos ejemplos que son de gran ayuda para visibilizar el uso del término griego en las escrituras cristianas neotestamentarias: en Mateo 2:7; 2:16; 25:19, Marcos 2:19, 9:21, Lucas 1:57; Lucas 4:5; Lucas 8:27; Lucas 8:29; Lucas 18:4; Lucas 20:9; Lucas 23:8, Juan 5:6; Juan 7:33; Juan 12:35; Juan 14:9, Hechos 1:6; Hechos 1:7; Hechos 1:21; Hechos 3:21; Hechos 7:17; Hechos 7:23; Hechos 8:11; Hechos 13:18; Hechos 14:3. En segundo lugar, tenemos el tiempo del Aión, en cual se caracteriza el tiempo como un tipo de existencia que se define cualitativamente, en este tiempo no se admiten cuentas atrás sino que su modo de darse es justamente lo que se hace patente en el presente. No hay medida ni intervalo, sino que la propia facticidad del instante es su característica principal. Este instante viene a significar muchas cosas: la edad, lo eterno, la vida misma, el tiempo de la vida humana, etc. La etimología general del término lo define como instante eterno, sin embargo los usos de esta palabra por los diversos autores abren ampliamente su campo semántico. Al respecto de la música, con Aión se quiere dar cuenta de la forma temporal en la que el tiempo no se localiza en medida humana alguna, esto es, cuando el músico toca fuera de sí e imperfecciona la relación con el Chrónos. En el Aión la línea cronológica se rompe y surge un punto de salida a otra forma temporal. En la música popular, generalmente, se despierta este tiempo debido al hecho de un predominio de las irregularidades crónicas, los errores, los desafines, los saltos bruscos y la incerteza técnica. Aun así, tampoco podemos decir que la música popular esté exenta de pautas temporales dignas de Chrónos ya que muchas veces se pueden percibir linealidades armónicas en los modelos armónicos tonales que, p. e., hoy en día, utilizan con frecuencia. En el Aión se nos presentan las formas musicales como una multiplicidad abierta de silencios, timbres, ritmos, melodías y armonías porque en su eternidad se incluyen todos los tiempos en desfase. El término Aión aparece en *De caelo* (1, 11, 9) de Aristóteles donde se hace patente el significado de Aión como un periodo completo sin cortes, ya se trate de cada vida particular que se mueve en este tiempo eterno o de la existencia amplia de todas las cosas (*De Caelo* 1, 9, 15). Esta definición de Aión aparece, del mismo modo que en Aristóteles, en “el libro IV del Comentario al *Timeo*” de Proclo redactado entre 280-305 a. C., aproximadamente y recogidos por Thomas Taylor (1820). No obstante, el *Etymologicum Magnum Graecum* (41, 11) nos dice que la etimología de la palabra “aión” esta conectada con el término “aimi” que es un verbo que significa respirar, soplar, como para denotar adecuadamente aquello que hace que la vida sea vital, sea fuerza, etc. Además, hay una parte de exegetas que aluden a que la evolución de la palabra viene de “aivas”, Evas en sánscrito, que se entiende como lo que está siempre, lo eterno; lo cual se acerca a lo que los autores denominan de un modo más general como instante eterno. Por esto, en la música debemos concebir a través del Aión, no sólo las fugas que tienden a lo nuevo y los desvíos azarosos sino el tiempo como lo que siempre se está dando indiferentemente de que una modalidad temporal de lo nuevo o de lo viejo tienda a balancear en favor de su dominio. Uno de los significados específicos de Aión es el que se atribuye al concepto de edad, quizás la Edad con mayúsculas, y no la edad de una persona o un caballo. Con ello se quiere decir la edad completa de una persona desde que nace hasta que muere, tal y como refieren Homero, Heródoto, Píndaro y los poetas trágicos cuando apelan a Aión como una vida humana, la vida misma como dice Homero en la *Iliada* (5, 685) pero también la vida asignada a una persona (*Iliada* 4, 478). Otro significado, quizás el más estrictamente filosófico (aunque también se interpreta así desde el hebreo para el estudio eclesiástico), es el que aparece en el *Timeo* (37d-38a) de Platón. En esta obra, el término Aión, dios Aión, nos sugiere una edad ininterrumpida y la perpetuidad del tiempo, esto es, la eternidad tratada de un modo semejante al libro del Eclesiastés del veterotestamento. El Aión, por tanto, se concibe como el tiempo que reclama que nada es nuevo ya, que la cadena de tiempos está en repetición eterna de lo ya sido como un volverá a ser. Un tiempo que es instante en el sentido del soplo, alito y viento que lo produce en un determinado momento, pero ese instante concreto no es sino la afirmación de una vida entera, una edad sin parada y sin intervalo pausado que es la eternidad. De hecho, a nivel etimológico, en el texto bíblico tenemos muchas traducciones del hebreo al griego en el que se utiliza este término. En Génesis 6:3 significa la universalidad del para siempre, de una temporalidad eterna, que si se le añade la negación (Juan 4:14) se entiende como nunca jamás (Juan 8:35). Otro

transformación en aquellos marxistas del Instituto de Investigación Social hacia un nuevo escenario filosófico. Con esto, ya no se puede tomar al pie de la letra todo aquello que venía dado por Marx y la primera oleada de *marxistas ortodoxos*, sino que había piezas que fallaban en el sistema. Tanto es así, que podemos encontrarnos en 1944, tanto en Horkheimer como en Adorno, con un abordaje que huye de la dialéctica histórica simplista de este hemisferio de la temporalidad continuista y homogénea; en definitiva: “la historia hacia una potencialidad autogenerada para su superación es lo que queda anulada” (Caro y Trucco, 2008: 165). En la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y

significado que adquiere el término Aión en la Biblia es el uso hiperbólico y popular (Génesis 6:4, Deuteronomio 32:7) que lo comprenden como la expresión “desde aquel tiempo”, desde la más antigüedad de un tiempo de inactividad, dentro de la memoria del hombre, a partir de la edad (Lucas 1:70; Hechos 2:21; Hechos 15: 18) que en él se concibe su vida. Significa, pues, algo que ya estaba así establecido desde que nacimos, desde los principios de nuestra vida desde la cual sólo nos cabe pensar en tiempo atrás desde el recuerdo. Otras veces, el término es metonímico y su contenido denota la idea de los mundos, el universo entendido como agregado de cosas contenidas en el tiempo, así lo podemos ver en Hebreos 1:2; Hebreos 11:3; 1 Timoteo 1:17 y en Apocalipsis 15:3. El término Aión cobra en el Nuevo Testamento un sutil contenido por causa del matiz de la llegada del Mesías. Así bien, los judíos distinguen el tiempo anterior a la llegada del Mesías y el tiempo después de la llegada del Mesías. Por ello, la mayoría de los escritores del neotestamento distinguen entre el “Aión outos” (“ὁ αἰὼν οὗτος”) y “Aión méllon” (“αἰὼν μέλλον”). El primero de ellos, el “Aión outos”, es la edad anterior al regreso nombrado o advenimiento verdadero del Mesías tal como aparece en Mateo 13:22; Marcos 4:19; Gálatas 1:4; 1 Timoteo 6:17; 2 Timoteo 4:10, Tito 2:12. Este tipo de Aión refleja un tiempo de inestabilidad, debilidad, impiedad, crueldad, maldad, calamidades y miseria. El otro tiempo, el “Aión méllon” (también “ὁ αἰὼν ἐκεῖνος” en Lucas 20:35; “ὁ αἰὼν ὁ ἐρχόμενος” en Lucas 18:30; Marcos 10:30; y “οἱ αἰῶνες οἱ ἐπερχόμενοι” en Efesios 2: 7) es la edad futura, la edad que llega una vez llega Jesucristo. La venida de Cristo inaugura el periodo de la creación consumada del reino divino y todas sus bendiciones (Mateo 12: 32; Efesios 1:21). Este tiempo del porvenir permite disfrutar y participar de las bendiciones que trae la edad futura (Lucas 20:35). Lo único que se puede decir con seguridad, más allá de la estipulación de la tipología bíblica, es que el Aión es una constante intermedia, no es bueno ni malo, permanece como vocablo aunque reciba adjetivaciones y añadiduras. En resumen, la temporalidad se persigue a sí misma y tiene por lo general dos acepciones: primero, el concepto que para los griegos refleja el instante eterno; segundo, lo que para muchos de los judeo-cristianos, esta variable denota cierto tipo de carga semántica añadida al respecto del “outos” y del “méllon”, del antes y el después del Mesías. Dando un salto hacia un texto de actualidad, y haciendo hincapié en una interpretación contemporánea de cómo el par de Aión y Chrónos se difumina de un modo interesante, tenemos la obra de Marramao titulada *Kairós. Apología del tiempo oportuno*. Marramao entiende que en el *Timeo* de Platón se hace referencia a una relación de conjunción y no de disyunción entre ambos. La cita en la que se centra es en la definición de Platón a los dos nombres del tiempo, vinculados en estrecha conexión: “Chrónos es la imagen móvil de Aión” (37d). En esta relación mimética, Marramao hace constitutiva la forma de un Chrónos cercano a Aión y viceversa, en lo que respecta a las nociones de número y eternidad. Marramao pretende hacernos ver que ambos nombres del tiempo se dan la mano formando, precisamente, una dialéctica negativa: “Si queremos enfrentarnos adecuadamente al extraordinario poder de estas palabras, debemos resistirnos a la tentación de leerlas desde la óptica -en el fondo, simplificada y desvirtuada- de los dualismo de matriz neoplatónica donde, sin duda, la *caja negra* del alma regula los flujos del *exitus* y el *reditus*, a través de los cuales se desarrolla el gran drama de la salida a lo múltiple y del retorno al Uno; todo ello en clave de fusión entre dos planos que, en definitiva, están separados y son incomensurables: el tiempo y el de la eternidad atemporal. (...) Chrónos se constituye (también) como imagen eterna -y declinación ontológicamente necesitada- de Aión, por su parte, persiste en el Uno. Ahí reside el carácter turbador e íntimamente subversivo de la conclusión platónica: Chrónos es tan eterno como Aión. Ambos están *siempre* juntos. O caen juntos” (Marramao, 2008, 48). Justamente, estos dos conceptos caen juntamente, ambos se copertenecen en el sentido de que Aión es la eternidad inclusiva de todos los tiempos, entre los cuales situaríamos también al Chrónos. Si la eternidad es el tiempo que vuelve locos a los tiempos y los mantiene como parámetros propios de su ecuación, no puede dejar a lado uno ni otro, sino que los debe conservar en su definición. Aquí Marramao toma como dialéctica la negatividad entre los tiempos, recordando al modo de operar adorniano. Al contrario de Marramao, y por tanto de Adorno, con una posición más inclinada hacia lo bipolar y distintivo de estos tiempos, tenemos de nuevo a Gilles Deleuze en la *Lógica del sentido* y en *Diferencia y repetición*, donde señala la distinción extrema de este par temporal sin dar cuenta apenas de estos barridos etimológicos mínimamente necesarios que hemos realizado. Pese a ello, proporciona una definición que acompaña a lo que hasta aquí queda dicho y nos sirve para cerrar el estudio sobre el tiempo Aión. Dice Deleuze: “El Aión es el propio volver, en la línea recta del tiempo, esa grieta más rápida

Horkheimer nos muestran un giro basado en la ruptura de esa continuidad propia de la historia natural del evolucionismo, aunque también del cristianismo mesiánico y del marxismo mecanicista, tal como supo advertir Walter Benjamin.

Por consiguiente, es preciso retomar como perfil Benjamin esta noción de tiempo que hace frente al carácter teleológico: “el tiempo también se halla, ya de antemano, en la eternidad; mas no es el tiempo terrenal, mundano... Porque ese otro tiempo no destruye, tan sólo consume” (Benjamin, 2010a: 240). El hombre frente al tiempo no puede superar la decadencia que lo somete para tomar parte de una posición naturalmente intacta, en la que se aspire a la infinita bondad generada por la racionalidad de la lógica instrumental. La crisis de este sistema ilustrado de pensamiento, que Benjamin ya venía descifrando, lleva a Adorno¹¹ a caracterizar una temporalidad no basada en la vuelta a lo natural, sino en dar comprensión a los procesos de mediación (*Vermittlung*) y reflejar las tensiones establecidas.

En la tesis XIII del texto “Sobre el concepto de historia”, que Adorno bautizó para la posteridad como “Tesis de filosofía de la historia”, Walter Benjamin expresa su definición de progreso en tres partes claras y concisas. Dice así:

La teoría del socialdemócrata, y más aun su práctica, estaba determinada por un concepto de progreso que no se atenía a la realidad, sino que poseía una pretensión dogmática. El progreso, tal como se retrataba en las cabezas de los socialdemócratas, era primeramente un progreso de la humanidad misma (no sólo de sus destrezas y conocimientos). En segundo lugar, era un [progreso] sin término (correspondiente a una infinita perfectibilidad de la humanidad). En tercer lugar, se lo tenía por incesante (como uno que recorriese espontáneamente un curso recto o en forma de espiral). Cada uno de estos predicados es controvertible, y en cada uno de ellos podría iniciar [su labor] la crítica. Pero ésta, si [se trata de una lucha] a brazo partido, tiene que ir detrás de todos estos predicados y dirigirse a algo que les es común a todos. La representación de un progreso del género humano en la historia no puede ser disociada de la representación de su marcha recorriendo un tiempo homogéneo y vacío. La crítica a la representación de esta marcha tiene que constituir la base de la crítica a la representación del progreso en absoluto (Benjamin, 2009: 48).

En esta tesis se establece el diagnóstico del tiempo progresivo característico de la Modernidad: en primer lugar, el progreso como la puesta en lugar de la vía al *conocimiento* y destreza *técnica* de la humanidad; en segundo lugar, el progreso sin conclusión tendiente a la infinita

que el pensamiento, más delgada que cualquier instante que de una parte a otra de su saeta indefinidamente cortante, hacer surgir el mismo presente como si hubiera sido indefinidamente presente e indefinidamente futuro”(Deleuze, 1988).

11 Hay un momento destacable de la *Dialéctica negativa* de Adorno, en la que se refiere al sistema, en sí, como a un fundamento del espíritu, en tanto que justificación del principio idealista. En este sentido, Adorno utiliza el término para hacer referencia a los sistemas kantiano y hegeliano, pero también utiliza el término “sistema” aplicado al sistema tonal, musical, capitalista, etc. Que algo lleve parejo a sí mismo la totalidad del sistema, a Adorno le parece emblemático de la filosofía de cuño idealista, sin mediar mucho matiz a este respecto. Dice Adorno: “El sistema es el vientre hecho espíritu, la furia el marchamo de cualquier idealismo; desfigura hasta el humanismo de Kant, repudia el nimbo de lo superior y lo más noble con que se supo revestir. La visión del hombre en el centro está emparentada con el desprecio del hombre: no dejar nada indemne” (Adorno, 2005a: 32).

perfección humana; en tercer lugar, el progreso incesante con una órbita recta o en forma de espiral, pero siempre hacia adelante. A este tiempo del progreso Benjamin le aplicaba un punto crítico que permitiera visibilizar lo común a estos tres predicados. Al tiempo del progreso en toda su predicación le es de suyo un tiempo global histórico que se ha establecido como homogéneo y vacío, mantenido así gracias a la fábula de la noción de representación moderna. Así se consigue dar la razón a la ciencia termodinámica, que frente a la física clásica, explica que el tiempo camina hacia delante en una misma dirección sin ningún tipo de inversión (que al reducir la entropía de un sistema aislado violaría la segunda ley de la termodinámica). Esta es la noción temporal contra la que se va a situar Benjamin (no de acuerdo con la negación del tiempo al estilo de la física clásica), pretendiendo encontrar un marco temporal que exprese la reversibilidad del pasado en relación con la ruptura de un presente que aboca a un futuro que nunca llega. El pasado que nunca pasa pero a la vez, el futuro que nunca llega expresan una noción temporal reversible, heterogénea y contenida en el pasado a la vez que proyectada al futuro. Tal y como dice Adorno en 1969, en su obra final titulada *Teoría estética*: “la modernidad es un mito dirigido contra sí mismo; su atemporalidad se convierte en la catástrofe del instante que rompe la continuidad temporal; el concepto de imagen dialéctica de Benjamin contiene ese momento” (Adorno, 2014a: 38). La modernidad cae en la noción de tiempo continuista, historicista, teleologicista que implica una imagen de dialéctica de la superación por fases que se van mejorando unas a otras: tal cosa es el progreso. No hay una conquista técnica de la modernidad que no pase por el asombro, por el *shock* y por el instante eterno que deja a muchos en estado de intranquilidad. Del mismo modo que las tradiciones van y vuelven, lo nuevo es siempre viejo y no hay nada nuevo bajo el sol, el tiempo de la modernidad que ha sido establecido por una hiperfagia tecnocrática debe guardar relación con ese otro tiempo irreversible. En efecto, se trata de dos caras de la misma moneda.

1. 1. 2. Adorno y Benjamin: la continuidad temporal moderna en el campo de la música y del arte

El campo de aplicación al que Adorno apela para señalar lo pregnante de esta noción de tiempo característica de las llamadas “Tesis de filosofía de la historia” o “Sobre el concepto de historia” de Benjamin es la música. Adorno, en la *Teoría estética* apela a esta relación entre música y tiempo después de referirse a la crítica de Benjamin a la continuidad temporal moderna (Adorno, 2014a: 38), que entiende el tiempo en su irreversibilidad, en la inamovilidad y en una tendencia dinámica que no deja paso a una vuelta hacia el pasado o del pasado mismo en la novedad del instante presente.

Adorno va a referirse, ya en el 1959 (el mismo año en que lo hacen director del Instituto de Investigación Social), a que la discusión sobre la música en relación al tiempo es ya *ociosa* (Adorno, 2014a: 38). Expresándolo del siguiente modo:

La música puede servir de modelo. Es ocioso discutir que la música es un arte del tiempo; que el tiempo musical, aunque no coincide inmediatamente con el tiempo de la experiencia real, no es reversible, al igual que éste. Si se quiere ir más allá de la afirmación vaga y general de que la música tiene la tarea de articular la relación de su «contenido», de sus momentos intratemporales, con el tiempo, se cae en seguida en la trivialidad o en la subrepción. Pues la relación de la música con el tiempo musical formal se determina simplemente en la relación del acontecimiento musical concreto con ese tiempo. Ciertamente, durante mucho tiempo se dijo que la música tiene que organizar con sentido la sucesión intratemporal de sus acontecimientos: hacer que un acontecimiento se siga de otro de una manera que, al igual que el tiempo mismo, no permita su inversión. Pero la necesidad de esa sucesión temporal, en tanto que conforme al tiempo, nunca fue literal, sino ficticia, participación en el carácter de apariencia del arte. Hoy, la música se rebela contra el orden convencional del tiempo; en todo caso, el tratamiento del tiempo musical deja espacio a soluciones muy diferentes. Aunque sea dudoso que la música pueda librarse de la invariante del tiempo, es seguro que el tiempo, una vez reflejado, se convierte en un momento en vez de en un apriori (Adorno, 2014a: 38-39).

Y aquí tenemos la herencia del pensamiento de Benjamin en una sutil crítica de Adorno al ocioso debate de los *ontólogos* de la música en relación al tiempo, que en la actualidad radica en la polémica del tiempo heterogéneo (discontinuo) y homogéneo (continuo) entendido como Aión¹² y

12 Heráclito alude en el fragmento 52 (muy polémico en su traducción) a algo así que podríamos traducir como “Aión es un niño que juega a los dados: de un niño es el reino”, aunque esta traducción es insuficiente e insatisfactoria para muchos, y hasta qué punto también este (el de la traducción) es el punto de debate. Con este fragmento se refleja la escena de un juego particular que forma el reino del azar a través de experiencias lúdicas y contingentes en manos de la mayor inocencia infantil de un niño llamado Aión. Sobre este fragmento tenemos dos traducciones españolas famosas que debemos ofrecer. Por una parte, la traducción que ofrece Miguel Morey en su obra *Psiquemáquinas*: “Aión es un niño que juega, que mueve las piezas en el tablero: reino de un niño” (Morey, 1990: 76). Para este autor, Heráclito propone enigmáticamente, en este aforismo, un desafío a Nietzsche. De este modo, Morey piensa que esta es la lección gnoseológica que extrae Colli de Nietzsche al reconocer bajo el nombre de Aión la noción impasible de la vida (Colli, 2010). Asimismo, para Morey este es el significado que el mismo Homero dotó al vocablo, precisamente, como vida o fuerza vital, que para nada es someramente la vida como proceso orgánico, sino como ánimo, y emoción psicológica. De ello da cuenta el momento en que Ulises se sienta ante el embargo de la tristeza y se le escapa el Aión con las lágrimas (en la Odisea, e. 152, e. 160, s. 204). A esto concluye Morey que la semántica

Chrónos, respectivamente. Aunque sea una discusión muy manida, allá por el 1959, Adorno sigue aplicando las nociones de un tiempo homogéneo de la apariencia, de la sucesión temporal uniforme e invariante y un tiempo heterogéneo, del momento, reversible y del acontecimiento. Entre estos tiempos, ya en su madurez, no cae en la defensa de un tiempo mejor que otro, ni de un tiempo bueno ni malo, sino que entiende cierto carácter dialéctico que se teje entre ambos. Por ejemplo, se refiere a que la música teniendo al tiempo como una invariante, como una constante, no se trata de concebirlo como un apriorismo formal del que haya que partir al modo kantiano (i. e., tiempo como *forma de intuición sensible* del que nunca se puede estar más allá, tal como sí se puede de la forma de intuición sensible que es el espacio). La música esta relacionada con el tiempo en cuanto elemento constitutivo de su momento de darse, que no es progresivo en el sentido en que lo que queda en el pasado pierde su relación con lo que está siendo ahora mismo. La relación es de ida y vuelta, *progressus* y *regressus*, la música es un ejemplo empírico de que esto se da así, esto es, de que el tiempo tiene reversibilidades claras, fácticas y reales.

Ahora bien, aun siendo así, en la modernidad se descubrió una relación cuantitativa que permitía contabilizar los instantes a través de intervalos que construían una interpretación lineal del tiempo, hoy en día ya convencional. No obstante, Adorno, siguiendo las “Tesis de la filosofía de la historia” de Benjamin (2009: 37-52), dice que esa sucesión intratemporal de acontecimientos organizados como una línea que va de un acontecimiento a otro en modo progresivo, es una ficción, es pura apariencia. Es decir, la temporalidad de la música en la partitura, siendo necesaria en la mayoría de los casos para un ejercicio de ensayo y estudio, conlleva ese tiempo dialéctico de la superación, de la linealidad, de la progresión aritmética, de la hora del reloj y del calendario

de Aión en Heráclito es más semajante a la de Homero que a la de Plotino (2002), quien lo relaciona directamente con la vida (*zoé*) diferenciada de lo perpetuo (*aidión*). La segunda traducción de este fragmento 52 de Heráclito la tenemos en García Calvo (de la cual hace repaso el propio Morey en su obra), dice así: “El Tiempo-Todo es un niño jugando, que juega al castro o tres-en- raya: ¡Castro-hecho-y-derecho para el niño! O ¡Del niño la corona!” (García Calvo, 1985). Al decir Tiempo-todo, García Calvo procura dar énfasis a la eternidad en la que se inmiscuye la noción de Aión, se consigue así conjuntar el instante con el tiempo griego. Por otra parte, resulta confusa y extraviada la recepción del concepto de Aión por autores como Carl Gustav Jung, en su intento de psicologización profunda de este término a través de su interpretación como “sí-mismo”. En el volumen número VIII de los “Tratados psicológicos” publicó dos trabajos que, no obstante sus diferencias internas y externas, dice el propio autor que están unidos por una temática común: la idea del Eón, en griego Aión (tal como adoptamos en este estudio). Jung, pese a culpaciones que se le atribuyen, no arranca del principio filosófico que dice que todo proceso vital es un tipo de proceso psicológico. Sin embargo, su tesis psicológico-filosófica consiste en escindir los procesos de naturaleza endosomática y exosomática desde lo consciente-inconsciente, un modelo psicologicista de análisis. Es en este campo de investigación en el que Jung se refiere a la totalidad común del Aión, situada en su análisis de los arquetipos personales, impersonales y colectivos. Dice Jung: “por eso he propuesto dar a esta personalidad conjunta, presente pero no integralmente aprehensible, la denominación de sí-mismo” (Jung, 1997: 19). Esto es, el foco de estudio de Jung, no muy cercano al de una ontología de la música debido a que su centro de análisis es la psicología del individuo, parte de la definición del yo subordinado al sí-mismo, debido al cual se comporta como una parte respecto al todo. Esta inmanencia ubicua entre el dentro-fuera no pierde de vista la bifurcación psicoanalítica consciente e inconsciente, pero más allá de la edipización freudiana lo que fortalece y subordina al yo son ciertas fuerzas arquetípicas (que se repiten temporalmente). Respecto al sí-mismo comenta que “tiene, dentro de los alcances del campo de conciencia, libre albedrío” (Jung, 1997: 19); no obstante, por este concepto él mismo afirma que no entiende nada filosófico sino como un sentimiento subjetivo de libertad.

(Benjamin, 2009: 49) de la tesis XV, del antes hacia el después, etc. Esta es una temporalidad llena de mentira, de engaño, ficción y apariencia, no explica sino parcialmente la totalidad de una noción real del tiempo. Es necesario, por tanto, un balance dialéctico negativo con esta noción del tiempo homogéneo e irreversible, que viene dado por el tiempo reversible y del instante o momento.

En la *Teoría estética*, podemos seguir dando constancia de esta relación positiva entre Benjamin y Adorno, en los últimos años de este último, cuando dice:

En todo caso, el arte se engaña cuando, animado o intimidado por la ciencia, hipostasia su lógica de la consecuencia, equipara sus formas sin más a las formas matemáticas, sin tener en cuenta que la lógica del arte va en contra de las formas matemáticas. Sin embargo, la logicidad es la fuerza del arte que lo constituye de la manera más enérgica como un ser *sui generis*, como naturaleza segunda (Adorno, 2014a: 185).

Aunque Adorno no diga, al modo dualista, que toda logicidad es *mala* y que todo el arte del instante es *bueno*, cabe aquí la crítica a ese carácter formal de la lógica como lógica finalista y de la consecuencia. Esto es, el arte está retirada de los fines empíricos y de los medios destinados a fines basados únicamente en la forma de las matemáticas y de la vía del progreso técnico. Es por esto que el arte no se encuentra animado por esta lógica sino que en su *segunda naturaleza* sociológica e industrial cultural que la motoriza a seguir, en paralelo, las necesidades del sistema económico en que está instalada. La lógica debe alejarse de los lindes de este mundo empresarial cultural para que la lógica adquiera ese carácter sombrío, de “tiempo relajado” (Adorno, 2014a: 185) que inspire otra función negativa que está hoy en decadencia. La lógica del mercado impuesta a las obras de arte es una *lógica inauténtica* (Adorno, 2014a: 186) y por eso se necesita comprender una lógica más allá de estas ambiciones e intereses. Es preciso, también, dar cuenta de que las formas puras de la lógica y las de carácter objetual no están divididas *per se*, sino que existe una mediación dialéctica negativa entre ambas que las concilia de un modo aplicado en la obra de arte.

Al explicar esta relación de la obra de arte con la logicidad, pasa Adorno a ilustrarla con un nexo muy típico en toda su obra: el de la música y el tiempo. Tal como habíamos comentado antes, podemos ver que donde nos lleva Adorno es a la crítica de la noción de progreso técnico-mecánico pero con el complemento del problema de la finalidad sin fin (i. e., meta, interrupción, instante, oportunidad, etc.), que recoge de Benjamin. Adorno lo dice así:

En la unión de espíritu y necesidad ciega, la lógica del arte recuerda a la legalidad de la sucesión real en la historia. Schönberg pudo hablar de música como la historia de temas. El arte no tiene en sí al espacio, al tiempo y a la causalidad de una manera cruda, no mediada, y tampoco se mantiene (de acuerdo con el filosofema idealista) como ámbito ideal más allá de esas determinaciones; ellas se introducen en el arte como desde lejos y se convierten en seguida en su otro. Así, el tiempo es innegable en la música en tanto que tal, pero está tan lejos del tiempo empírico que en una escucha

concentrada los acontecimientos temporales exteriores al continuo musical permanecen exteriores a éste, apenas lo rozan; si un intérprete se detiene para repetir o retomar un pasaje, el tiempo musical permanece indiferente durante un rato a esto, no está afectado, se queda quieto en cierto modo y sigue adelante en cuanto el transcurso musical continúa. El tiempo empírico estorba al tiempo musical por su heterogeneidad; ambos no confluyen. Las categorías formativas del arte no son sólo diferentes cualitativamente de las de fuera, sino que introducen su cualidad en el medio cualitativamente diferente pese a la modificación. Esas formas de existencia exterior son las determinantes del dominio de la naturaleza, y en el arte están a su vez dominadas, de ellas se dispone libremente. Mediante la dominación de lo dominador, el arte revisa interiormente el dominio de la naturaleza. (Si una música comprime el tiempo, si una imagen entrelaza espacios, se concreta en la posibilidad de que también podría ser de otra manera. (...)) Que la lógica de las obras de arte se deriva de la lógica de la consecuencia, pero no es idéntica a ella, se muestra en las obras de arte (y esto acerca el arte al pensamiento dialéctico) pueden suspender su propia logicidad, pueden hacer incluso de su suspensión una idea; a esto tiende el momento de lo desordenado en todo arte moderno. (...) La ley formal autónoma de las obras exige la objeción contra la logicidad, que empero define a la forma como principio. Si el arte no tuviera nada que ver con la logicidad y con la causalidad, marraría la relación con su otro y discurriría en vacío *a priori*; si las tomara al pie de la letra, cedería a su hechizo, sólo mediante su carácter doble, que genera un conflicto permanente, el arte se escapa por poco al hechizo (Adorno, 2014a: 186-187).

No hay sino el carácter mismo de una dialéctica negativa esbozado entre la logicidad y la causalidad del arte, el cual no desanuda por completo a ambas nociones¹³. Se puede hablar en este sentido, al modo en que lo dijo Schönberg, de una *historia de los temas*, lo que viene a ser algo así como una historia de las formas y contenidos de la música. Adorno despeja la posibilidad de duda en lo que dice su ídolo musical de Viena al referirse al espacio, al tiempo y a la causalidad de un modo mediado, y no *crudo*, solipsista o reduccionista. Adorno pretende dejar que entre esas tres nociones haya una cobertura y un anclaje que no se rompe en la obra de arte, p. e., en la música. No hay, por tanto, entre el espacio, el tiempo y la causalidad una línea recta de sucesiones desancladas, primero una y luego otra, una antes y otra después, una por encima y otra por debajo. Esa visión reducida al esquema matemático no sirve para dar cuenta de lo que ocurre en las obras de arte debido a que la lógica de consecuencia, causa-efecto, principio-axioma-postulado (ciencia), medios-fines (técnicas y

13 En el punto tercero del texto "Introducción a la sociología de la música", titulado "Función" (Adorno, 2009a: 219-237), Adorno nos dice en referencia a Beethoven (neoclásico) y la música romántica que "al copiar la manera cronométrica, mata el tiempo, como lo enuncia muy adecuadamente el dicho vulgar; también aquí obtenemos lo contrario de lo que podría ser, precisamente por su semejanza con ello. Además, el pensamiento del tiempo teñido es quizá demasiado romántico. Resulta difícil imaginarse de una manera lo bastante abstracta la función de la música en la conciencia temporal de una humanidad conmovida por la concreción. La forma de trabajo industrial masiva es prácticamente la de la repetición de lo siempre igual: según esta idea no sucede nada nuevo en absoluto. Pero los comportamientos desarrollados en el dominio de la producción y en la cadena de montaje se propagan potencialmente, de un modo por lo demás no analizado todavía, a través de la sociedad, también en sectores en los que no se trabaja en absoluto de manera inmediata según dichos esquemas" (Adorno, 2009a: 230). Aquí se expresa la diferencia de un tiempo de la repetición de lo ya sido, el tiempo cronológico basado en las unidades de tiempo constatadas por el calendario cristiano y por la contabilidad dada en el proceso de producción capitalista, frente a un tiempo que permite construir lo nuevo, la variación de lo ya dado, i. e., la temporalidad que barca el instante en una imagen dialéctica musical. La música romántica en el s. XX, se contempla como una música que recuerda rítmicamente a la cadena de montaje, basada en repeticiones con fines ideológicos, la forma del trabajo no se separa del consumo ni del tiempo de ocio, ni de una vida productiva más allá de un modelo sociológico, económico y político.

tecnologías), se ve replegada a la dialéctica negativa que se objetiviza en lo material. Ya no se parte de una filosofía idealista que piensa los mecanismos causales en abstracto, uno detrás de otro al modo de un efecto *dominó* que empieza y acaba, sino que existe una temporalidad no empírica que juega innegablemente un papel crucial en las obras de arte. Adorno en este caso, habla de la relación de causalidad que estudia en la música, justamente, la que va en contra de esta *ilusión* aparente y ficticia, a la que llama *hechizo* (que recuerda a fetiche, o “feitizo”, en portugués), y se decanta benjaminianamente por un tiempo distinto que delimite las causas y la lógica de la consecuencia de otro modo al empíricamente establecido por la tradición matemática positivista del progreso técnico. Esto es, para Adorno la autonomía de la música no tiene por base la búsqueda de un sistematizador del tipo científico (axiomas y postulados, no propositivos) o técnico-tecnológico (fines útiles, propositivo).

La música es inseparable del tiempo y el tiempo de la música, su relación mantiene distancias con un tiempo empírico como tal, es decir, un tiempo medido por sucesiones de intervalos que se determinan mediante fines técnicos (materiales) o a través de postulados científicos (abstractos) en términos absolutos. De hecho, una escucha de gran concentración puede llevar implícitos unos acontecimientos temporales tales que, a veces, permiten al oyente atenuar la vinculación del tiempo empírico de la realidad exterior (replegada al nivel cognitivo, esto es, subjetivo del oyente). La realidad exterior y su tiempo mecánico y empírico se disuelve en una concentración temporal de la pieza musical que está siendo escuchada; y el *continuum* musical que se está llevando a cabo no es interrumpido en ningún momento por el tiempo extrínseco a la rítmica de tal pieza. En algunos casos, ese tiempo musical propio y autónomo de la música es intocable por la realidad externa a esa realidad audible. De ahí que diga Adorno que este tiempo exterior y empírico es un estorbo al tiempo musical, causa molestias y no permite agudizar la concentración del oyente. Pero además dice que este tiempo empírico estorba debido a su heterogeneidad, porque pone en contacto con lo otro (i. e., con la realidad externa del ruido, la habladuría y la cháchara que interrumpe la concentración) al oyente que quiere seguir atento al tiempo musical. Sentenciosamente, Adorno cuenta que ambos tiempos no confluyen, esto es, no dice que los tiempos se separan uniéndose o que están en conflicto de algún modo inseparable, sino que dice que *no confluyen* directamente.

Ahora, en el tiempo musical también pueden entrar ruidos heterogéneos que lo modifican, alteran y no salen del mundo externo para escuchar concentradamente la música. Esta posibilidad es la que hace que realmente estén confluyendo constantemente, pero Adorno dice: *no confluyen*. Con esto: ¿quiere decir que las categorías que dan forma al arte son en cualidad completamente distintas a las de afuera? Lo son realmente, pero al mismo tiempo introducen su forma de un modo cualitativo

al otro medio exterior¹⁴. Aquí, ya Adorno va a entretener su el carácter dialéctico de la negatividad entre los dos tiempos, el musical y el empírico, tal como los denomina para esta ejemplificación.

Ensayemos por caso un ejemplo ilustrativo para hacer notar lo que nos quiere decir Adorno: estamos dentro de una clase del Conservatorio o Escuela de Música, en un barrio ruidoso de una ciudad cualquiera. Nuestra composición grupal está formada por un quinteto de cuerda (cinco violines) más un piano (que es el profesor-director que va dando pautas). El tiempo musical en nuestra clase tiene una forma artística cualitativamente distinta a la que se encuentra en la calle, donde los cláxones y la cháchara mezclada con gritos de los transeúntes entra por nuestra ventana. Justamente, la ventana es el objeto que hace que algo *confluya* en algún sentido, esto es, con un carácter de mediación entre ambos tiempos. El tiempo empírico está marcado por la velocidad de los coches, de los transeúntes, de los pájaros, de las cosas que caen de los árboles y de los edificios, sin embargo, el tiempo musical se configura a partir de la lectura e interpretación de la partita del *Canon de Pachelbel* en Re mayor, todos a la vez sin ningún error que se tercié. El tiempo de esta famosa pieza va más lento que la gran mayoría de sonidos que entran del exterior, y lleva una pauta rítmica no aleatoria ni equívoca, tal como lo que se encuentra en el tiempo empírico de la calle. Estas formas temporales de la existencia del afuera, dice Adorno, son las determinantes del *dominio de la naturaleza* (de la calle, en este ejemplo). Pero en la música, además de entrar en este dominio de la naturaleza, hay un dominio *relativo* que es el plenamente musical, de modo que puede malear tal dominio de la naturaleza haciéndolo suyo e incluso disociándose de él, aunque la misma

14 Para entender cómo el medio exterior y las líneas de voz (chillidos, aullidos silbidos, “aturuxos” en gallego, etc), ruido, toques, golpes, aplausos que lo pueden conformar en un concierto al aire libre, más bien de orquesta o escenario popular que de cámara, es preciso recordar algunos de los muchos ejemplos. Un ejemplo que resulta ilustrativo es el del “antro” como local en el que se dan los conciertos de blues en Mississippi. Julio Finn relata en su obra *The Bluesman*, que: “el antro es al blues lo que la Iglesia es a los espirituales, y el cantante de blues está en su púlpito. Al contrario de la atmósfera sagrada que reina en la Iglesia, el antro se define por su carácter escandaloso: el ruido, los cigarrillos y la bebida son elementos sin los cuales sería completamente distinto, en tanto que eso alteraría la música, que está en no pequeña medida determinada por ese ambiente” (1986: 202). Lo que nos dice el concepto espacial del antro es aquello que nos acerca a la Muerte, el Instinto de Muerte, que surge en medio de los locales en los que se puede hablar, gritar, hacer ruidos, bullir y hasta lanzar botellas contra los músicos. En estos locales, conocidos en el sur de Norteamérica, no hay espacio para la concentración y la atención musical, al modo en que Adorno justifica como necesario para una escucha auténtica frente a una escucha regresiva de las masas. Los ruidos del bullicio de muchas músicas populares, para Adorno, no deben cubrir ese silencio tan profundo, ni ocultar aquello de donde salen, solapándose con el azar del sonido externo a la música. La música padece este instinto en relación al retorno de los carnavales renacentistas, la insospechabilidad del acontecimiento y el juego de las masas. En otras palabras, para Adorno, esta masificación del escenario que oculta la verdadera audición musical es el síntoma más notorio de la ordinariez y la falta de respecto al músico movida por lo que podríamos llamar: una ingenua ética del acontecimiento musical. Ahora bien, es preciso tener en cuenta que las masas así lo quieren, es la libre decisión del consumidor, esto es, la libertad de quienes quieren irse a los conciertos de rock, de country, de heavy metal y de hardcore (a bailar a su manera, p. e., el pogo, el balanceo ritual del headbanging y las manos cornutas en alto). Desde luego, podemos pensar en muchos ejemplos sobre esto, que provienen de algunas manifestaciones espacio-musicales como los presos de sistemas penitenciarios escuchando a Johnny Cash, hombres y mujeres que se derriten con las baladas de amor, afroamericanos emigrantes que tocan blues y jazz en la calle, tantos nostálgicos viajeros o trovadores que cantan su en lugares de paso, plazas, estaciones de metros, etc. En este sentido, también lo ordinario, pero real y materialmente inquebrantable de nuestros tiempos se formula en la música como un acontecimiento dondequiera que se dé, la música es un reflejo de ello.

totalidad musical. Se domina a lo que nos domina naturalmente, se construye un nuevo dominio de uno ya instaurado, por decir así, permitiendo a la música (para este caso) generar otra *forma* de inmanencia dentro de la propia inmanencia callejera distante. Por esto, apela Adorno a que la música *comprime* el tiempo, lo acoge del empírico haciéndolo propiamente musical, aunque uno esté inmerso en el otro. En este caso también podemos explicar por qué Adorno dice que la lógica de las obras de arte se derive de la lógica de la consecuencia, debido a que no siendo idéntica a ella se hace partícipe de la misma. Pues, en ese tiempo musical, o en el tiempo de la obra de arte (si se quiere), se puede anular o suspender la propia *logicidad* de su tiempo tal y como ocurre en el arte moderno o como se da, también, en el variacionismo melódico tan característico de los círculos dodecafonistas de Viena a los que Adorno era tan asiduo.

En la actualidad existen muchos movimientos artísticos que tienen por ley formalmente autónoma la objeción y la crítica contra esta logicidad de la consecuencia, tiempo del progreso, tiempo empírico, con el fin de mostrar otra modalidad temporal que se apoya en la concentración del oyente, que pretende ir contra unas leyes fijas y estáticas externas a la música que nada mueven dentro de su propio tiempo autónomo. Ahora bien, cabe reconocer, la relación que guarda Adorno, en la *Teoría estética*, con lo establecido por Benjamin en la amistad con el estudioso cabalista judío Gershom Scholem¹⁵, al decir que los elementos del que está compuesto este tiempo musical hacen

15 En la obra *Las grandes tendencias de la mística judía* de Gershom Scholem (2012) nos encontramos con una dedicatoria especial a Walter Benjamin que dice: “A la memoria de Walter Benjamin (1892-1940), el amigo de toda la vida, en cuyo genio se aunaban la intuición del metafísico, el poder interpretativo del crítico y la erudición del sabio. Murió en Port Bou (España) en camino a la libertad” (Scholem, 2012: 9). Con estas palabras emotivas, claro está, después de la muerte de Benjamin, se publicaba en 1941 en la editorial Schocken Books esta obra de alto calado a la que Scholem llevaba dedicado ya veinte años de su vida, tal como expresa en el primer prólogo de ese mismo año escrito desde la Universidad Hebrea de Jerusalén (Scholem, 2012: 11). Aquí, podemos encontrarnos un trabajo de un extraordinario exegeta, investigador y erudito que fue compendiado a partir de nueve conferencias impartidas siete de ellas (la quinta en hebreo y el resto en inglés) en el Jewish Institute of Religion de Nueva York. Las dos restantes fueron impartidas en otras ocasiones, dice Scholem (2012: 12), atestiguando que no pudieron ser incluidas en el programa original. El propósito de las investigaciones de Scholem es conseguir reescribir la historia judía con una comprensión más profunda de la interacción de fuerzas religiosas, políticas y sociales, rescatando así la nueva función que desempeñó el misticismo judío en diversos periodos, ideales y modo de abordar problemas (Scholem, 2012: 13). Con este objetivo imparte las nueve conferencias aquí publicadas que conforman la siguiente estructura. La primera conferencia, sobre las características generales del misticismo judío (Scholem, 2012: 21-61), la segunda conferencia sobre el misticismo de la Merkabá y el gnosticismo judío (Scholem, 2012: 61-101), la tercera conferencia sobre el hasidismo en la Alemania medieval (Scholem, 2012: 101-141), la cuarta conferencia titulada “Abraham Abufalía y la doctrina de la Cábala profética” (Scholem, 2012: 141-179), la quinta conferencia titulada “El Zóhar: I. El libro y su autor” (Scholem, 2012: 179-227) en correspondencia con la sexta conferencia titulada “El Zóhar: II. La doctrina teosófica del Zóhar” (Scholem, 2012: 227-269), la séptima conferencia sobre Yitshac Luria y su escuela (Scholem, 2012: 269-313), la octava conferencia sobre Shabetaísmo y herejía mística (Scholem 2012: 313-351) y la novena titulada “El hasidismo: la última etapa” (Scholem, 2012: 351-379). Esta obra, fue discutida e impartida en intimidad en el contexto de la amistad establecida entre Scholem y Benjamin, pero a la vez, transferida de Benjamin a Adorno. El modo en que se repensó durante los años anteriores a la guerra la historia del judaísmo confirió una salida a muchos de los problemas más dogmáticos que algunos intelectuales del ámbito frankfurtiano encontraban en el marxismo clásico. La búsqueda de una teología judía en las relaciones de sociales de producción del marxismo fue un ejemplo teórico crucial para empezar a criticar cierta teleología, finalismo y progreso que iba parejo a lo que había tesificado Karl Marx. Gracias a esta orientación teológico-política, Walter Benjamin es capaz de señalar las insuficiencias teóricas, incluso abstractas e idealistas, de un marxismo poco maduro que seguía rígidamente aferrado a cierto dinamismo ontológico hegeliano. El movimiento de la historia, que tenía su causalidad en el motor

parte del: “primer mundo, en conformidad con las descripciones judías del estado mesiánico” (Adorno, 2014a: 187).

La tarea de la música dodecafónica, que a Adorno tanto fascinaba, tiene esa tendencia negativa contra el *primer mundo* (Adorno, 2014a: 188), consistente en la *destrucción* de los sentidos positivos de ese mundo. El arte hay que relacionarlo en base a esta determinación propia con el mundo, con la *ratio* dominadora de la naturaleza, tanto en su operación de rechazo como en su relación de aceptación. Ahora bien, para Adorno, el *arte auténtico* es aquel que intenta hacer justicia a lo *oprimido* no en tanto que *negación abstracta* de ese tiempo de la dominación natural ni de la *ominosa visión inmediata de las cosas*, sino revocando la violencia de la racionalidad mediante la emancipación de la racionalidad respecto de lo que en la *empiria* le parece su material imprescindible (Adorno, 2014a: 187). El arte no es un mero contenido sintético, queda en conflicto contra eso de lo que hace parte con el fin de erradicarlo y emanciparse con un gesto de violencia sutilmente característico que, sin embargo, le es propio. En el arte se acaban rompiendo, al fin y al cabo, las fuerzas mismas que la constituyen, se rompen las síntesis con la misma fuerza que a ella le fueron de suyo dadas para existir.

Adorno perfila, al modo en que Benjamin entendía la llegada del Mesías en un tiempo del presente, el Mesías que llega *aquí y ahora*, la llegada del arte en un tiempo autónomo que opera con violencia frente a la dominación de la *segunda naturaleza*. La cual no es otra que la naturaleza de una realidad aparente que históricamente permaneció en manos de los poderes políticos y económicos de los agentes culturales. Entonces, el mercado del arte solo puede tener como vía *emancipatoria* la violencia del propio arte contra su sustento político-cultural, del mismo modo que la obra de arte huye de sí misma en cuanto dominada por la naturaleza propia. Así dice Adorno que: “aquello mediante lo cual el comportamiento de las obras de arte refleja la violencia y el dominio de la realidad empírica es más que analogía” (Adorno, 2014a: 188).

Esta relación con Benjamin en la distinción de confluencia entre las temporalidades del progreso y del instante acaban por llevar a Adorno a la misma conclusión que a su amigo: la finalidad del arte es una finalidad sin fin, tal como ocurría con el tiempo. Adorno intenta mantener el nudo gordiano de la negatividad temporal firme siempre que dice finalidad sin fin respecto del arte.

económico para Marx, se empieza a modificar a través de la fecunda relación con los estudios hebreos que se fueron llevando a cabo al principio, durante y después de la Segunda Guerra mundial. Es preciso recordar, la colaboración de Gershom Scholem, no solo con Benjamin y la relación con ciertos conocidos del Institut de Frankfurt, sino con aquellos que ayudaron con mucha gratitud a Scholem durante su estancia en los Estados Unidos. A estos mismos a los que le agradece en 1941 su apoyo personal y de acceso a bibliografía, como lo son el profesor Shalom Spiege del Jewish Theological Seminary of America, a I. Mendelsohn y al doctor Abraham Halin de la Biblioteca de la Universidad de Columbia, al doctor Walter Rothman y a Moses Marx de la Biblioteca de Hebrew Union College. Desde EEUU, Scholem indica que tuvo acceso a nuevos materiales (tres colecciones de manuscritos cabalísticos) que no había encontrado antes ni en Europa ni en Palestina (Scholem, 2012: 14).

Entonces bien, ¿hay fin o no hay fin en la obra de arte? ¿qué finalidad es esa *sin fin* de la música, p. e.? La respuesta que da Adorno es la siguiente:

La finalidad de las obras de arte, mediante la cual se afirman, es sólo la sombra de la finalidad fuera. Las obras se le parecen sólo por cuanto respecta a la forma, y sólo de este modo quedan protegidas de la descomposición (así lo creen al menos ellas). La formulación paradójica de Kant de que se llama bello a lo que es final sin fin expresa esto en el lenguaje de la filosofía trascendental subjetiva con esa fidelidad que una y otra vez sustrae a los teoremas kantianos del nexo metódico en que se presentan. Las obras de arte eran finales en tanto que totalidad dinámica en que todos los momentos individuales existen para su fin, para el todo, e igualmente el todo para su fin, para el cumplimiento o la negación de los momentos. Por el contrario, las obras no tienen fin porque han abandonado la relación fin-medios de la realidad empírica. Lejos de ella, la finalidad de las obras de arte tiene algo de quimérico. La relación de la finalidad estética con la finalidad real era histórica: la finalidad inmanente de las obras de arte les llegó desde fuera. Las formas estéticas pulidas colectivamente suelen ser formas finales que han perdido su fin, en especial los ornamentos, que no en vano recurrían a la ciencia matemático-astronómica. (...) La concepción kantiana de la teleología del arte y de los organismos tenía sus raíces en la unidad de la razón, pero en última instancia en la razón divina que impera en las cosas. Tuvo que venirse abajo. (...) Su finalidad despojada de fines prácticos es lo similar en el arte al lenguaje; el sin fin es su carencia de concepto, su diferencia respecto al lenguaje significativo (Adorno, 2014a: 188-189).

En este texto de Adorno, se puede presenciar el *rastrro* antiteleológico de Benjamin, pero sin ninguna duda se capta también un influjo de la temporalidad mística judía que solo alguien como Gershom Scholem pudo despertar en el propio Benjamin. En este caso, para Adorno, esta crítica al finalismo y al historicismo se intenta aplicar al campo de las obras de arte: finalidad estética, real e histórica. En las obras de arte, al igual que en la historia, hay algo de quimérico que nos lleva a considerar como verdadero el fin al que tiende, en el modo en que se responde a la pregunta: ¿para qué? ¿hacia dónde nos lleva tal cosa? ¿qué va a pasar? Preguntas dignas de un futurólogo (o profeta) que solo con la capacidad del método hipotético deductivo, principios causales racionales o con predicciones científicas podría acercarse al porvenir al conocimiento de la realidad actual. Con esto se quiere decir que habiendo o no un fin divino o racional en las cosas, la finalidad como tal suele quedarse fuera, en su comprensibilidad teórica, de los fines prácticos, políticos y culturales. ¿Cuál es la finalidad del arte si la colocamos en tal nivel temporal extra-fines, finalidad sin fin? ¿Se trata, entonces a las artes como finalidad sin fin y esto quiere decir que las artes son *autotéticas*, a saber, que su fin son ellas mismas, el fin del arte como el arte mismo? Para contestar a estas preguntas se hace necesario comprender, primeramente, qué es eso a lo que Benjamin denominaba *finalidad sin fin*, tiempo del aquí y del ahora, la temporalidad mesiánica, para luego poder ver qué relación guarda con el *regressus* que hace Adorno de esta noción en el campo artístico.

1. 1. 3. Adorno y Benjamin: la temporalidad judeocristiana

La relación más temprana de Adorno con un concepto místico y ocultista judeocristiano, a la vez, de raigambre marxista, posiblemente esté aproximado al año en que entró en la universidad, cuando leyó el *Espíritu de la utopía* escrito por Ernst Bloch en 1918. Según lo que comenta Susan Buck Morss, Adorno había quedado “profundamente impresionado” (Buck Morss, 1981: 26) con aquella mística del arte y aquel mesianismo religioso que compaginaban bien con una visión secularizada de la naturaleza heredera de una lectura lukacsiana de Marx. Ahora bien, en Bloch seguía vigente aquella proyección del futuro utópico sociopolítico que, aun retando a los filósofos de la lógica formal, seguía conservando la noción histórica del progreso, de la superación de la lucha de clases (i. e., revolución como salto dialéctico) y del futuro mesiánico judeocristiano. Esto es, Bloch no llevaba a cabo nada parecido a lo que sería la crítica de Benjamin¹⁶ al progreso evolucionista, a la vez que cristiano y hegeliano-marxista (pero también marxista-histórico), sino que tendía hacia el punto de resolución futuro esperando utópicamente que llegara a darse.

Además de Bloch, otra influencia de Adorno en temas de mística mesiánica judía es *La estrella de la redención* de Franz Rosenzweig, publicada en 1920. Esta obra, no se sabe hasta qué punto Adorno la conocía y la manejaba, aunque Susan Buck Morss diga que: “seguramente éste conocía tanto al hombre como al libro” (Buck Morss, 1981: 28); ahora bien, lo importante aquí era la vuelta al pensamiento judío, intentando sacar a la filosofía de esa derivación lógico-formalista que estaba padeciendo.

Adorno, por lo tanto, se ve mediado por investigaciones de autores que estaban trabajando el problema de la historia, el tiempo, el espíritu, la conciencia y el progreso desde los materiales bibliográficos veterotestamentales de origen judío. La línea de autores que va de Scholem, Rosenzweig hasta Benjamin, es posible que llegue indirectamente a Adorno como un pequeño hilo para su pensamiento filosófico a la hora de estudiar la *problemática del tiempo* (luego, aplicada a la música). A la vista de estos tres autores, es importante apelar a lo dicho por Stephane Moses en la obra *El Angel de la Historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*:

Lo que caracteriza la visión de la historia de Rosenzweig, Benjamin y Scholem es precisamente este paso de un tiempo de la necesidad a *un tiempo de los posibles*. Podríamos pensar que la negación de la idea de progreso habría llevado a estos tres autores a una concepción pesimista de la historia, ya que nada garantiza que tienda necesariamente hacia la resolución final de todas las contradicciones. Es más: en el horizonte de su vida y de su obra asoman todos los tormentos, todas las catástrofes que marcaron nuestro siglo: tras la guerra de 1914-1918, Rosenzweig, muerto en 1929, tuvo tiempo

16 A este respecto, es preciso apuntar aquí que Scholem comenta a Benjamin el sorprendente parecido del reino mesiánico de Bloch con su teoría cabalística, en la carta del 9 de julio de 1934 (enviada desde Jerusalén Rehavja): “Y una pregunta. ¿De quién proceden en realidad todas esas narraciones? ¿Las obtiene Ernst Bloch de ti, o tú de él? El gran Rabí que también aparece en Bloch con la profunda sentencia sobre el reino mesiánico soy yo mismo; ¡¡a este paso acabará uno alcanzando honores!! Era una de mis primeras ideas sobre la Cábala” (Scholem, 1987: 271).

para asistir a la ruina progresiva de la República de Weimar y al ascenso del nazismo; Benjamin y Scholem fueron testigos más adelante de la llegada de Hitler al poder y de la persecución de los judíos; Benjamin conoció, con el pacto germanosoviético, el hundimiento de todas las esperanzas que había puesto en el comunismo; Scholem vivió la Segunda Guerra Mundial, el exterminio de los judíos y, con la perpetuación del conflicto árabe israelí, la imposibilidad del sionismo espiritual con el que había soñado (Moses, 1977: 22-23).

Pero este hilo no llega a partir de los tres autores en suma, sino más bien por la influencia filosófica y personal de su amigo Walter Benjamin. Pues no fue el judaísmo como tal el que lo llevó hacia ahí, sino la relación que desde los veinte años Adorno pudo mantener significativamente con aquel personaje tan influyente para él, tal como nos cuenta Susan Buck Morss (1981: 30). Benjamin ya formaba parte por aquel entonces de un grupo de pensadores sionistas radicales, la llamada *Jugendbewegung*, donde allí mismo pudo entablar amistad con Gershom Scholem, quién fue su compañero y maestro desde el año 1916 hasta el 1923 (curiosamente, justo el año en que Adorno y Benjamin se conocen¹⁷). Pero Adorno no tuvo una influencia teológica al estilo benjaminiano, el judaísmo no le afectó en sentido afirmativo y no frecuentaba aquellos círculos formados por estudiantes joviales judíos. Además de que no le interesaba la raigambre sionista del círculo intelectual del rabino Nehemiah A. Nobel en Frankfurt, en el que participaba su maestro kantiano Kracauer, Franz Rosenzweig y Martin Buber (Buck Morss, 1981: 32). Ahora bien, esto no quiere decir que, debido a su amistad con Benjamin y su trato docente con Kracauer, Adorno no respetase ni desconociese lo que en aquellos círculos se investigaba.

Una pista importante que se encuentra en relación a estas influencias judías y el problema de la temporalidad es la influencia que hay en el Antiguo Testamento. Esta relación entre el tiempo y la historia, recogida por todos estos autores, viene ya dada en el frecuente ejercicio alegórico del libro del Eclesiastés. De ahí que tesifiquemos que toda esta crítica a la teleología tan característica en Adorno (en la temática del arte) y en Benjamin (en su intento teológico-materialista) probablemente tenga algo que ver, tangentemente, con el trabajo editado por primera vez en 1941

17 Adorno conoce a Benjamin en 1923, justamente, un año antes de que Félix Weil (el mecenas de origen judío) funde el Instituto de Investigación Social (*Institut für Sozialforschung*) en Frankfurt (con el apoyo de Friedrich Pollock), a pesar de que en esas fechas ya había financiado la Primera Semana de Trabajo Marxista (*Erste Marxistische Arbeitswoche*) a la que acudieran los que en el futuro serían amigos de Adorno, tales como Karl Korsch, Friedrich Pollock o Georg Lukács. Ahora, la amistad con Benjamin que entabla en ese año le permitió leerle su trabajo “Origen del drama barroco alemán” antes de su publicación, pero en el seguimiento de los textos y las biografías, la influencia de este autor es más notable en textos del 1931 como “La actualidad de la filosofía” (Adorno, 2010a: 297-315), publicado al español en *Escritos filosóficos tempranos*. Esto que decimos se puede constatar en este texto que sigue cuando Adorno habla de las “imágenes dialécticas”: “En lo que se refiere al uso material conceptual por parte de la filosofía, hablo deliberadamente de agrupación y ordenación tentativa, de constelación y construcción. Pues las imágenes dialécticas, que no constituyen el sentido de la existencia, pero resuelven y disuelven sus cuestiones, estas imágenes no son simplemente algo dado en sí mismo. No se hallan listas orgánicamente en la historia; no se requiere visión ni intuición alguna para captarlas, no son mágicas divinidades de la historia que habría que aceptar y venerar. Al contrario: las imágenes dialécticas han de ser producidas por el hombre, y lo único que las justifica es que derriban la realidad en torno a ellas con una evidencia aplastante” (Adorno, 2010a: 311-312).

(justo un año antes de morir Benjamin, al que le dedica estas conferencias) de Gershom Scholem. Por ejemplo, cuando Scholem explica el “fin mesiánico” (Scholem, 2012: 93, 270-272) con cierta relación y peso del vocablo “inmanencia” (Scholem, 2012: 76, 130, 131, 134, 240, 362, 374) que tanta influencia tuvo en la labor teórica del Instituto en general.

Sobre el rigor de la relación de la mística judía de Scholem con Benjamin, que pueda guardar este texto de compilación de conferencias titulado *Las grandes tendencias de la mística judía* (Scholem, 2012), debemos puntualizar un detalle contextual-histórico para evitar anacronismos. En el “Prólogo a la primera edición” escrito por Scholem en la Universidad Hebrea de Jerusalén en mayo de 1941, Scholem dice:

Han pasado más de 20 años desde que comencé a dedicarme al estudio del misticismo judío en general y al de la Cábala en particular. Fue un comienzo en varios sentidos, pues la tarea me que me esperaba suponía un enorme esfuerzo, que consistía en desbrozar mi campo sembrado de ruinas y en modo alguno maduro para la labor constructiva del edificador de un sistema. Tanto en lo que se refiere a hechos históricos como en lo que respecta al análisis filológico, había que hacer un trabajo pionero, a menudo primario y elemental (Scholem, 2012: 11).

Esto es, ordenemos los hechos, hacía veinte años que llevaba estudiando el misticismo judío y la Cábala (antes de 1941) por lo que en 1921, veinte años antes de la muerte de Benjamin, el estudio estaba en sus comienzos. Por lo que, podemos inferir que lo que hay escrito en estas conferencias guarda una relación, cuanto menos acertadamente contextual, en la influencia de Scholem con Benjamin sobre estos temas. Lo cual queda también demostrado en su correspondencia, concretamente, en la carta de Scholem a Benjamin del 24 de diciembre de 1933, en la que cuenta que: “a partir de la semana daré cada quince días una conferencia de dos horas sobre la introducción a la Cábala, para que lo que de momento estoy elaborando una especie de manuscrito”. (Benjamin y Scholem, 1987: 87).

Siguiendo con la relación, Scholem en la carta a Benjamin del 6-8 de noviembre de 1938 (escrita desde Jerusalén) apela a su relación con Adorno, a quien llama por su apellido judío Wiesenbrung, aunque también explicita su falta de empatía con Horkheimer:

Del Instituto solo he conocido más cerca a Wiesengrund, con quien he estado a menudo. Con Horkheimer no he pasado del trato cortés, lo que ha tenido que estribar en una antipatía mutua. Fue imposible manener con él una sola conversación sensata en la que su gesto de infinito y expreso aburrimiento no hiciera que las palabras se te (mejor dicho, «se me») murieran en los labios. Desde entonces he leído artículos suyos que no carecen de interés, pero que me hacen vacilar en mi convicción de que no es una compañía agradable. Así que preferí mantenerme a una distancia respetuosa, siéndome posible, sin embargo, mantener con Wiesengrund y su mujer una conversación humana. Wiesengrund afirma que Horkheimer te profesa una adminación sin límites (Benjamin y Scholem, 1987: 237).

En Scholem tenemos a un tipo de biblista ya distinto a los que conoce Alemania en la tradición teológico dogmática católica y protestante, se trata de otro tipo de erudito que conoce las corrientes políticas actuales, además de una formación en filosofía (p. e., estudiaba con Benjamin a Kant, al modo en que Adorno lo hizo con Kracauer) y que, de algún modo, empieza a utilizarlas de un modo implícito en sus trabajos escritos sobre mística judía. Por ejemplo, el contacto de Scholem con los marxistas lo podemos constatar en la carta a Benjamin del 1 de marzo de 1937:

Yo iré dentro de tres días a un pueblo en Emek Jesreel, donde son muy estrictamente marxistas y no quieren oír hablar de otra cosa, y donde pretendo educarles dialécticamente dando una serie de tres conferencias sobre la Cábala como factor revolucionario en la historia judía. Al final nos pelearemos (Benjamins y Scholem, 1987: 195).

Asimismo, sobre este contacto de Scholem con el marxismo también tenemos evidencia en la carta a Benjamin del 14 de agosto de 1934, en la que expresa haber leído la obra del marxista Borkenau y hace un comentario sobre la línea editorial del Instituto de Investigación social:

He leído la obra de Borkenau *Der Übergang von feudalen zum bürgerlichen Weltbild* [El paso de la visión feudal del mundo a la burguesa] un grueso mamotreto marxista sobre Pascal y Descartes. ¿Lo conoces? Es una admonición para los marxistas y para aquellos que quieran serlo. Este Instituto de Investigación Social, al publicar algo así, parece tener una cierta inclinación por esta palabrería ortodoxamente ostentosa e inteligente. Mucho más sensacional es el *Fackel*, que de repente reaparece con 320 páginas (Benjamin y Scholem, 1987: 141).

Del mismo modo, en la carta de Scholem a Benjamin el 10-12 de noviembre de 1937 le habla de sus futuras conferencias (Scholem, 2012) y del estilo de escritura dialéctico que se conserva a la vez que se aparta, de la ortodoxia marxista:

Menos claro es para un infeliz admirador tuyo como yo el éxito del punto de vista marxista, cuya problemática obliga continuamente al lector de Walter Benjamin, incluso en contra de la voluntad del autor, a lúgubres observaciones. Me temo que el que tengas que echar tus más bellas opiniones a los cerdos dialécticos perjudicará este trabajo tuyo. (...) Lo que me llama la atención es esto: las opiniones marxistas se quedan siempre en el método y no alcanza nunca (en el terreno *ideológico*, se entiende) el nivel práctico. Este, cuando surge, rompe el marco del método pretendido. Tu sentido del arte se acomoda al aparato que tan admirablemente levantas solo de forma muy dialéctica. Sin él me sentiría mejor y, por desgracia, estoy convencido de que tú también. En este modo de escribir se esconde una autonegación endiablada que espero poder experimentar muy pronto en mi propia carne —cuando tenga que escribir mis conferencias americanas de forma comprensible para tontos—. Ahí tendré que aprender *nolens volens* esta virtud (Benjamin y Scholem, 1987: 209).

No es raro encontrarnos construcciones novedosas de cuño dialéctico como por ejemplo “dialéctica mística, en la aspiración religiosa de toda la comunidad” (Scholem, 2012: 270-271),

“dialéctica apocalíptica” (Scholem, 2012: 273) o oraciones como:

Al filósofo de la historia judía le puede sorprender que la doctrina que consiguió esto [que la Cábala luriana fue el último movimiento que influyó en los pueblos judíos y en los países de la diáspora] estuviera profundamente relacionada con el gnosticismo, pero así es la dialéctica de la historia (Scholem, 2012: 311).

Se puede decir que frente a algunos *tergiversadores idealistas* de la Cábala como lo eran Alphonse Louis Constant, de seudónimo Eliphaz Lévi o como los *diparates pintorescos* de Aleister Crowley y sus seguidores (Scholem, 2012: 22), Scholem se encuentra en una tradición más amplia conocedora del debate filosófico y político del momento que lo hace estar en cierto contacto con la dialéctica materialista frankfurtiana y sus evoluciones. Lo que puede parecer curioso de esto es cómo en la filosofía que versaba sobre el tiempo (en el arte, en la sociedad capitalista, en la teoría marxista, etc.) no se acaba de salir del todo de la Biblia, y esta es la cuestión del debate más puntillosa. El punto de conexión que se mantiene con las disputas acerca de la Biblia a nivel interno, tal como los seguía Scholem tiene mucho que vislumbrar a la filosofía de la historia y al debate musical, peculiarmente dado en Adorno. Pero, sobre todo se recibe de un modo plausible en las relaciones histórico-genealógicas de Walter Benjamin cuando expone su estudio de la alegoría y el signo, la historia de la fotografía, de los juguetes o de la categoría de lo feo en Baudelaire y, también, dentro del contexto de su tesis concebida en 1916 y redactada en 1925 titulada *El origen del Trauerspiel alemán*.

Para Scholem, tanto la Creación, la Revelación y la Redención reflejan la característica fundamental de la experiencia mística, que se basa en el contacto directo entre el individuo y Dios. Dice Scholem:

La Revelación, por ejemplo, no es para el místico tan sólo un hecho histórico concreto que, en un momento dado de la historia pone fin a cualquier otra relación directa entre Dios y los hombres. Aunque no reniegue de la Revelación como hecho histórico, el místico considera que, para concebir la verdad religiosa, es igualmente importante la fuente de conocimiento y de experiencia religiosa que brota de su propio corazón. Dicho de otro modo, en lugar de un solo acto de Revelación, hay una repetición constante de ese acto (Scholem, 2012: 29).

Vemos que esta repetición constante de la Revelación, que siempre se da como una consigna mística secreta entre Dios y el individuo, se da de un modo repetido y constante, además de guardar mucha relación con las alegorías de la eternidad (p.e ., el caudal del río, el polvo, para referirse a la mediación entre lo vida y la muerte) del libro de Eclesiastés. Aunque Scholem apenas se centra en en este libro (sino que más bien en los Salmos, p. e.) llega a conclusiones semejantes en su filosofía de la historia judía. La relación con el tiempo esta ahí, yaciendo constantemente, en tanto

en cuanto los biblistas judíos y cristianos estaban trabajando sobre nociones temporales similares a los husserlianos, heideggerianos y nuevos marxistas, en el contexto de la nación alemana a principios del s. XX¹⁸. Es por esto que, a modo de digresión, debemos tomar ciertos retales bíblicos con el fin de esbozar la genealogía de este tiempo del fin mesiánico, de la eternidad del Eclesiastés y del tiempo heterogéneo del aquí y del ahora al que llega Benjamin (pensemos en las imágenes dialécticas del polvo, de las reliquias, los restos, el cadáver, etc) y, por influencia, Adorno.

Vayamos, en primer lugar, al mismo Antiguo Testamento, donde podemos subrayar una de las primeras nociones de tiempo cíclico, eterno, abierto, como repetición, *aiónico* y *urobórico* que adelanta a toda la tradición hegeliana, husserliana y heideggeriana pero también a la propiamente griega antigua, heraclítea, parmenídea, platónica y aristotélica. Así es: la primera vehemencia de lo que va a ser el tiempo del fin mesiánico en Scholem y Benjamin (como discípulo), el tiempo no homogéneo y vacío en Adorno y Horkheimer (por influencia benjaminiana) o, si se quiere, por influencia del eterno retorno de Nietzsche y la *Temporalität* heideggeriana, se encuentra la circularidad temporal que nos ofrece el Antiguo Testamento, en el libro de Eclesiastés (cuyo autor se llama a sí mismo “hijo de David” en el versículo 1: 1, por lo que entendemos que se podría tratar de Salomón). Cada uno, a su manera, vienen a decir algo muy semejante a lo que nos ofrece la escritura salomónica del Eclesiastés, palabra cuyo significado terminológico es “predicador”.

18 Tal como lo cuenta Perry Anderson, al apelar en su obra *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, la Alemania sudoeste ha desempeñado un importante papel en las nuevas generaciones de marxistas (heterodoxos). En ella se genera una zona cultural con una tradición distinta. Dice Perry Anderson: “Adorno y Horkheimer nacieron en ella; Lukács y Marcuse fueron educados en ella. Heidelberg y Friburgo mantuvieron estrechos lazos filosóficos desde la época del II Reich” (Anderson, 2012: 38). En esta obra, Perry Anderson indica que: “Adorno, diez años menor que Marcuse y Benjamin, no parece haberse vuelto hacia el marxismo hasta después de la conquista del poder por los nazis en 1933” (Anderson, 2012: 39). Y la pregunta que nos hacemos es entonces ¿de qué modo se puede decir que Adorno pertenece a la corriente marxista? Esta es una cuestión peliaguda, debido que por marxismo se pueden entender muy distintas posiciones teóricas, ahora bien, si por ello comprendemos que la labor de Adorno consiste en una crítica cultural de la economía-política se podría decir que comparte cierta raigambre marxista. No obstante, por contraponer un claro matiz, no hay más que ver la crítica a la teleología del materialismo mecánico de Marx en *Dialéctica negativa* (1966) para ver como su postura está más cercana a un tipo de heterodoxia que de un marxismo clásico. Por ello, dice Anderson, de acuerdo con lo ya dicho hasta aquí, que: “la constante visión de la historia de la Escuela Francfort fue expresada por Benjamin mejor que nadie, en un lenguaje que habría sido prácticamente incomprensible para Marx y Engels” (Anderson, 2012: 112). El trabajo de Perry Anderson, en este corto texto, pretende hacer una genealogía de las generaciones del marxismo que se fueron dando hasta la actualidad, para ello coloca al nacimiento del Instituto de Investigación Social de Frankfurt en un acontecimiento de profundo cambio en Alemania. Ante la soledad y muerte de Gramsci en Italia, el aislamiento y el exilio de Korsch y Lukács en los Estados Unidos y en la URSS, se cierra un período y comienza otro en la ciudad de Frankfurt (Anderson, 2012: 44). Horkheimer, que en 1930 se convierte en el nuevo director del Instituto, nunca había sido miembro de ningún partido obrero aunque compartía una ideología política radical, al igual que Adorno que: “no tenía ningún vínculo personal con la vida política socialista” (Anderson, 2012: 45). Con esto, se construye el Instituto de Investigación Social, como arma de difusión de la teoría marxista pero desde una perspectiva más escéptica a la de los anteriores teóricos-militantes, toda una nueva corriente continental que iba a durar hasta 1933 cuando la victoria nazi lleva el Instituto al exilio. Es importante destacar, en relación a la figura de Adorno y su participación política, que este llegó a ser director del Instituto en 1958 y: “produjo su obra más vigorosa después de la segunda guerra mundial” (Anderson, 2012: 47), pero “su alejamiento de la política, siempre mayor que el de sus colegas” (Anderson, 2012: 47) no le hizo acabar defendiendo posturas capitalistas, o también religiosas en la década de los setenta (Buck Morss, 1981: 23) en su retiro tal como hizo Horkheimer.

En Eclesiastés se dice, en 1: 9-10, versículo nueve: “Lo que fue, eso será, y lo que se hizo, eso se hará; no hay nada nuevo bajo el sol”; en el versículo diez: “¿Hay algo de que se pueda decir: Mira, esto es nuevo? Ya existía en los siglos que nos precedieron”; más adelante en 2: 12: “Yo volví, pues, a considerar la sabiduría, la locura y la insensatez, porque ¿qué hará el hombre que venga después del rey sino lo que ya ha sido hecho?”. Estas citas establecen un paralelismo con el las aguas del río heraclídeo, la eternidad de la literatura trágica, el eterno retorno (Nietzsche), la temporalidad no homogénea (Adorno) y el fin mesiánico como un Mesías que siempre llega tarde presente en un aquí y ahora (Benjamin por la vía de Scholem). Pensemos que en el s. VI, Heráclito hacía hincapié en el devenir (el paso de una cosa a otra, la mutación y el todo cambiante; lo que con posterioridad ha estado ligado a las diferentes propuestas de ontologías del tiempo del instante más actuales) y, en el s. V. las tragedias griegas ensalzaron el auge de la eternidad que se acompaña siempre de una positividad rítmica y modal. No obstante, el libro de Eclesiastés (fechado aproximadamente entre 965 y 928 a. C.) es indudablemente anterior a estos textos clásicos y se dice que tiene cierta influencia sobre ellos, pese a haber muchas discusiones sobre su datación y canonicidad¹⁹. Aunque sea fácil suponer que los textos griegos son más incisivos e influyentes, el Eclesiastés es, quizás, la fuente más clara para dibujar la llamada a una *ontología del instante* inscrita en constitutivos elementos temporales, conocidos habitualmente desde la eternidad helénica, los cuales sustantivan un devenir implacable del *aquí y ahora* como forma de tiempo.

La novedad mesiánica, que aparentemente toma una temporalidad continua y lineal para los cristianos, se derrite en una música eterna declarada por el propio hijo de David, tal como la concibió Walter Benjamin, pues de algo nuevo nada se puede decir que no se sepa ya o que ya haya ocurrido antes, como bien adelanta en el famoso versículo 1: 10 “nada nuevo bajo el sol”. En este sentido es preciso matizar que para Benjamin el concepto de *eternidad* lleva consigo esa *ilusión originaria burguesa* de la misma eternidad (Benjamin, 2009: 146) propia de un historicismo que se presenta a “imagen eterna del pasado” (Benjamin, 2009: 148) y que está inmerso en lo que se entendió como materialismo histórico. La recepción de estas nociones temporales se va sustituyendo hasta encontrarse en un *locus* de tensión, sin finalidad y negativo, al modo en que lo va a entender Adorno posteriormente. Ahora bien, esta temporalidad del instante y de la oportunidad secularizada del aquí y ahora, no se puede entender sin este camino histórico que parte de la eternidad sumergida en el libro sapiencial del hijo de Salomón, pues ya configura un nuevo modo de temporalidad

19 Hugo Grocio en 1644 sospecha de la autoría y, luego, Franz Delitzsch en 1875 probó que es posterior al exilio. Se sabe que Eclesiastés, también conocido como Qohélet, salió de las fronteras judías y conoció el Helenismo, del cual recibe este influjo de corrientes ontológico-temporales. En la lengua de Eclesiastés hay formas arameas y persas del lenguaje común callejero y de mercaderes, de ahí que sus formas ontológicas acerca del tiempo se corresponden más con el marco helénico. Tal como lo muestra Delitzsch (1891) en su obra titulada *Commentary on the Song of Songs and Ecclesiastes*.

inmiscuido en el Antiguo Testamento. Esta relación, no más que digresiva a la vez que introductoria, nos pone al alcance de una filosofía de la historia, si se quiere, familiar a Benjamin; lo cual es probable que tenga su peculiar impronta dialéctica en la influencia de Scholem, conocedor de estos problemas exegéticos durante el proceso de estudio (desde 1921 a 1941) que dará sus frutos en las lecciones expuestas en *Las grandes tendencias de la mística judía* (Scholem, 2006).

Ahora bien, en nuestra lectura, que intenta mostrar la filosofía de la historia contenida en el Eclesiastés, postulamos de un modo tutelado las observaciones sobre este problema temporal-bíblico que Lockward explicita en su *Nuevo diccionario de la Biblia* (1999). Veamos como lo dice Lockward:

La forma progresiva en que Dios va actuando en la creación es, de por sí, una introducción a la idea que se desarrollará por todas las Escrituras: que Dios actúa en el tiempo llevando todo hacia una culminación. Se ve un sentido, un propósito, un final. No como pensaban los paganos con su idea de que el tiempo era una especie de círculo vicioso, el eterno retorno. El concepto bíblico de tiempo es lineal y progresivo hacia un fin, aunque a la vista del hombre, como se expresa en Eclesiastés, los acontecimientos parecen como un ciclo que nunca termina (Lockward, 1999: 1018-1019).

Incluso Lockward, en un acto de retraimiento, es consciente de que el libro sapiencial sugiere ciertas excepciones (a la vista de cualquiera) al respecto de ese tiempo progresivo y lineal, aunque para él no generen discontinuidad alguna con el resto de los textos bíblicos. En nuestro caso, no consideramos que en todos los libros la Biblia mantenga esta temporalidad lineal sino que proponemos una lectura distinta que conciba excepciones en algunos casos como en el del libro de Eclesiastés y otros que señalaremos más adelante.

Si seguimos leyendo el capítulo tercero del libro de Eclesiastés, nos encontraremos cosas que posiblemente nos sorprenda ver en la mismísima Biblia al respecto de la noción de tiempo como *hic et nunc*, i. e., aquí y ahora benjaminiano. El Eclesiastés 3: 14-16: “Sé que todo lo que Dios hace será perpetuo; no hay nada que añadirle y no hay nada que quitarle; Dios ha obrado así para que delante de Él teman los hombres” o, siguiente, “Lo que es, ya ha sido, y lo que será, ya fue, y Dios busca lo que ha pasado”. La eternidad es una temporalidad infinita en cuanto a que repite constantemente y no tiene fin, el pasado nunca pasa porque todo lo que hace Dios será perpetuo. Este instante eterno creado por Dios sale a la luz por mediación de ese conocido mal de la culpabilidad y el temor del Yavhé castigador tan característico del Antiguo Testamento; el tiempo se ha perpetuado para instigarnos miedo. Ahora bien, todo ello se encuentra embrionario en el libro de Eclesiastés, otro caso, en el 7: 10: “No preguntes: ¿Por qué los tiempos pasados eran mejores que los de ahora? Eso no lo pregunta un sabio”. ¿A qué sabio se le ocurre preguntar que hay de nuevo? ¿Qué hay de nuevo si lo viejo se repite? Es algo tan obvio, que ni un sabio lo pregunta ni lo cuestiona, lo

único que puede haber de nuevo es lo viejo. Aquí vemos el tiempo cíclico contenido en el instante, ese tiempo que no se debe comparar con un antes y después, sino que sólo es el ocurrir mismo de un aquí y ahora en presente, en contemporaneidad, en devenir y en acontecimiento, tal como lo plantea Benjamin.

Esta lectura hermenéutica del tiempo en la Biblia sería desechada si nos interrogásemos acerca de la llegada del nuevo Reino del Mesías (el supuesto fin futuro de la novedad que está por venir) y de cómo interpretar esto respecto a lo dicho sobre el Eclesiastés, desde un punto de vista del influjo judío a la filosofía de la historia moderna. Esto es, nos estamos preguntando si es posible una lectura no judía de esta temporalidad del instante, no obstante: ¿cabe una lectura mesiánico-cristiana del tiempo del instante? O más bien, al concebir que el Mesías ya ha llegado (a Belén), ¿queda fuera del estado de cuestión el pensamiento de tal temporalidad? ¿Hay en el contexto del Nuevo Testamento alguna pista de cómo sobrevivió esta temporalidad del Eclesiastés?

Desde luego que sobrevivió, como “una veta de la otredad”²⁰ que permaneció no cerrada del todo y volvió a tomar impulso con la teología del cristianismo protestante, por ejemplo, esta genealogía del tiempo llega antes a Kierkegaard que a todos los nietzscheanos, dialécticos,

20 Para este caso, siguiendo aun más con la digresión bíblica, podemos interpretar siguiendo a Marción de Sínope y los encratitas la llegada de Cristo como una ruptura de ese orden temporal divinológico. Tertuliano comenta la concepción de Marción sobre la venida de Cristo para *arrancarse* él mismo de la norma establecida por el Dios Creador, que amenaza con *arrancar* a los hijos de los padres, a los alumnos de sus maestros, a los esclavos de los amos, etc. Marción analiza la sociedad desde una perspectiva horizontal, por ello abandonar al Dios Creador suponía traspasar los confines estrechos de una sociedad basada en la familia y entrar en la inesperada apertura de una iglesia célibe y misionera. Los marcionistas, valentinianos y otros heterodoxos utilizan mucho el Evangelio de Tomás, en concreto el número veintidós, para cuestiones de la entrada del Reino de Jesús; por ejemplo: “Simón Pedro les dijo: «Que María [Magdalena] nos deje, pues las mujeres no merecen la vida». Jesús dijo: «Yo mismo la conduciré y la convertiré en varón». Al respecto, comenta Peter Brown en *El cuerpo y la sociedad*: “La última veta de otredad que implicaba la noción de lo femenino se desvanecería. El Pleroma volverá a aunarse, habiéndose vuelto masculino lo femenino, al ser absorbido éste en su perfecto orden. Eva, el alma atormentada, volverá a incrustarse en el hueso duro y seguro de Adán, el espíritu: «Entra por la costilla cuando vengas y escóndete de las bestias»” (Brown, 1993: 160). En este Evangelio de Tomás, 22, se dice: “¿Entraremos nosotros, pues, como niños, en el Reino?”, a lo que Jesús responde: “Cuando los dos os hagáis uno... y cuando hagáis que el varón y la mujer se conviertan en uno solo, de tal modo que el varón no sea varón ni hembra la hembra... entonces entraréis en el Reino”. La cuestión de la “veta de la otredad” y la disolución de uno en otro marca el proceso de transformación, cercano al ritual, que rompe el orden de un tiempo esperado y lo convierte en un proceso sin fin (pero con identidad), de manera que la articulación de la llegada del Nuevo Mundo no es un punto y aparte tan abstracto que rompe la historia en pedazos, sino una presentación de cierta noción de la eternidad semejante en algún sentido al libro del Eclesiastés. Ahora bien, en esta lectura aún quedarían líneas al descubierto para afirmar tal devenir al modo de Benjamin y Adorno, con todo lo que esto compete, es decir, la recepción de la influencia heredada de la tradición nietzscheana y heideggeriana. Pues la esperanza teleológica en este tiempo es lo que anula la posibilidad de que el devenir y la eternidad muestre su flujo constantemente y queden pausas e interrupciones de un futuro venidero. Por ello, la vía interpretativa más trágica de esta mención a Tomás sería la de un mesianismo benjaminiano que garantice que el Mesías siempre llega tarde o que el Mesías está en nosotros de manera individual y no colectiva, ni en la Historia de la Salvación. Entonces, se leería así, tal y como lo dice de un modo irónico el teólogo protestante Pannenberg, en *Una historia de la filosofía desde la idea de Dios* (2001), cuando alude a que Dios no se muestra en la historia, sino como historia, es decir, como concepción temporal del devenir (si se quiere leer así, tanto desde un modo profano-materialista-inmanentista como curial-teológico-idealista). Y aquí, en la teología protestante, ya estaríamos en un episodio de secularización y hermenéutica más avanzada del tiempo del Antiguo y el Nuevo Testamento, esto es, un afán superior de decantarse hacia el sujeto como mediador que, como es sabido, va parejo a los fines teológico-políticos protestantes frente al dogma católico-romano precedente.

fenomenólogos, ontólogos y neontólogos del s. XX. El cristianismo heterodoxo e individualista en Kierkegaard se ve como un pulso identitario entre la forma hombre y la forma Dios, dando un enfoque de identidad (Dios-hombre)²¹. Para Kierkegaard, como es sabido, la religión se vive en primera persona y de manera individualista, es decir, al modo protestante (sacerdocio universal). Tal vez por ello podamos ver en esa “situación de contemporaneidad” una brecha que conecta con el tiempo del Eclesiastés, donde no circularía tanto a una fe redentora-escatológica y lineal, sino integradora con la temporalidad, también discontinua, del *hic et nunc*.

Ahora bien, al apelar a Kierkegaard no casualmente cabe mencionar aquí el trabajo de habilitación en la Universidad de Frankfurt que Adorno realizó en los años treinta²² bajo la tutela del teólogo Paul Tillich, después de que Hans Cornelius denegase su proyecto (*Habilitationsschrift*) sobre Freud (titulado “El concepto de inconsciente en la teoría trascendental de la Mente”) y, póstumamente, se marchase para Finlandia. La tesis doctoral de Adorno sobre Kierkegaard (su primera edición en libro publicada en 1933), constituye el segundo tomo de una serie titulada “Contribuciones a la filosofía y a su historia”. Este trabajo fue aumentado en una segunda edición en 1962 y traducido por Adorno al inglés, así como en 1966 se hizo una tercera edición que es con la que hoy nos encontramos en español bajo el título de *Kierkegaard. Construcción de lo estético* (Adorno, 2006b). El tema central que aquí se trata es la crítica a la intermediación subjetiva que Kierkegaard defiende frente a sistema lógico y racional de Hegel. A donde llega Adorno con esto es a la denuncia y crítica de un individualismo particularista, subjetivo y psicologicista en Kierkegaard que es insostenible, no más que como derrotero ideológico burgués del s. XIX²³.

21 Así lo expresa Kierkegaard en la obra titulada *Ejercitación del paganismo*: “Que el género humano esté o tenga que estar emparentado con Dios es viejo paganismo; pero que un hombre individual sea Dios, esto es cristianismo, y este hombre individual es Dios-hombre. Ni en los cielos, ni en la tierra, ni en los abismos, ni en los más fantásticos extravíos del pensamiento es posible, hablando en términos humanos, una reunión de dos extremos más sin sentido. Así se manifiesta en la situación de contemporaneidad; y no hay otra relación posible con el Dios-hombre sino la que empieza con una situación de contemporaneidad” (Kierkegaard, 2009).

22 Cuenta Wiggershaus en su obra titulada *La Escuela de Frankfurt*, que: “A principios de los años treinta enseñaban en ella el filósofo y teólogo Paul Tillich, el economista Adolphe Löwe, el pedagogo Carl Mennicke (quienes pertenecían todos a los religiosos socialistas), el sociólogo Karl Mannheim, el sociólogo del derecho Hugo Sinzheimer, el especialista en finanzas Wilhem Gerloff, el filósofo judío de la religión Ernst Kantorowicz (estos dos últimos provenientes del Círculo de George), los filósofos clásicos Walter Friedrich Otto y Karl Reinhardt, el psicólogo de la Gestalt Max Wertheimer, el psicólogo social Hendrik de Man” (Wiggershaus, 2011: 144)

23 Justamente, por críticas como las que hace Adorno a Kierkegaard, podemos afirmar que no es un reduccionista, ni la sociología ni la psicología por sí mismas pueden llegar a explicar la totalidad de las cosas. En Adorno, frente a lo que explica Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, en un artículo de *El Basilisco* titulado “Adorno y Husserl: dos dialécticas de 1978”, no hay tal reduccionismo sociologicista o psicologicista, y muchos menos un psicoanálisis social. Veamos lo que se dice en este texto, en el cual se nota que es de 1978, donde aun no estaba todo el trabajo de Adorno traducido al español. Dice Sánchez Ortiz de Urbina: “Y, conversamente: pese a su desaforada dialéctica, Adorno es mucho más reduccionista de lo que parece. (...) Adorno representa una dialéctica, y no sale de la cárcel del espíritu subjetivo” (Sánchez, 1978: 48). Esto, directamente, habría que tomarlo por falso, ya que el trabajo de habilitación de Adorno en Frankfurt, bajo la tutela de Paul Tillich, se trata justamente de una crítica a la vuelta al espíritu subjetivo y a la naturaleza mítica de Kierkegaard, como aquí lo hemos explicado. La concepción que se tenía en el materialismo filosófico de Adorno en 1978 no parece estar muy ajustada a su obra, ni ella parece estar bien conocida. i. ., hay una falta considerable de citas en este artículo a todo lo que se dice sobre Adorno que hacen insostenible la crítica.

La obra, dedicada a su amigo Siegfried Kracauer, empieza presentando la herencia de la tradición dialéctica de Kierkegaard en Hegel, pese a la hostilidad de este primero por el segundo (Adorno, 2006b: 9). Ahora bien, Kierkegaard para Adorno pertenece a esa tradición de la fantasía romántica de la época, tal y como dice al referirse en esta cita a Baudelaire: “Pero el horizonte de la fantasía de la época, en el que Kierkegaard resalta, parece el del esteta literario: menos el del Romanticismo alemán tardío que el de Baudelaire” (Adorno, 2006b: 17). No obstante, la diferencia que ve Adorno entre Baudelaire y Kierkegaard, es que uno es un *dandy* y otro un *flâneur*, respectivamente. Dice: “(...) de hecho Kierkegaard se llamó a sí mismo, volviendo la vista al periodo de *O lo uno o lo otro*, un «*flâneur*», dando así a la imagen de su propia persona una semejanza física con la baudelaireana del *dandy*” (Adorno, 2006b: 17).

Pero justamente, Kierkegaard va más allá de la figura del esteta y del poeta, sobre todo en su nivel interpretativo de tipo exegético-teológico cristiano. Así, también, sus formas de existencia estética, ética y religiosa siendo ellas mismas parte de una lógica de esferas, también incluyen ciertas metáforas literarias de interés para Adorno en lo que se refiere a una autonomía estética de fondo de las mismas (Adorno, 2006b: 22). Esta estética kierkegaardiana procura una negación de toda estetización del modo de proceder filosóficamente, pero a la vez en su ley formal se afirma lo que hay de artístico en la forma filosófica (Adorno, 2006b: 22). Se da por lo tanto una dialéctica entre arte y filosofía al darse los elementos como purificados y, a la vez, confundidos en una categoría de lo estético que es, contra lo que ella misma supone, una categoría del conocimiento. Esta construcción de lo estético que Adorno expresa patentemente que se muestra en “los escritos manifiestamente teológicos, como *Temor y temblor* y *El concepto de la angustia*” (Adorno, 2006b: 23) conserva el patrón fehaciente de la subjetividad, de lo íntimo, de lo interior y de lo característico del rescate protestante del Romanticismo. Así dice Adorno sobre Kierkegaard que para él:

[la] estética es la manera en que se manifiesta la interioridad, esto es, el cómo de la comunicación subjetiva, porque, según su doctrina, tal comunicación nunca puede llegar a ser «objetiva» (Adorno, 2006b: 24).

Además, la estética de Kierkegaard corre el peligro de aferrarse: “a la dualidad de forma y contenido, tal dualidad conserva su carácter idealista” (Adorno, 2006b: 29), por lo tanto, para Adorno, se incurre en la dificultad de *mediar* dialécticamente ambas ideas. No obstante, para Kierkegaard la situación no es una *historia objetiva* del modo hegeliano, captación por construcción, si por medio de una *decisión espontánea* del *hombre autónomo* (Adorno, 2006b: 50). Pero hay en esa situación no se llega a ella como mera intuición sino que antes se debe dar la producción de la dialéctica entre sujeto y objeto que se da en el concepto de “movimiento de la pura interioridad”

(Adorno, 2006b: 51). La realidad estética se conserva como autonomía estética que revela su carácter exterior en la concreción de la obra, y ahí se nos da la posibilidad de un pensamiento dialéctico inmanente (Adorno, 2006b: 51) con una realidad objetiva.

Hasta en la más íntima experiencia del interior debe haber algo que circule como fundamento natural de esa historia vivencialmente propia, y hasta cierto punto también en la estética hay esta dialéctica de historia arcaica y naturaleza eterna. Adorno no concibe cómo un sujeto, a no ser que sea un burgués como Kierkegaard: que tanto busca la esencia del cristianismo como la cita a autores de la izquierda hegeliana (como Böhme y Feuerbach) (Adorno, 2006b, 52), pueda estar tan alejado de la realidad exterior y del condicionamiento del modo productivo y social económico capitalista²⁴.

De hecho Adorno lo deja claro cuando recoge la “imagen del *intérieur*” (Adorno, 2006b 54) para expresar que el propio Kierkegaard toma como metáfora a este tipo de abstracción con el fin de conectar con ciertos conceptos fundamentales que al final se invierten y acaban parecer dejándolo todo a la libre decisión existencial del interior del sujeto. Esta figura que “es el *intérieur* burgués del siglo diecinueve” (Adorno, 2006b: 54) le sirve a Kierkegaard como metáfora abstracta de un paseante en su pura interioridad que representa al “ hombre inactivo en su privacidad, separado del proceso de la producción económica” (Adorno, 2006b: 56). Esta figura del *intérieur*, así como la del *flâneur*, el dandy y el voyeur, es una de las figuras categoriales de la estética del s. XIX, y en este sentido, el camino ascendente de los tres estadios existenciales parte por tanto de una estética, que penetra en la ética y luego en la religión. Así, resume Adorno:

24 Adorno expresa que esta inquietud del pensador privado y soñador especulativo demuestra una falta de esfuerzo en la comprensión de los hechos sociales y económicos del alrededor necesarios para la tarea del filósofo. Desde luego, el regocijo individualista puede proceder desde un intento de escape al poder de la cosificación (Adorno, 2006b: 62) pero siempre dejando las cosas como están sin a penas un resquicio de pensamiento crítico que tienda a una verdad como transformación social. En la siguiente cita podemos ver como Adorno le acaba acuña a Kierkegaard la posición social que él mismo integra y que ni se esmera en discutir ni en enclasar (a la vez que permanece en ella tan a gusto): “¿Pero cómo habría de comportarse una persona moral si lo exterior estuviera bajo su poder o pudiera posicionarse de ese poder? Si Kierkegaard no reconoce lo exterior como lo diferente de lo interior y como material del componente ético, ¿no dependerá la moralidad misma del estado histórico de ese material como de su objeto? Al negar la cuestión social, Kierkegaard queda a merced de su propia posición social. Y ésta es la del rentista de la primera mitad del s. XIX, que dentro de sus holgados límites es económicamente independiente —más independientemente que el propietario del mismo capital en la época del gran capitalismo, en la que una fortuna de cuantía comparable ha perdido toda independencia debido a la concentración del capital financiero y al sistema accionarial—. Pero al mismo tiempo se halla, como «rentista», excluido de la producción económica; no acumula, o en todo caso acumula incomparablemente menos que un industrial con la misma fortuna; tampoco puede explotar económicamente el trabajo intelectual como «actividad de escrito» aislada (...). Solo un país agrario, económicamente atrasado, le garantiza su seguridad y hace posible su particular estilo de vida: Geismar refiere que Kierkegaard se negaba, por motivos religiosos, a sacar rendimiento a su pequeña fortuna, que consumió porción a porción. (...) Al no depender de ningún capital ajeno, ni verse obligado a vender su propia fuerza de trabajo, el rentista conserva su «mirada franca». (...) de ahí el tono de vanidosa ironía sobre sí mismo con el que se presenta como individuo retirado a lo privado, mientras su condición de rentista le garantiza una totalidad que el idealismo alemán clásico reivindicó de una manera menos detallista. —Los rasgos «pequeñoburgueses», considerados en su aspecto actual, están en Kierkegaard en consonancia con la exclusión de la producción económica, a cuyos «accidentes» está a fin de cuentas sujeto” (Adorno, 2006b: 64).

En el *intérieur*, la dialéctica histórica y el poder eterno de la naturaleza forman en Kierkegaard su extraña imagen enigmática. Imagen que debe ser disuelta por la crítica filosófica que trate de llegar hasta el fundamento real de su interioridad idealista en lo histórico y en lo arcaico (Adorno, 2006b: 62).

Del mismo modo, la definición de música de Kierkegaard a Adorno²⁵ le parece absurda, ya que la música no existe meramente en cuanto que es repetición en un momento de ejecución, pues el tiempo se debe pensar contándose dentro de las condiciones constitutivas de la música (Adorno, 2006b: 28). Este carácter abstracto, burgués, rentista e ingenuo de Kierkegaard denunciado por Adorno²⁶ también se puede ver en la diferencia de Kierkegaard en la obra *Temor y temblor* (1987) entre el caballero de fe y el héroe de la tragedia donde podemos explorar un individualismo procedente de una religión más mística que profética, es decir, un anhelo arcaico tan propio del idealismo. De lo que, difícilmente, se puede extrapolar una mística del instante o “mística de la inmanencia”, tal y cómo dice Scholem (2012: 129, 138). No obstante, también hace hincapié Kierkegaard en ello, para explicar esta temporalidad del instante en la que eternidad y tiempo se tocan, esto es, una descodificación tan característica de los trágicos griegos (a través de la influencia de Nietzsche) pero que reside con toda frescura en boca de algunos biblistas judíos y cristianos más heterodoxos (en lo que respecta al tema del *novum* de Cristo²⁷).

25 Desde luego, Kierkegaard no concibe la música en su condición de primera naturaleza en cuanto a la diferencia entre música y lenguaje. La música no tiende al lenguaje de un modo universal al modo en que se tiende a las ideas, no se busca en el ejercicio concreto musical esa aspiración tan típica de la figuración. Dice Adorno: “las obras de arte no obedecen al poder de la universalidad de las ideas. Su centro es lo temporal y particular, a lo cual se orientan y de lo cual son figuras; lo que ellas más propiamente significan, lo significan únicamente en la figuración. El esquema de las artes según lo abstracto y lo concreto es, junto con la jerarquía de su «eternidad», inesencial porque en toda práctica artística se exige concreción, y ésta en modo alguna está limitada al lenguaje. Una vez más la música contradice las determinaciones de Kierkegaard. (...) La mera relación entre música y lenguaje como mera analogía, fundada únicamente en el carácter del órgano del que ambas se sirven. (...) Poco importa el derecho a llamar a la genialidad sensible la idea más abstracta: la definición de la música como el material más abstracto lleva a consecuencias absurdas (Adorno, 2006b: 31-32).

26 Pero Adorno, se vuelve contra esta reivindicación kierkegaardiana de la identidad de verdad y persona, perteneciente a todo hombre que se confie como representante de una “Iglesia de testigos de verdad remunerados” (Adorno, 2006b: 65). Al final, en Kierkegaard como en otros filósofos de interés teológico se ve que el paso del *intérieur* al rentista, de la estética a la ética absoluta y autónoma de la persona absoluta, necesita apartarse para volar a la teología en un intento de no tener preocupación por un mundo exterior capitalista que intenta protegerse ante el mundo privado de la interioridad sin objeto (Adorno, 2006b: 65). Adorno lo dice claramente: “En *Temor y temblor* defiende ocasionalmente una inmoralidad y la irracionalidad sociales más crasas con la obstinada ingenuidad del que, desde la posición de su clase social, no quiere ver las relaciones económico-sociales” (Adorno, 2006b: 65). La fase de la ética no deja de ser también una justificación de la “interioridad con el cómodo cinismo pequeño rentista” (Adorno, 2006b: 66), pues ¿cómo una acción moral puede estar dada bajo la coyuntura del desconocimiento del prójimo y la base de la ética de la interioridad absoluta individualista? ¿Acaso no es apreciable weberianamente una relación luterano-capitalista en esta acción moral del joven filósofo individualista y además rentista? ¿es posible una ética sin objeto? ¿la multitud observada desde el punto de vista ético-religioso no intenta apartar la mirada a un capitalismo tardío como instancia del dominio del valor de cambio, la división del trabajo y el carácter de mercancía del trabajo? (Adorno, 2006: 67).

27 Otro ejemplo de estos cristianos heterodoxos, en el sentido de que siendo cristianos estaban cerca de una visión temporal no lineal, no interválica, no cronológica, no basada en los hechos positivos que se marcan en la línea del tiempo después de la venida del Mesías Jesucristo de un modo tajante: lo tenemos en el ejemplo de la profecía de

Entonces, ¿cómo se puede ver lo “nuevo” desde esa perspectiva? Probablemente como una restauración de lo “antiguo”, tal y como debía haber sido. El *cómo* ha afectado a esto a lo largo de la historia, es muy complejo, pero aun dentro de la visión tradicional de tiempo, como una línea que discurre desde el comienzo hacia el final (la *gramme*, del libro IV de la *Física* de Aristóteles, interpretada como cerrada por el número), siempre hacia adelante (el ejemplo del arco y la flecha), ha habido personas como Agustín de Hipona²⁸ o, más recientemente, como C. S. Lewis, quienes han considerado el tiempo como una simple creación, en la que lo creado por Dios (y Dios mismo) no se

Zacarías de la llegada del Mesías. Ya tan solo, de manera rebuscada en lo estético, por decir así, hay una nueva coincidencia entre el contexto bíblico antiguo y nuevo en relación a la temporalidad del instante que aquí estamos explorando. Se trata, de la propia llegada de Jesús a Jerusalén, la cual busca que el círculo temporal de Eclesiastés se complete y que las casualidades entre el Antiguo y el Nuevo Testamento borren una distinción total entre ambos textos. Aunque el *novum* mundo, que para los cristianos (de un modo peculiar pero también para Kierkegaard) ofrece Jesús, se trata de una salvación final y escatológica donde, a nivel textual-literario, lo que se busca es el círculo (para los griegos *kýklos* y *gramme*, para los latinos *orbis*) de una teoría con una práctica neotestamental. El *novum* de Cristo, como dijimos, se interpreta como un ahora y ahí que está siempre individuado en cada uno de nosotros, en cada una de las canciones (*concretum*), y no tanto en el colectivo religioso que dogmatiza las escrituras siempre a su manera. Más allá de este prejuicio, lo que Cristo dice es que es principio y fin, en el sentido que hace la repetición de lo que anuncia el Antiguo Testamento, pero su forma paradójica a veces roza lo estético y lo teatral queriendo realizar al dedo los pasajes de la escritura. El ejemplo concreto e inmanente de esto es la entrada en el burro o potrillo en Jerusalén, al estilo del Dionisio griego pero con el burro y él mirando al frente, donde se le recibe como presagio Zacarías en el ancietestamento. Consciente de ello, Jesús busca la repetición, su juego con los sucesos y las formas consiste en buscar una forma estética de tragedia presagiada que borre el margen de un *novum* y nos planteé más bien una repetición de lo mismo en lo distinto. Avisa a uno de sus discípulos y lo manda a recoger un burro, además de pedirle que reparta los olivos entre la gente para que el público receptor se crea que es el Mesías, tal como estaba escrito en la profecía de Zacarías. Además, su ley, la neotestamental, siempre intenta no romper drásticamente con la que se plantea en el Moisés del Éxodo. Siempre alude a que lo que él hace es ampliar y, por decir así, mejorar la anterior, pero la ley permanece como un *logos* firme bajo el ritmo de un *nommo*, que en los capítulos del 5 al 7, en Marcos, parece complicarse y convertirse en una ley mucha más estricta. No obstante, en las cartas de Romanos se alude a que todos, incluso mentirosos y desgraciados, serán salvados y ahí se ve un ejercicio menos cruel y culpabilista de la ley. Aun así, Jesús parece empeñarse en mantener la ley de Moisés intacta o cuanto menos ampliada a modo de constatación histórico-literaria; pero también en el teatro escénico representativo de las leyes, por tanto, en el contexto estético, i. e., en la preservación de la escena que narra el relato. En definitiva, lo que para algunos se interpreta como un cambio radical de un testamento al otro, para otros parece ser la búsqueda de la repetición de la ley de Moisés en Jesús. Estas citas y ejemplos recogidos directamente tanto del texto bíblico, no muestran más que la consideración de la noción oriental de la permanencia y repetición de lo mismo, esto es, la consideración del tiempo no como una cadena con principio y fin (en sentido absoluto), sino como algo que permanece reiteradamente igual, *tautón* (en lo mismo), tal como iban a llegar, cada uno a su modo y en su contexto, Scholem, Benjamin y Adorno. Esta postura no es ajena a lo que algunos escritores bíblicos conocieron y tuvieron en cuenta a la hora de llenar de tinta la gran historiografía teológica existente, ahora sí, de ahí a que la compartieran en su totalidad hay un salto. No estamos defendiendo nada de eso aquí, simplemente mostramos ejemplos que son completamente excepcionales en el canon religioso católico y protestante pero que a su vez conforman el inicio de la línea de interpretación de la noción de temporalidad no vacía y homogénea en contraste con la que sí lo es. Lo cual permite llegar a vislumbrar cierta tensión en las temporalidades que permanecen históricamente desde muy atrás, y que se van a ensalzar póstumamente en obras tan dialécticamente trabadas como el *Origen del Trauerspiel alemán* de Benjamin o en la *Dialéctica negativa* de Adorno. De todos modos, siguiendo esta digresión, el Reino que se quiere instaurar de forma total es lo que se había predeterminado de antemano, lo que había originariamente como un momento mítico-cristiano: una relación con Dios sin impedimentos por parte de los seres humanos que quieran aceptarla y del resto de la naturaleza creada viviente. Por decir así, es un regreso a lo que hubo en el Edén, pero de una forma perpetua, es decir, hacer de lo espontáneo del azar natural un susodicho contacto directo entre el hombre creado y creyente con el Dios eterno creador a través de la mediación histórico-originaria. Este camino de ascensión metabática se puede interpretar de forma lineal por la manera en que nosotros lo vivimos y lo gramaticalizamos, pero no es fácil ver que los escritores bíblicos se cierran al concepto de tiempo que normalmente se ha aceptado. Ya que, por ejemplo, aun dentro de la vivencia de la gente que espera la segunda venida de Jesús, una de las respuestas de Pedro a esa larga espera es (sin comprometerse incluso así con ninguna noción concreta) que Dios no ve el tiempo como nosotros lo

limita de ningún modo, puesto que en cuanto se *acaba* da pie a lo inimaginable, fuera del tiempo y del espacio.

En el caso de Agustín de Hipona, en la obra *Sobre la música* (2007), también se adelanta la cuestión temporal del sonido, tal como dice Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*: “La Música tiene para San Agustín el valor de una doctrina rítmica general, distinta del arte métrica ensañada por los gramáticos” (Pelayo, 1994: 154)”, así pues hay un carácter *científico* y otro *especulativo* (Pelayo, 1994: 155). Agustín de Hipona se va a mover en un nivel de abstracción superior al de la gramática, esto es, en el nivel de la música como un campo distintivo que incorpora otro tipo de análisis y de herramientas que están más cercanas a la rítmica en su *phoné* y en su *logos*, más que a la univocidad matemática abstracta gramatical. En la música, para Agustín, no se opera meramente a nivel silábico y sintáctico (ni por palabras), sino también por unidades, intervalos, compases, patrones rítmico-temporales y lapsos de tiempo melódicos que dan sentido, orden y relación a las frases melódicas (que pueden estar compuestas por palabras o no); de tal modo que la música es una medida del tiempo (*temporum dimensio*) (Agustín de Hipona, 2007, 30-31). La música requiere, de un estudio especulativo en el sentido que es distinto de la gramática y del seguimiento pautado y métrico abstracto, tal como defenderá Adorno de un modo materialista sin utilizar el término “especulativo” para esta definición del *carácter enigmático* de la música. No obstante, en Adorno este otro estudio complementario al de la matematización de la música que va más allá del aspecto positivo y formal, no recae sobre aspectos psicológicos ni especulativos en un sentido subjetivista como el de Agustín, ni por supuesto como el de la teología cristiana heterodoxa de Kierkegaard²⁹, sino que requiere de la investigación de otros aspectos materiales tales como las

vemos, que “para el Señor un día es como mil años, y mil años como un día” (II Pedro, 3: 8).

28 En los siguientes pasajes de *Confesiones* de Agustín de Hipona, libro XI, se puede avistar su posición temporal: “todavía no entienden cómo se hagan las cosas que son hechas en ti y por ti, y se empeñan por saber las cosas eternas; pero su corazón revolotea aún sobre los movimientos pretéritos y futuros de las cosas y es aún vano”; “¿Quién podrá detenerle y fijarle, para que se detenga un poco y capte por un momento el resplandor de la eternidad, que siempre permanece, y la compare con los tiempos, que nunca permanecen, y vea que es incomparable, y que el tiempo largo no se hace largo sino por muchos movimientos que pasan y que no pueden coexistir a la vez, y que en la eternidad, al contrario, no pasa nada, sino que todo es presente, al revés del tiempo...”; “¿Quién podrá detener, repito, el corazón del hombre para que se pare y vea cómo, estando fija, dicta los tiempos futuros y pretéritos la eternidad, que no es futura ni pretérita?”. Y sigue: “No hubo, pues, tiempo alguno en que tú (Dios) no hicieses nada, puesto que el mismo tiempo es obra tuya. Mas ningún tiempo te puede ser coeterno, porque tú eres permanente, y éste, si permaneciese, no sería tiempo ¿Qué es, pues, el tiempo? ¿Quién podrá explicar esto fácil y brevemente?”. Y muestra la tensión con estas preguntas: “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es él y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad”. Con respecto a las tres nociones de tiempo (presente, pasado y futuro), los indistingue así: “Si, pues, hay algo de tiempo que se pueda concebir como indivisible en partes, por pequeñísimas que estas sean, sólo ese momento es el que debe decirse presente; el cual, sin embargo, vuela tan rápidamente del futuro al pasado, que no se detiene ni un instante siquiera. Porque, si se detuviese, podría dividirse en pretérito y futuro, y el presente no tiene espacio ninguno” (Agustín de Hipona, 1986).

29 Así cuenta Adorno que la cuestión del cristianismo de Kierkegaard es delicada, ya que se vuelve paradójicamente

técnicas, los tipos instrumentos, los materiales musicales, los sistemas armónicos, las industrias musicales, la radio, la televisión, etc.

Así bien, podemos ver ya en Agustín de Hipona que la música requiere de la filosofía del tiempo, esta debe llevar consigo un estudio previo complementario al de la silábica y la métrica. La relación entre el tiempo y la conciencia es un tema central de la obra agustiniana, que le permite abrir una línea de estudio en la que se trabaje tanto en el plano científico como en el plano mítico esa especie de omnipotencia de las Musas (*omnipotentia quaedam canendi*); que Agustín introduce al principio de la obra *Sobre la música* con el fin de exponer el modo en que la música está implicada en la creación, composición y estructura del mundo, que será a la vez el tema del libro final (Agustín de Hipona, 2007, 30-31).

El mismo Stephane Moses, en la obra publicada por primera vez en Francia en 1992, titulada *El Ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem* da cuenta de esta noción de la temporalidad, así comprendida en Agustín de Hipona, cuando apela a que:

Nuestra experiencia del tiempo, decía Agustín, siempre es la del instante actual; el pasado (en forma de recuerdo) y el futuro (en todas las formas de espera: temor y esperanza, paciencia e impaciencia, previsión y utopía) sólo son modalidades de nuestra forma de vivir en el corazón del presente. Lo mismo ocurre con nuestra experiencia del tiempo histórico: para que el pasado siga vivo (para que no se congele en la simple conmemoración) la memoria colectiva debe reinventarlo a cada instante; para que el futuro no aparezca como una mera proyección hacia delante de las tendencias del pasado, hay que sentir su novedad radical a través de los armónicos utópicos codificados en la constelación presente (Moses, 1997: 20).

Tanto Agustín como Lewis³⁰ (sobre todo este último) ven la eternidad de esta manera: algo

hacia una esencia mítica pero que acaba siendo a la vez contenido teológico mismo (Adorno, 2006b: 150) en tanto que es la ascensión de los cielos la que hace saltar en pedazos el reino de la naturaleza y de lo objetivo. Se trata de esa intencionalidad sin objeto que sobrevuela consoladamente en la “ascensión de su Señor y Maestro” (Adorno, 2006b: 150) conducida por la fe del caballero. Para Adorno, la teología de Kierkegaard “tendría que disolverse, caso que hubiera una. En el sacrificio, la inmanencia se sobrepasa a sí misma para abismarse en la conexión natural, ciega y despiadada —en la cual la imitación inmanente constituye la garantía de la ascensión trascendente y no a la inversa—. La teología que el sacrificio evoca está subordinada a categorías intramundanas en la medida en que, si no continuamente, al menos de un modo ocasionalista, el sacrificio interviene como *deus ex machina* y la inmanencia subjetiva desaparece en el vacío de la negación abstracta” (Adorno, 2006b: 150-151). Este modo paradójico escritural que ya se encuentra en Kierkegaard, forma un tejido de términos teológicos que se están colindando de un modo dialéctico entre cierto carácter inmanente y trascendente, entre paganismo y cristianismo, entre una forma historizada de lo espontáneo y un contenido natural arcaico. La historia, como fuerza anacrónica de la reconciliación es el gesto que abre la naturaleza culpable cristiana que a la vez se actualiza y renueva históricamente como naturaleza creada por Dios (Adorno, 2006b: 153). Dice Adorno: “El cristianismo se distingue de la mera religión natural por un nombre: reconciliación, y no por el cumplimiento innominable de la paradoja. Aquello que, en su visión mítica, Kierkegaard descuida del cristianismo, lo reconoce una forma en verdad más cristiana en el mito mismo” (Adorno, 2006b: 153).

30 En C. S. Lewis, la cuestión del tiempo está circunscrita a su obra *Mero Cristianismo*, a veces traducida como *Cristianismo... ¡Y nada más!*: “Es exactamente lo que nos pasa a nosotros. Nuestra vida nos llega de momento a momento. Un momento desaparece antes de que llegue el siguiente, y en cada uno de ellos hay lugar para muy poco. Es así como es el tiempo. Y, naturalmente, vosotros y yo tendemos a dar por sentado que esta serie del tiempo —este arreglo del pasado, del presente y el futuro— no es simplemente el modo en que la vida viene a nosotros, sino el modo en que todas las cosas existen realmente. Tendemos a asumir que todo el universo y Dios mismo están siempre

que sale de ese esquema limitado (racional puro) y no como una simple sucesión de momentos temporales que se extienden hasta el infinito. La noción de la eternidad que va a triunfar más en la actualidad intenta avanzar la postura de Lewis hasta una visión más radical de ese instante eterno (interrupción temporal), sobre la cual Benjamin y Adorno trabajaron en el s. XX cercanos al materialismo y al marxismo epocal. Esto es, una visión de la eternidad sin tiempos finitos ni cortes ni finalismos, completamente secularizada de teleología, hasta la eternidad tal como fue instaurada en el helenismo, que es la más cercana al texto bíblico leído de este modo. No pudo ser que la propia Biblia recogiera conceptos modernos de historiadores con tal anacronismo, sino lo bruto del pensamiento que allí se vertía y de lo que entre todos se servían para mutua influencia, de ahí la complejidad que permite sus paradojas y contradicciones. En este sentido, y por favorecer ese clímax paradójico, resaltamos aquí como un caso paradigmático de inauguración del tiempo cíclico y del aquí-ahora benjaminiano a la línea genealógica de autores que va de Eclesiastés, Zacarías, Pedro, Tomás, Agustín de Hipona, Marción, Kierkegaard, Lewis. Partiendo, entonces, desde el libro de Eclesiastés llegamos a la nueva tradición judía del s. XX, que estuvo cercana del código veterotestamental y a la vez defendiendo una noción de tiempo reconocible antiguamente, pero posiblemente próxima a la de Gershom Scholem; y, en su repercusión a Walter Benjamin y, correspondientemente, a su compañero Teddie Adorno.

moviéndose del pasado hacia el futuro del mismo modo que lo hacemos nosotros. Pero muchos hombres sabios están en desacuerdo con eso. Fueron los teólogos los que iniciaron la idea de que algunas cosas no están en el tiempo en absoluto; más tarde los filósofos la adoptaron y ahora algunos de los científicos están haciendo lo mismo. Casi con toda certeza Dios no está en el tiempo. Su vida no consta de momentos que se suceden unos a otros". Más adelante en: "Si os imagináis el tiempo como una línea recta a lo largo de la cual tenemos que viajar, debéis imaginar a Dios como toda la página en la que se ha dibujado esa línea. Nosotros llegamos a las partes de la línea una por una: tenemos que dejar A antes de llegar a B, y no podemos llegar a C sin dejar atrás a B. Dios, desde arriba o desde fuera o desde todo alrededor, contiene la línea entera, y la ve toda. (...) Nos imaginamos a Dios viviendo en un período en el que Su vida humana estaba aún en el futuro; luego llegando a un período en que era presente, y luego llegando a un período en que Él pudo mirar atrás como a algo en el pasado. Pero es probable que estas ideas no correspondan a nada de los hechos reales. No se puede establecer ninguna comparación entre la vida terrena de Cristo en Palestina, en su dimensión temporal, con Su vida como Dios más allá de todo tiempo y espacio. Yo sugiero que en realidad, y es una verdad intemporal acerca de Dios, la naturaleza humana, y la experiencia humana de la debilidad o el sueño o la ignorancia, quedó de algún modo incluida en la totalidad de Su vida divina. Esta vida humana de Dios es, desde nuestro punto de vista, un período particular en la historia de nuestro mundo (desde el año 1. DC hasta la Crucifixión). Por lo tanto, imaginamos que es también un período en la historia de la propia existencia de Dios. Pero Dios no tiene historia. Es demasiado definitivamente y totalmente real para tenerla. Puesto que, naturalmente, tener una historia significa perder parte de tu realidad (porque ésta ya se ha deslizado en el pasado) y no tener todavía otra parte (porque aún sigue en el futuro), de hecho, no tienes más que el mínimo presente, que ha desaparecido antes de que puedas hablar de él. Dios no permita que podamos creer que Dios es así. Incluso nosotros podemos esperar que no siempre se nos racione de esa manera" (Lewis, 1995: 162-166).

1. 1. 4. Adorno y Benjamin: arte y dialéctica

El hilo común que circula de Benjamin a Adorno parte de una nueva lectura de Marx que, aunque con importante influencia lukácsiana, se aleja de la visión unívoca de una dialéctica que sólo tenga permitido referirse a los sujetos económicos, clases sociales y agentes del mercado. Tal y cómo se expresa en el prólogo de *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (Benjamin, 2010b: 9-10) la dialéctica no se queda encerrada en el modo de producción capitalista, ni únicamente en las contradicciones inmanentes entre las fuerzas productivas (medios de producción y fuerza de trabajo). Los *revolucionamientos* o transformaciones que se llevan a cabo en las estructuras económicas, según el *valor de prognosis* de Marx, eran más rápidas que en las superestructuras, donde el plano teológico, cultural, artístico y filosófico parecía tardar siglos en mutar. Para Marx, en el nivel superestructural los cambios eran más lentos, y los repertorios suelen tener mucha más duración dado que quedan grabados en un acervo común cultural e histórico determinado. Así, las formas de estos cambios debían permitir, de algún modo, su posibilidad de ser predichos (i. e., *valor de prognosis*) y explicados en referencia a lo que se considera el arte proletario³¹, o un arte que tenga en cuenta el hecho social y económico-político, sin menoscabar las nuevas tendencias que siguen presas de una ideología capitalista común que sobrevive en el mercado mundial.

No obstante, Benjamin no menosprecia el valor combativo de ciertas industrias culturales tales como el cine, en el sentido en que el cine puede facilitarnos herramientas estéticas para la lucha política. Pero claro: ¿en nombre de qué industrias culturales se hace el cine combativo? ¿Cómo puede ser emancipador el cine en manos de agentes capitalistas? Aquí tenemos brindada la polémica entre Benjamin y Adorno, el primero va a decir que el cine tiene su valor combativo y el otro no. Por su parte Walter Benjamin dice que: “el aquí y ahora del original constituye lo que se viene en llamar su autenticidad” (Benjamin, 20120: 14), pero ¿a qué se refiere con original? Básicamente, se refiere

31 En un texto titulado “El socialismo y la vanguardia, 1880-1914” de la obra *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz* (1999) muestra Eric Hobsbawm la difícil relación entre el marxismo y las artes. Esto es, para los marxistas anteriores a 1914, el papel del arte era marginal y no se podía inferir de una obra de arte un gran papel político más que tratándose de una mera propaganda o una relación sociológicamente interesante. No se podría decir que el arte fuese un motor histórico del impulso revolucionario de finales del s. XIX y de principios del s. XX. Ahora bien, hay casos de diversa índole que sí empezaron, justamente a partir de 1914, a acompañar la relación entre manifestaciones vanguardistas y realistas con las ideas socialistas de la entrada del s. XIX. Así lo expone Hobsbawm: “Sin embargo, aunque es indudable que algunas de las nuevas vanguardias permanecieron alejadas del socialismo o de cualquier otro fenómeno político, y algunas se volverían francamente reaccionarias o incluso fascistas, gran parte de los rebeldes de las artes no hacían más que esperar una coyuntura histórica en que las revueltas artística y política pudieran fundirse una vez más. La encontraron después de 1914 en el movimiento contra la guerra y en la revolución rusa. Después de 1917 volvió a producirse la confluencia del marxismo (bajo la forma de bolchevismo de Lenin) y la vanguardia, primero en Rusia y Alemania sobre todo. La era de lo que los nazis llamaron (no sin razón) *Kultur bolschewismus* no pertenece a la historia del marxismo en el período de la Segunda Internacional. No obstante, debe mencionarse lo que sucedió después de 1917 porque provocó la bifurcación de la teoría estética marxista entre los «realistas» y los «vanguardistas»: los conflictos entre Lukacs y Brecht, los admiradores de Tolstói y los de James Joyce. Y como hemos visto, esta división tenía sus raíces en el período anterior a 1914” (Hobsbawm, 1999: 157-158).

a la conservación de un aura del instante temporal que conserva la materia al ser trabajada manualmente a través de lo que denomina la reproducción manual. Mientras que en la reproducción no manual, esto es, en la reproducción mecánica el original pierde toda su autoridad. Hasta este punto, el propio Adorno podría coincidir con Benjamin, por un lado la reproducción técnica de la grabación sonora, fotografía y cine no es lo mismo que la música en directo, el teatro o la pintura porque cambia el modo de reproducción de la obra de arte.

Ahora bien, Benjamin dice que: la “autenticidad de una cosa es la esencia de todo lo que contiene desde su creación y que se ha transmitido, desde su duración material hasta sus testimonio histórico” (Benjamin, 2010: 15), es decir, que una obra de arte es auténtica atendiendo al recorrido temporal del material que la compone. Hay, pues, una relación positiva entre la duración y el modo de reproducción; y, consiguientemente, entre la reproducción y la autenticidad de la obra de arte. Este es el movimiento que nos hace Benjamin en su obra *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Entonces, una vez entendido esto, llegamos al punto en que todo se subsume al aura, tal como dice Benjamin:

Todos estos elementos pueden subsumirse en la palabra aura; por lo que podemos decir que, en la época de la reproductibilidad mecánica, se desdibuja el aura de la obra de arte. Se trata de un proceso sintomático cuya relevancia va más allá del ámbito del arte (Benjamin, 2010b: 16).

Entonces la forma de conservar esa autenticidad es objetivamente una forma concreta y natural, esto es, lo que se reproduce manualmente y que permite conservar la auténtica esencia de lo material. Pero, a la vez, aunque se exprese así esta diferencia aparentemente tajante, es preciso remarcar y recordar que para Benjamin no hay un elemento único objetivo que se pueda hacer patente en la obra de arte, tal como dice el autor: queda una: “aparición de una lejana unicidad” (Benjamin, 2010b: 18). Pues en la obra de arte el aura, las formas materiales naturales que se conservan en la obra están mezcladas en muchos casos con otras que son mecánicas y fruto de un proceso que pasa por el funcionamiento de máquinas (cine, fotografía, grabación musical, etc.). Entonces cuando nos encontramos delante de una película o una canción que suena por un fonógrafo, ¿cuánto de aura queda en esa obra? ¿se puede medir? ¿Se trata de desenmascarar eso que queda de materialidad y de objetualidad natural de la obra o de otro tipo de experiencia estética que va más allá?

No se puede concebir la unicidad de la obra de arte como una aura originaria única en ningún caso. Benjamin no cae tan fácilmente en una metafísica ontoteológica de un pasado remoto por el que caminamos ciegos y con un bastón dando golpes a ver que sale. La unicidad que queda en las obras de arte permanece como una realidad viva y, por supuesto, cambiante. El ejemplo que

utiliza Benjamin para explicar esta aura es el de la estatua clásica de Venus; que dice así:

Una estatua clásica de Venus pertenecía a una tradición entre los griegos, donde era objeto de culto, y a otra ,entre los eclesiásticos medievales, que la tenían por un ídolo maléfico. Pero tanto unos como otros percibían la unicidad de la estatua, su aura. El modo originario en que la obra de arte quedó integrada en la tradición fue a través del culto: las primeras obras nacieron al servicio del rito, primero, mágico, luego, religioso (Benjamin, 2010b: 20).

Entonces bien, podríamos decir que una vez llegada la época de la reproducción mecánica, tanto la época del aura mágica como la del aura cristiana queda desvinculada por otra aura nueva que está por discutir. Si las nuevas obras de arte basadas en el modo de reproducción mecánico conservan cierta aura, en los materiales con los que trabajan a nivel interno en imágenes y sonidos emitidos por aparatos eléctricos, ¿qué ocurre entonces con el viejo arte religioso? ¿Acaso no se reconvierte en un nuevo mundo cultural mundial que comparte por Fotolog, Youtube, Facebook, Twitter, Instagram los restos de un aura reproducida mecánicamente? ¿Acaso no reaparece de nuevo esa aura, unicidad y autenticidad de teología cultural y artística, en los nuevos modos de reproducción mecánicos? Antes veíamos a Venus y compartíamos un vínculo cultural y artístico con esa obra, la entendíamos en su contexto y cumplía la función de figurar a personajes de un mito. El impacto de la obra del arte, en su aquí y ahora, era efectivo en esa época de la reproducción manual, natural, artesanal, etc. ¿Ocurre esto, a día de hoy, con una serie de bucles de vídeos que se repiten en Youtube y son conocidos por un amplio abanico de adolescentes, *milenials*, *dummies* y otros nuevos sectores de población infanto-juvenil? Desde luego, y este sería ya el *regressus* a la actualidad del modo en que progresa y cambia esa realidad viva que es el mundillo del arte y de la cultura.

A pesar de estas consideraciones en las que nos apoyamos, es preciso ver lo complicado que era decir esto para Benjamin o para Adorno en su tiempo. La situación no era tan clarividente como puede ser hoy, llegados a un plano tan multiforme al respecto de los dispositivos electrónicos y los veloces avances de la informática. Para estos autores, la dificultad estaba en si se podía seguir llamando obra de arte a un objeto que pasaba por el filtro del mercado, esto es, que para ser visto y recibir experiencia artística de él como tal debía ser consumido como una mercancía. La pregunta inevitable que debemos hacernos sería: ¿Cabe hoy la diferencia entre obra de arte y mercancía? La función de esa naturaleza artística es justamente la función de una venta, dice Benjamin:

hoy en día, la preponderancia absoluta del valor expositivo confiere a la obra unas funciones nuevas y no cabe descartar que aquella de la que tenemos más conciencia —la función artística— acabe con el tiempo resultando accesoria (Benjamin, 2010b: 25).

En la época de la reproducción mecánica el valor cultural, mágico y religioso de la obra

posiblemente no haya desaparecido del todo, más la diferencia con la llegada de nuevos dispositivos tecnológicos aprovechados por el arte multimedia, arte digital (p. e., Alexey Kondakov, o en escultura digital Joaquín Cervera y Elizabeth) arte interactivo (los videojuegos son ya un gran paradigma del arte contemporáneo³²), videoart (p. e., Bill Viola, Gary Hill), net art (p. e., movimiento Fluxus), arte fractal (p. e., música electrónica) hacktivismo (p. e., Cornelia Sollfrank, Gregoire Seither, Oxblood Ruffin). Pero también podríamos añadir el avance imparable del mundo de los videojuegos, en su dialéctica tendiente a actualizar los errores gráficos en cada juego nuevo, con casos destacables actualmente como el del juego *The elder scrolls V: Skyrim*, donde a través de unos *mods* se pueden crear mundos virtuales, mejorar efectos de luz, retocar los paquetes de texturas y de movimiento. nada baladí. Desde luego, Adorno no contento con el cine, difícilmente le sería fácil convivir hoy en día con todo este mundo informatizado, telematizado y digitalizado. No obstante, aquí tampoco se trata de intentar rescatar vivas las impresiones de un pensamiento anacrónico. No es necesario imaginar futuros utópicos apocalípticos para darse cuenta de que la puerta que estaba abriendo la fotografía, el cine, la televisión³³ y la grabación sonora acabaría

32 En la obra publicada en 2006 por Henry Jenkins, titulada *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración* en el texto titulado “La guerra entre efectos y significados. Replanteamiento del debate sobre la violencia en los videojuegos, el autor realiza la distinción entre efectos y significados en la cultura de los videojuegos. Por una parte, los efectos hacen alusión a posibles malinterpretaciones que acaben en confusión entre la fantasía del contenido estético del videojuego y la realidad misma. Por otra parte, los significados hacen referencia, justamente, al conocimiento y al dominio de unas reglas estéticas que son intrínsecas al videojuego. Los significados son los contenidos artísticos de los que el jugador puede extraer formas que organicen esa experiencia ahí producida. Así lo explica Jenkins, en el texto al que aludimos anteriormente, haciendo referencia al juicio celebrado el 19 de abril de 2002 sobre la compañía de videojuegos Limbaugh (a a que le habían pedido que evaluase la constitucionalidad de una ley de Sant Louis que restringía el acceso a jóvenes a contenidos violentos): “Para comprender esta paradoja, hemos de reconocer una distinción entre «efectos» y «significados». Limbaugh y su compañía consideran que los efectos surgen más o menos espontáneamente, con poco esfuerzo consciente, y no son accesibles al autoexamen. Los significados se generan mediante un proceso activo de interpretación, reflejan nuestra implicación consciente; pueden expresarse en palabras, y pueden examinarse críticamente. Nuevos significados cobran forma en torno a aquello que ya sabemos y pensamos, y, por consiguiente, cada jugador saldrá del juego con una experiencia e interpretación diferentes. A menudo, los reformadores en la tradición de los «efectos» argumentan que los niños son especialmente susceptibles a las confusiones entre fantasía y realidad. Por otro lado, el énfasis en el significado destacaría los conocimientos y las competencias de los jugadores, partiendo de su dominio de las convenciones estéticas que distinguen los juegos de la experiencia en el mundo real (...)” (Jenkins, 2014: 253).

33 En el texto inicial de *Escritos sociológicos I* titulado “Sociedad”, Adorno hace referencia a las máquinas cibernéticas y a la televisión como dos tipos de ejemplos de tecnologías que ejercen su poder de un modo culturalmente evidente. Pues son los Estados los que deciden qué se puede ver y qué no en sus televisores nacionales, deciden los canales, la forma en que se lo contenidos de los programas, las horas de retransmisión de ciertos programas, el diccionario léxico televisivo (se elimina el vocabulario exageradamente insultante, sexista, racista, etc.) y las acciones e imágenes en horarios aptos para menores de edad. La televisión, al fin y al cabo, está centralizada en el Estado, de él depende la potestad ejecutiva y la autoridad moral de decidir el grado de libertad de expresión periodística, documental, filmica y publicitaria que convenga a la sociedad. En la situación actual los países se conforman a través de un orden de control de juego de fuerzas sociales, así, dice Adorno que el control refuerza tendencias totalitarias del orden social y con ello crece la amenaza a intervenciones como las del ámbito del poder soviético y ruso. Adorno se refiere a estas cuestiones en el texto al que nos referimos anteriormente: “Todo esto no ha de imputársele a la técnica en cuanto tal. Ésta se limita a ser una forma de fuerza productiva humana, brazo prolongado en las máquinas cibernéticas, y por ello mismo únicamente un momento en la dialéctica de las fuerzas y relaciones de producción, no algo separado y demoníamente independiente. En su existencia funciona de un modo centralista; en sí misma sería capaz de comportarse de forma diferente. Donde los hombres creen estar más próximos a ella, como en la televisión que se les suministra en la vivienda, la proximidad está mediada a través de la lejanía social, del poder concentrado.

poniendo en práctica todas estas manifestaciones artísticas basadas en el avance tecnológico y tecnocientífico.

Si Benjamin, al diferenciar el cine del teatro decía que al cine no le importa tanto que el actor represente a un personaje como que se muestre a sí mismo ante la cámara, ¿qué diría de la cantidad de youtubers que cada día inundan las redes sociales con nuevos vídeos en los que fingen eclécticos personajes ficticios? ¿Qué ocurre con Youtube, donde tanto uno puede ver tutoriales de peinados, exhibiciones de consumo de drogas, como clases de geometría, cursos de guitarra de jazz,

Nada podría simbolizarlo de forma más penetrante que el hecho de que la vida que poseen y se imaginan heredar y que tienen por lo más próximo y real, les viene adjudicada en gran medida, según su contenido concreto, desde arriba” (Adorno, 2005b: 16). Así también, en el texto titulado “Teoría de la pseudocultura” de los *Escritos sociológicos I*, nos encontramos con otra cita al papel de la televisión en la contradicción entre la educación y la sociedad, donde resulta que son las periferias rurales las que más televisión consumen y las que más propensas son a dejarse llevar por esto que Adorno denomina pseudocultura. Esto es, una cultura alimentada con imágenes e historias constantes reproducidas en la caja tonta que hace la base para una autoalienación de familias consumidoras de tiempo libre. Se da así un apego interesante entre el mundo fetichista burgués tecnologizado y avanzado con el viejo mundo tradicional, campestre, rural, agreste y costumbrista : “Pero la contradicción entre educación y sociedad no se resuelve sencillamente con la incultura al viejo estilo de los campesinos. Más bien son hoy las zonas rurales semilleros de pseudocultura. Ahí está repentinamente quebrado, no en último extremo gracias a los medios de masas de la radio y televisión, el mundo de la representación preburgués, apegado esencialmente a la religión tradicional. Se ve reprimido por el espíritu de la industria cultural; sin embargo, el a priori del concepto de educación propiamente burgués, la autonomía, no ha tenido tiempo de formarse. La conciencia transita directamente de una heteronomía a la otra; en el lugar de la autoridad de la Biblia se presenta la cancha de deporte, la de la televisión y la de las «Historias Verdaderas», que se apoya en la pretensión de lo literal, de la facticidad de este lado de la imaginación productiva” (Adorno, 2005b: 92). O, en el texto titulado “Sociología e investigación empírica”, de los *Escritos sociológicos I*, donde ridiculiza el uso exacerbado en la actual sociedad individualista de la construcción terminológica “átomo social”, en su paralelo a las ciencias físico-químicas cercanas a un materialismo primogénico reduccionista o materialismo vulgar pertrechado académicamente por la sociología liberal y positivista en *prima facie*. Dice Adorno: “El discurso hoy tan extendido de átomo social hace ciertamente justicia a la impotencia del individuo frente al todo, pero no deja de ser una simple metáfora comparada con el concepto científico natural de átomo. La igualdad de las unidades sociales más pequeñas, de los individuos, no puede, incluso ante la pantalla de televisión, afirmarse en serio con tanto rigor como en el caso de la materia físico-química” (Adorno, 2005b: 193). En otro texto de los *Escritos sociológicos I*, titulado “Apunte sobre la objetividad sociológica”, Adorno se circunscribe al papel de la televisión en el comportamiento de los individuos socializados de las sociedades individualistas altamente organizadas hacia el fin objetivo de alcanzar lo que dicta el interés por el beneficio. Pero este interés se intenta consolidar por distintos medios, y uno de ellos es el medio técnico televisivo ante el cual el individuo sacia su obsesión por la observación pseudocientífica. Así lo dice Adorno: “Así se resigna ésta ante la pregunta predilecta relativa a los efectos objetivos de la televisión sobre los hombres, ya que ninguna investigación concreta sobre el efecto de una emisión o una serie de ellas podría descubrir cambios mensurables en las víctimas. Incluso el sobrevalorado *common sense* le tendría que resultar evidente, sin embargo, que el efecto acumulativo es proporcional a los estímulos. Desde luego que la primacía de lo universal es también dialéctica. Si no sobrevivieran en los seres humanos, procedentes de épocas premonopolistas, muchas cosas que no armonizan plenamente con la industria de los bienes de consumo y con la industria cultura, y que aquéllos a su vez han de tener en cuenta, haría tiempo que se hubiera alcanzado el estado de utopía negativa, sobre el que ironizan gustosos los escritores porque no quieren la positiva. (...) Quien se representa lo que ocasiona la televisión en tanto que universal de hecho a los seres humanos de acuerdo con lo que los enemigos de la televisión, conservadores en lo cultural, denominan tan infatigablemente imagen rectora, poseen un entendimiento más certero que quien pretende en vano calcular el efecto de la totalidad a partir de los efectos particulares controlables” (Adorno, 2005b: 225). Por último, en el texto “Bajo el signo de los astros” de los *Escritos sociológicos II*, Adorno apela a la televisión cuando explica lo que el entiende por astrología como una expresión de la división del trabajo intelectual tanto objetiva como subjetivamente muy presente en las industrias culturales americanas. Así, para ese tipo de consumidor que busca algo interesante pero que no requiera mucho esfuerzo intelectual mantenido, la astrología es el barniz existencial ideal (Adorno, 121). Dice Adorno en este texto: “De este modo, la astrología es expresión del *impasse* que atraviesa la división de trabajo intelectual, no sólo en términos objetivos, de acuerdo con su estructura intrínseca, sino también subjetivamente, dirigiéndose a aquellos cuyas mentes han sido condicionadas y deformadas por esta división del trabajo. La moda astrológica se puede explicar

como peleas callejeras, etc.? ¿Cómo clasificar tanta mezcla junta? ¿Qué tipo de criterios tomamos para diferenciar todo esto? ¿Dónde queda hoy en día el carácter enigmático de la obra de arte o el aura, la autenticidad o el valor de culto y de exposición en la obra de arte reproducida mecánicamente y automáticamente (o informáticamente)? Si, tal como decía Benjamin:

el aura está unida al aquí y ahora; o se puede reproducir. Sobre el escenario, el aura de Macbeth es inseparable, en la mirada del público, del aura del actor que lo representa. Pero grabando en un estudio, la máquina sustituye al público. Y así el aura del actor se pierde, y con él el del personaje que representa (Benjamin, 2010b: 32).

La comparación entre el cine y el teatro, se vuelve más complicada, como venimos diciendo, si se pone delante el ejemplo del youtuber; ya que esto nos muestra que, en la realidad actual en la que se presentan las obras de arte, el aura parece estar completamente desintegrada por vía rúter telefónico, pantalla, teléfonos móviles, aplicaciones, sistemas Android, iphones, tablets, etc. Es importante, dicho esto, recordar el análisis que hace Benjamin con respecto al momento del ensayo en el que se muestra una apertura a esa nueva obra de arte que era la película recogida por la cámara, puesta en marcha a través de la proyección cinematográfica. Dice Benjamin: “Sin duda, en casos puntuales, el cine puede ir más allá y propiciar una crítica revolucionaria de las relaciones sociales, incluso de las relaciones de propiedad” (Benjamin, 2010b: 36). Ahora, esta afirmación va justo antes de la que prosigue: “Pero éste no es el objeto ni de nuestro estudio ni de la producción cinematográfica en Europa occidental” (Benjamin, 2010b: 36). Al poner al lado del teatro al cine, Benjamin acaba despertando un carácter crítico y marxista con la industria cultural, tan propio de Adorno, contra la reducción tremenda del aura a la que se somete la nueva tecnología artística. Así, dice que:

(..) a medida que reduce la función del aura, el cine construye artificialmente, fuera del estudio y como alternativa, la «personalidad» del actor. El culto a las estrellas, fomentado por el capitalismo de los productores de películas, conserva esa magia de la personalidad que, desde hace tiempo, no es más que el encanto marchito de su carácter mercantil. Mientras que el capitalismo rijan los destinos del cine, el único servicio que cabe esperar del cine a favor de la revolución es que permita la crítica revolucionaria de los conceptos tradicionales del arte (Benjamin, 2010b: 36).

De un modo similar a lo que ocurre en el cine, tal como recoge Benjamin en el cuerpo de notas del ensayo (Benjamin, 2010b: 38-39), en la música, en el gramófono y la radio, las industrias culturales siguen presas de un aumento de músicos a nivel poblacional sin un aumento de talento

principalmente como la explotación comercial de este marco mental, tanto presuponiendo como corroborando tendencias retrógradas, en la medida en que es parte y parcela del patrón omnicompreensivo de la industria cultural; de hecho, la ideología específica promovida por una publicación como la columna de *Los Angeles Times* es en muy gran medida la misma que la que emerge de las películas y la televisión (...)” (Adorno, 2008d: 122).

paralelo. En una cita a Aldous Huxley, de la obra *Crosière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933), Benjamin hace alusión al modo capitalista que funciona en el progreso musical, siguiendo en este sentido la estela argumental de Adorno. Ahora bien, el aura no se pierde simplemente por tener detrás a unas empresas culturales que dirigen y gestionan el consumo sino que Benjamin argumenta desde el carácter ilusorio cinematográfico que se deriva del proceso de montaje.

No así, la diferencia crucial entre Benjamin y Adorno, puede captarse cuando el primero alude a la importancia social de las películas de Chaplin como una reacción progresista (Benjamin, 2010b: 42-43). La reacción de las masas que van al cine no distinguen el disfrute de la crítica social, pero, sin embargo: “es un indicio de notable importancia social” (Benjamin, 2010b: 43). Pese a que la masa no sea capaz de organizarse para controlar su goce y disfrute con el cine, no quiere decir que Chaplin tenga una cierta importancia social al mostrar en algunos casos, como en la película de *Tiempos modernos* de 1936, una posición no retrógada, progresista y, justamente, anticapitalista que va a favor de la crítica marxista.

En esta línea se apoyan también lo que cuenta Benjamin en el epílogo del ensayo (Benjamin, 2010b: 57-60), en el que se refiere a una diferencia explícita entre el fascismo y el comunismo. El primero funciona como una estetización de la política (p. e., el papel de Goebbels durante el auge del nazionalsocialismo) que deriva en la guerra (Benjamin, 2010b: 58) y el segundo como una politización del arte (p. e., Chaplin y el dadaísmo). Este es el planteamiento dialéctico (Benjamin, 2010b: 59) que nos deja el autor a partir de este conflicto entre fascismo y comunismo, el cual se encuentra detrás de la estética: por lo que podemos decir que con este ensayo se da el nacimiento de una estética-política. Es decir, sin abandonar la dialéctica heredera del marxismo, los problemas que se dan a nivel superestructural (como los artísticos, culturales, filosóficos y religiosos) siguen la lógica de oposición, propia de una dialéctica negativa nueva que, tanto en Adorno como en Benjamin (en distintos términos), está presente.

Frente a Benjamin, Adorno abandona el más mínimo optimismo acerca de esta maquinaria cinematográfica, radiofónica y el papel de las industrias culturales que están de fondo actuando como agentes capitalistas. Incluso, en lo que corresponde al concepto de aura, Adorno muestra serias reticencias a que el aura (del aquí y ahora) pueda quedar incólume al proceso de montaje y distribución comercial de la mercancía y del producto elaborado. Así nos dice Adorno en la *Teoría estética*:

El fenómeno del aura que Benjamin describió con negación ansiosa se ha convertido en algo malo donde se afirma y de este modo se finge, donde los productos que por la producción y la reproducción se oponen al hic et nunc buscan la apariencia de ese hic et nunc, como el cine comercial. Por supuesto, esto también daña a lo producido individualmente si conserva el aura,

prepara lo particular y ayuda a la ideología, que se porta bien con lo bien individualizado que aún hay en el mundo administrado. Por otra parte, la teoría del aura se presta al abuso si es empleada de manera no dialéctica. Con ella, esa desartifización del arte se puede convertir en un lema que se abre camino en la era de la reproductibilidad técnica. No sólo el aquí y ahora de la obra de arte es, de acuerdo con la tesis de Benjamin, su aura, sino lo que en ella va más allá de lo dado, su contenido; no se puede eliminar y querer el arte. También las obras desencantadas son más de lo que en ellas es simplemente el caso (Adorno, 2014a: 67).

La tesis de Benjamin sobre el aura, a Adorno le parece, cuanto menos, insuficiente para mantener una postura crítica con el capitalismo refugiado en el mercado del arte, en el caso en que se lleve a cabo de un modo no dialéctico. No obstante, acabamos de ver que Benjamin tanto al comienzo como al final de su ensayo nos habla de la importancia que tiene la dialéctica en sus análisis estético-políticos. Quizás Adorno, se refiere a que aun conservándose el aura, el individualismo que genera el sistema económico capitalista queda intacto. El aura no es un componente del todo dialéctico en este sentido, debido a que la vía crítica cultural y económica no radica meramente en componentes mágicos perdidos ni originarios de ningún tipo. Hay algo más que es de crucial importancia en la obra de arte, que no simplemente se refleja en la manifestación pública de eso que Benjamin denomina *aura*. Lo que advierte Adorno claramente en esta cita es que el fenómeno del aura sin una dialéctica que le de sentido se queda en un vacío idealismo. De ser así, un aura sin montura dialéctica³⁴, se convierte en un aliciente para el despliegue de esa reproducción técnica y mecánica.

Siguiendo con lo que expone Adorno en su *Teoría estética* sobre el papel de la dialéctica en la obra de su amigo Benjamin, se nos dice:

La antítesis simple entre la obra con aura y la obra reproducida masivamente, que debido a su carácter drástico menosprecia la dialéctica de los dos tipos, se convierte en presa de una concepción de la obra de arte que elige como modelo a la fotografía y que no es menos bárbara que la concepción del artista como creador; por lo demás, Benjamin proclamó originalmente esa antítesis en *Pequeña historia de la fotografía* de una manera mucho más dialéctica que cinco años después en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Mientras que este texto toma literalmente del anterior la definición del aura, la *Pequeña historia* elogia el aura de las primeras fotografías, que desapareció debido a la crítica de su explotación comercial (por Arget). Esto parece estar mucho más cerca de la realidad que la simplificación que dio un gran éxito a *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Por las amplias mallas de esa concepción tendente a la copia, se resbala el momento de oposición al nexo cultural de aquello para lo que Benjamin introdujo el concepto de aura, el momento más lejano, crítico respecto de la superficie ideológica de la existencia. El veredicto sobre el aura salta fácilmente por encima del arte cualitativamente moderno, que se aleja de la lógica de las cosas habituales, y se refiere más bien a los productos de cultura de masas, que llevan impreso el beneficio hasta en países presuntamente socialistas (Adorno, 2014a: 80-81).

34 Esta argumentación se puede constatar también en partes de la *Teoría estética* como el siguiente: “El defecto de la teoría de la reproducción de Benjamin es que sus categorías bipolares no permiten distinguir entre la concepción de un arte desideologizado hasta en su capa fundamental y el abuso de la racionalidad estética para la explotación y el dominio de las masas; apenas se roza la alternativa” (Adorno, 2014a: 81-82).

Resulta que, para Adorno, el artículo que apareció en tres entregas sucesivas, el 18 y 25 de septiembre y el 2 de octubre de 1931, del semanario *Die literarische Welt*, titulado al español como “Pequeña historia de la fotografía” (Benjamin, 2008: 21-55) parece estar más cerca de la realidad que el famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (Benjamin, 2010b). Este texto arqueológico sobre la historia de la fotografía contiene una pequeña cavilación incipiente acerca de lo que después sería el concepto de aura desarrollado como tal en el ensayo sobre la obra de arte en relación a la técnica. En este ensayo de 1931, Benjamin explica a los teóricos de la fotografía que procuraron enfrentarse con el concepto fetichista de la mercancía del arte³⁵, como un

35 Tanto Benjamin como Adorno van a utilizar esta expresión de origen marxiana aplicada al arte. “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” (Marx, 2007: 101-117) se comprende en el punto cuarto del apartado “D) Forma dinero” (Marx, 2007: 100) de la sección primera del libro I, tomo I, de *El Capital*. En este texto Marx nos cuenta que una mercancía puede parecer un objeto trivial en tanto que está llena de “sutilezas metafísicas y caprichos teológicos” (Marx, 2007: 101). Con esto, Marx nos sitúa en el plano superestructural que corresponde al ente de mercado que es la mercancía. La mercancía es aquello que se puede vender, intercambio de un valor de uso por un valor de cambio y por una sustancia del valor abstracto. Pero, añade Marx, que “en cuanto valor de uso no hay nada misterioso en ella, ya la considere bajo un punto de vista que con sus propiedades satisface necesidades humanas, o que recibe estas propiedades solamente como producto del trabajo humano” (Marx, 2007: 101). Esto nos quiere decir que la mercancía en tanto que conlleva a un valor de uso, no es ahí, en esa dimensión útil del trabajo, donde está el secreto que esconde. Ya que cuando un carpintero talla un trozo de madera para convertirlo en una mesa, en esa materialidad sensible cualitativa no se haya cambio alguno que añada tal teologización fetichista pues simplemente tenemos un proceso de producción que tiene por resultado el producto elaborado mediante un uso de herramientas materiales y unas materias primas naturales. Tanto es así que Benjamin acabará viendo en este valor de uso del material sensible de la obra de arte, un *aura* que cada vez más tiende a su desaparición y aparece de un modo oculto y peculiar en los nuevos productos artificiales y reproducidos técnica y mecánicamente por el sistema capitalista. Ahora bien, Marx nos dice que “en el momento en que se presenta como mercancía, se transforma en un objeto sensiblemente suprasensible. (...) El carácter místico de la mercancía no surge, pues, de su valor de uso. Tampoco nace del contenido de las determinaciones de valor” (Marx, 2007: 102). Entonces, Marx a partir de aquí empieza a tantear de dónde puede salir ese carácter suprasensible, superestructural y no material de eso que es la mercancía-mesa. Se pone a ejemplificar si está en los músculos, el cerebro del trabajador, órganos sensoriales, nervios, etc., pero lo excluye por competir a la propia esfera material del valor de uso, i. e., del trabajo físico y mental en sentido estricto. De aquí, se extrae una pregunta que para Adorno debió de ser muy importante a la hora de escribir la *Teoría estética* de 1969. Veamos, interroga Marx: “¿De dónde nace, pues, el carácter enigmático del producto del trabajo en cuanto adopta forma de mercancía?” (Marx, 2007: 102). Por supuesto, también sale de este texto, la cuestión del carácter enigmático de la obra de arte, con el que concluye Adorno su *Teoría estética*, es decir, en este sentido Adorno toma el modo de preguntar de Marx para su interés estético. A la hora de determinar dónde está lo enigmático de la mercancía, Adorno lo transfiere al carácter enigmático de la obra de arte (en tanto que mercancía o no), al igual que hace con la reconstrucción del carácter fetichista de la música, del arte, etc. Con esto constatamos cuál es la continuación de Marx en el marxismo occidental cultural, pero si quisiéramos tirar más del hilo, cabría pensar, si el desarrollo del problema del fetichismo se da igualmente en ambos a la hora de definir la superestructura de la mercancía y la obra de arte. Pues, ¿ocurre lo mismo con la mercancía en tanto que mercancía que con la obra de arte en tanto que obra de arte y en tanto que mercancía? Para responder a esto, tenemos primero que proseguir con el tratamiento de la cuestión en *El Capital*, para luego ver si la proyección en Adorno se sigue de un modo similar o contiene desviaciones. Para Marx, el carácter fetichista de la mercancía surge de la forma social que relaciona a unos hombres con otros para los que estos trabajan, es decir, en base al tiempo de trabajo que cuesta la producción de medios de subsistencia unos hombres se ponen en manos de otros. A partir de esta necesidad que tiene el hombre que solo tiene sus manos y su fuerza para trabajar, se lleva a cabo lo siguiente: “la igualdad de los trabajos recibe la forma objetiva de la misma objetividad de valor de los productos del trabajo, la medida de gasto de fuerza de trabajo humana mediante su duración recibe la forma de la magnitud de valor de los productos del trabajo, y por último, las relaciones de los productores en que se actúan esas determinaciones sociales de sus trabajos reciben la forma de una relación social de los productos del trabajo” (Marx, 2007: 102-103). Lo misterioso de la forma mercancía no consiste en el valor de uso ni en ninguna característica material ni sensible del objeto producido ni en ninguna relación entre cosas de naturaleza física, sino en “el hecho de que les refleja a los hombres los caracteres de su propio trabajo como

concepto que explica que el arte tiene poco que ver con la técnica, es decir, un arte antitécnico. El hombre que procedía de la autenticidad divina, por imagen y semejanza, no podía llegar a fijar ningún tipo de imagen divina sobre un papel al modo en que la fotografía lo hacía. Con la fotografía se llega a este problema característico de la reflexión filosófica, es decir, de como la naturaleza del hombre empieza a chocar con aquellos atributos que eran propios de Dios o de los dioses. La pregunta, dentro de los círculos estéticos, era el de si la fotografía podía estar a la altura del estatuto artístico visual de la pintura y de cómo podía conseguir tal legitimación.

Para Benjamin frente a este debate, se tiende un puente de carácter embrionario con lo aurático, a través de sus opiniones y chismes sobre ejemplos de fotografías que va realizando a lo largo de este ensayo “Pequeña historia de la fotografía”. El modo de tomar mano del ejemplo es completamente paradójico al desarrollar en el mismo párrafo estas problemáticas filosóficas y estéticas con un *riego de matices* que hay que disociar. Aquí se dice, por una parte, que esas fotos tienen un contenido social relevante que hace que los que las contienen las aprecien como un valor alto, semejante al de joyas o alhajas. Pero, por otra parte, se dice que en manos de los pintores, más bien, eran como copias ideales para pintar mirándolas. Es decir, así como hizo, recuerda Benjamin, el retratista inglés David Octavius Hill, los pintores recogían fotografías de retratos, paisajes y tarjetas postales con el fin de llevarlas a la pintura como si fuese un retrato a tiempo real. Con la fotografía se acaban aquellos retratos naturales y *miméticos* de la vida cortesana y palaciega, y comienza un nuevo ejercicio, también *mimético*, que va más allá de la pintura retratista. No solo por la rapidez del trabajo del que retrata, comparable en sus inicios al del revelado fotográfico, sino por la espontaneidad de la captura sumada al nivel cualitativo de la imagen, esto es, la perfecta copia de

caracteres objetivos de los productos de trabajo, como propiedades naturales sociales de estas cosas, y, por tanto, también refleja la relación social de los productores con el trabajo de ellos. Gracias a este *quid pro quo* los productos del trabajo se transforman en mercancías, objetos sensiblemente suprasensibles o sociales” (Marx, 2007: 103). Dicho así, tenemos una respuesta a nuestro problema: el carácter fetichista de la mercancía es el resultado de una división social del trabajo, de un conflicto entre hombres con distintos papeles en un entramado social, *eo ipso*, una sociedad dividida en clases sociales: las que tienen los medios de producción (capitalistas, burgueses) y los que ponen la fuerza de trabajo (trabajadores, proletarios). Esta sociología de fondo es la que convierte a la sensible mesa en un objeto suprasensible, con dueño y propietario frente al que nada tiene. La mesa o, para el caso de Adorno, la obra de arte, no se produce sola, necesita el despliegue de un modo de producción. Tal y como lo definió Marx en la *Ideología alemana* de 1845-1846, el modo de producción se conforma por las relaciones sociales de producción (formas de propiedad jurídico-política, el derecho en general, formas de distribución, situación de las clases sociales, etc.) y las fuerzas de productivas: formadas por los medios de producción, que son los objetos de trabajo (materias primas naturales, auxiliares, etc.) y los medios de trabajo (instrumentos de producción), y la fuerza de trabajo humana (fuerza física y conocimientos). Pero, ¿hay todo esto en el proceso productivo de una obra de arte? ¿Es precisa la figura del terrateniente, socio capitalista, inversor, el que pone el capital adelantado, accionista, comprador de bonos o alguna de estas figuras para la fabricación de obras de arte? ¿qué sentido tiene la relación que hace Adorno con Marx? Desde luego que no, Adorno se va a centrar más en la relación de cómo en la superestructura cultural de la misma, el producto comercial no tiene porque asentarse en una estructura económica tal cual a la de Marx, sino que opera de otro modo más sutil. La capa engañosa fetichista de la mercancía cultural no señala las contradicciones dentro del negocio (agencia, compañía, trabajadores autónomos, etc.) al modo que Marx lo hizo con los obreros ingleses, sino que se centra en cómo a través de unos medios de comunicación de masas se consigue incidir en aspectos ideológicos, saliendo victoriosos de este proceso los medios que justamente eran más capitalistas.

toda figuración aparecida bajo la luz que la cámara recapta y reproduce. Este es un nuevo valor que cobra la fotografía frente a la pintura, la capacidad de mimetizar, representar y copiar del modo más riguroso la imagen de la realidad, algo que para Benjamin hace que la fotografía tenga: “un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros” (Benjamin, 2008: 26). Así, comenta, previamente a esta cita, que:

Las fotografías de Daguerre eran placas de plata yodadas y expuestas a la luz en la cámara oscura; debían ser sometidas a vaivén hasta que, bajo una iluminación adecuada, dejasen percibir una imagen de un gris tenue. Eran únicas, y en el año 1839 lo corriente era pagar por una placa de 25 francos de oro. No era raro guardarlas en estuches, como si fueran joyas. Pero en las manos de no pocos pintores se convertían en medios técnicos auxiliares (Benjamin, 2008: 24).

Aquí se dice, por una parte, que esas fotos tienen un contenido social relevante que hace que los que las tienen las tengan con un valor alto, semejante al de joyas o alhajas. Pero, por otra parte, se dice que en manos de los pintores era como copias ideales para pintar mirándolas. Es decir, así como hizo, recuerda Benjamin, el retratista inglés David Octavius Hill, los pintores recogían fotografías de retratos, paisajes y tarjetas postales con el fin de llevarlas a la pintura como si fuese un retrato a tiempo real. Con la fotografía se acaban aquellos retratos naturales y miméticos de la vida cortesana y palaciega, y comienza un nuevo ejercicio de la pintura retratista como identidad y copia de las capturas fotográficas. Este es un nuevo valor que cobra la fotografía frente a la pintura, la capacidad de mimetizar, representar y de copiar del modo más riguroso la realidad hace que la fotografía tenga: “un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros” (Benjamin, 2008: 26). Este valor mágico, que para Adorno significaba un modo incipiente de expresión de la experiencia del aura, es para Benjamin, en el año 1931, un sentimiento de las siguientes características:

irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo (Benjamin, 2008: 26).

Aquí podemos encontrarnos con esos retales que hacen que, quizás como decía Adorno, haya un Benjamin más dialéctico, sutil y riguroso con sus apreciaciones respecto a la teoría de la imagen y la fotografía. No se ve clara la posición de Benjamin, ni se ve el fanatismo religioso de la autenticidad del aura, tanto dice que la fotografía tiene un valor mágico, una chispita o que se guarda como una joya, como que la naturaleza que habla a la cámara no es la del *ojo* ni la de la *conciencia humana* (Benjamin, 2008: 26), o que gracias a ella tenemos noticia de un *inconsciente óptico* del

tipo psicoanalítico (Benjamin, 2008: 28), o que su derivado compositivo estructural de textura celular es producto de la técnica y de la medicina, o la afinidad del ojo más a la cámara que al paisaje mismo, etc. En este ensayo, Benjamin se vuelve anacrónicamente dialéctico negativo, en el sentido en que se detiene más en la problematización de los polos en conflicto que en la resolución y la toma firme de partido por uno de ellos. El mismo Benjamin quiere hacer ver esa diferencia entre la técnica y la magia como *conflictos* de variable histórica (Benjamin, 2008: 28), de la sensación de como un aparato técnico o una maquinaria podría enfrentarse a la naturaleza del ojo a través del objetivo y el foco. El problema se da entre la técnica y la naturaleza, pero de fondo está el problema general que compete a la teoría de la imagen: entre fotografía y pintura. Si cuando Daguerre consiguió fijar las imágenes de la *camera obscura*, el técnico tuvo que despedir a los pintores (Benjamin, 2008: 33), esto es, si la fotografía deja fuera a todo intento de realismo naturalista: ¿qué ocurre ahora? ¿es la victoria de la técnica frente a la mano productora del hombre? El movimiento pictórico, se podría decir en un tono irónico, sobrevive hoy como un ejemplo luddita de conservar el poder de la técnica humana (p. e., pincel) frente a la técnica maquinaria (p. e., actual cámara fotográfica).

Pero este conflicto, lo explora Benjamin, tal y como dice Adorno: muy *dialécticamente*, ya que consigue trabajar con los conceptos más acá de la realidad sin irse al más allá metafísico de la noción posterior de aura, pero manteniendo vigente ese valor mágico que despierta la propia técnica fotográfica en lo *minúsculo*. Esto se puede atestar cuando Benjamin, cita a la propia noción de aura para reflejar la problemática a la que está abocada la relación entre el fotógrafo y su cliente refiriéndose a unas imágenes ovales pasadas de moda que atendía la perfección artística y al gusto:

Estas imágenes surgieron en un contexto en el que al cliente el fotógrafo le salía al paso sobre todo en calidad de un avanzado técnico, mientras que para el fotógrafo cada cliente pertenecía a una clase en ascenso, dotada de un aura que anidaba hasta en los pliegues de la levita o de la *lavalière*. Pues esa aura no es el simple producto de una cámara primitiva. Más bien ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente período de decadencia (Benjamin, 2008: 37).

El aura, como elemento esencial de lo natural, de lo que no lleva retoques, arreglos y artificios como intentó hacer ya la fotografía desde 1880 (gracias a la goma bicromatada), queda relegada a una búsqueda que aún hoy día es difícil de encontrar en los comunes fotógrafos. Esa inquietud de Benjamin por lo natural, mágico, minúsculo del objeto en la fotografía de: “un aura previamente expulsada de la imagen” (Benjamin, 2008: 37), está en dialéctica negativa con la: “creciente degeneración de la burguesía imperialista” (Benjamin, 2008: 37), quien deja en un plano de impotencia a las generaciones oprimidas frente al progreso técnico fotográfico. Así como

entramos en la moda del *Jugendstil*, nace toda una corriente crepuscular de rigidez detallada técnicamente a través de la imagen fotográfica, necesidad de otro tipo de reflejos artificiales y de artefactualización masiva que para Benjamin condenan al aura. Lo desaparecido, lo extranjero, lo extraviado y lo perdido, en suma, lo fragmentario: es en muchos casos, la opción que queda libre de la romantización nueva de la fotografía que se vio reflejada en la moda paisajista del s. XIX. Benjamin deja patente que: “el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde” (Benjamin, 2008: 40) se absorbe por parte de estas nuevas corrientes tecnicistas de vanguardia que atienden a la industria cultural más capciosa y, sutilmente, adictiva.

La definición que nos da Walter Benjamin de aura en este mismo ensayo de 1931, es la siguiente:

Pero, ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse. En un mediodía de verano, seguir toda calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre quién la contempla, hasta el momento o la hora llegan a formar parte de su aparición, esto significa respirar el aura de esas montañas, de esta rama (Benjamin, 2008: 40-41).

El aura es, pues, un modo de habitar en el tiempo y en el espacio distinto al que se impone, en términos del capitalismo, en el tiempo de trabajo, en la matriz espacial de la empresa y en la relación del horario formal laboral. En este sentido, el aura conserva algo de romántico, de esa palidez solariega que busca la reconciliación con otra idea, quizás fuera de la realidad quizás dentro, no se sabe bien donde. Se trata de viajar en el entre, entre dos cosas, entre dos tierras, entre dos aguas, entre la técnica y la irreversibilidad del tiempo, entre la música cronológica-interválica y la atonal-libre, es decir, en la *mediación dialéctica*³⁶ consistente traer más cerca lo lejano y en avistar

36 Tanto la mediatez como la immediatez son dos momentos de un proceso dialéctico. Por una parte, la *immediatez*, como explicó Hegel en la *Fenomenología del espíritu* y en la *Ciencia de la lógica*, se trata del modo idénticamente inmediato o receptivo en el que nada cambia, es decir, en el que captamos el momento tal y como se nos presenta sin anticipar ningún tipo alteración conceptual *apriori* a ese instante de tiempo. En la *immediatez* aparece lo primario, real y objetivo de las formas cósmicas dadas en los objetos. Por otra parte, la *mediación*, es el resultado secundario y subjetivo de este momento de *immediatez*, tan profundamente pretendido por la filosofía clásica alemana en su despliegue teórico intelectual, contemplativo, perceptivo y, a la vez, burgués. Lo mediado procede del sujeto instalado en un campo de inmanencia social, relacionado con lo procedente de fuera y del exterior. Así, cuanto más amplias son las relaciones del sujeto con el conjunto de cosas que concibe y que lo rodean, más comprensible resulta el carácter mediado del objeto. En el capítulo titulado “Cosificación y conciencia del proletariado” de la obra *Historia y conciencia de clase*, publicada en 1923 por Lukács, ya se indica esta dualidad metódica entre lo inmediato y lo mediado en los siguientes términos: “*Immediatez* y *mediación* son, pues, no sólo modos de comportamiento coordinados y recíprocamente complementarios respecto de los objetos de la realidad, sino también al mismo tiempo —de acuerdo con la naturaleza dialéctica de la realidad y con el carácter dialéctico de nuestros esfuerzos por enfrentarnos con ella— determinaciones dialécticamente relativizadas. Esto es: toda *mediación* tiene que arrojar necesariamente un punto de vista o posición en los cuales la objetividad que ella produce asume la forma de la *immediatez*. Así le ocurre al pensamiento burgués respecto del ser histórico-social de la sociedad burguesa, aclarado e iluminado por numerosas *mediaciones*. Al no poder este pensamiento descubrir aquí más *mediaciones*, al no poder entender el ser y la génesis de la sociedad burguesa como producto del mismo sujeto que ha «producido» la totalidad conceptual del conocimiento, su punto de vista último, y decisivo para la totalidad del pensamiento, resulta ser el de la mera *immediatez*. (...) Es de esperar aquí que nuestras precedentes consideraciones hayan mostrado con suficiente

en el pasado un pasado que nunca pasa y que pro-sigue, *hic et nunc*, en su transcurso proyectado hacia un futuro que nunca llega, esto es, en: “superar lo irrepetible en cualquier situación, reproduciéndolo” (Benjamin, 2008: 41).

En definitiva, ¿cuál es el modo de operar en el que se regocija aquel que busca el aura? Lo primero que hay que diferenciar a este respecto es a lo que se refiere con copia y con imagen. Para Benjamin están verdaderamente separados, sobre todo, y más que nunca, desde que la prensa ilustrada de su actualidad aparece en un suministro de noticias y noticiarios en que la copia “se distingue de la imagen sin ningún género de dudas” (Benjamin, 2008: 42). Es decir, la imagen está siempre pasada por el artificio de la copia, quedando así la realidad de la imagen relegada al ámbito de lo imaginado copiado en la foto en la que la información periodista encuadra a tal imagen, formando parte, en efecto, del estatuto epistemológicamente subjetivo de la copia. Debido a este hecho persuasivo de los medios de comunicación, Benjamin va a sentenciar que: “día a día se hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia” (Benjamin, 2008: 42). En esta ocasión, la impresión de Adorno que venimos constatando vuelve a tener algo de peso en este ensayo titulado “Pequeña historia de la fotografía”, es decir, Benjamin está tejiendo ya el posicionamiento de las relaciones entre copia e imagen de un modo dialéctico. Aquí explica Benjamin el entrelazamiento de la imagen entre la singularidad y la permanencia:

La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en esta última [imagen] como la fugacidad y la posibilidad de repetición en aquella [copia]. Quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción (Benjamin, 2008: 42).

Con esto, la copia y su repetición, parecen tener una relación directa con la pérdida del aura de la imagen, porque al transformarse en mercancía y, por tanto en una forma de reproducción, la envoltura auténtica del objeto se desquebraja. Aquí no hay parangón, habiendo dialéctica y entremezcla entre copia e imagen, una acaba superponiéndose a la otra como segunda naturaleza. Al fin y al cabo, en este texto también se puede encontrar una dialéctica negativa inmanente, entendida como un contrapeso o contrapelo en el que se tiende que tiende la mirada hacia la necesidad de salvar el aura, o cuanto menos, señalar que le toca asumir en este momento de progreso técnico una ruptura con tal tipo de envoltura de los objetos.

En este sentido, cabe anunciar una vuelta por Benjamin al aura en la “Pequeña historia de la fotografía” del mismo modo en que se da en *La obra de arte en su época de reproducibilidad*

claridad que el pensamiento burgués carece aquí, y necesariamente, de mediación” (Lukács, 1975: 207).

técnica, no obstante es preciso detallar y matizar que en el texto anterior cronológicamente, el apoyo, la ideología y el peso sobre el aura no es tan incisivo como en el posterior tal como quiso afirmar, sin demostración alguna, Adorno en la *Teoría estética*. Sin embargo, todas las pistas están bien esbozadas ya en este texto de 1931 como para poder dar cuenta de lo que era el aura, cómo la entendía Benjamin y frente a qué tipo de masa consumista y obra fotográfica reproducible quería establecer su balance dialéctico.

1. 2. El análisis del tiempo aplicado a la economía-política y a la industria cultural en la *Dialéctica de la Ilustración*

1. 2. 1. La temporalidad de la sociedad de masas. Azar y planificación

Una vez señaladas estas formas temporales, cabe decir que la dialéctica de la Ilustración mantiene la tensión entre ambas, es decir, entre un tiempo de la homogeneidad y otro de la discontinuidad. Tanto es así, que algunos frankfurtianos (y aquí nos referimos a cuando Habermas tiende la mano a Adorno) siguieron esta lección aplicándola al análisis sociológico y económico argumentando lo siguiente:

en la sociedad capitalista opera sobre todo como fuerza homogeneizadora el trabajo abstractamente medido en tiempo y dinero, es decir, el trabajo asalariado; esa fuerza aumenta al combinarse con la ciencia y la técnica. La técnica es el eslabón entre la ciencia y la producción; (...) igual que en Adorno (Habermas, 2008: 238).

Este conflicto permanece, es decir, no se resuelve por ahora y sigue vigente. Por ello, no podemos considerar, en lo referido a la temática temporal, que lo expuesto por Adorno consista en algo semejante a un proyecto emancipatorio que prometa romper y superar la dialéctica para solucionar un conflicto presente. Más bien, debemos concebirla como la descripción de un conflicto entre formas, donde es fundamental pensar las relaciones que conforman esa tensión dialéctica. Pues de no ser así, parecería que estamos cayendo en una apología de significados fijos y reducidos sobre la emancipación³⁷, la libertad, la superación, la salvación o algún elemento de este pelaje, que en la

³⁷ Respecto a la emancipación en el campo de los materiales compositivos musicales, Adorno se aleja de una teoría emancipadora de clases rebeldes o revolucionarias, en el sentido de que lo que se emancipa no es una clase en su conjunto sino un individuo concreto que consigue realizar unos fines siguiendo los fines de época altocapitalista. Así lo dice en un texto de los *Escritos musicales V*, titulado “La música estabilizada”: “(...) la disolución de las normas compositivas no fue en absoluto socialmente revolucionaria. Se produjo por entero en el marco justamente del orden social burgués, cuya práctica musical acabó por desintegrar. El portador de la emancipación de la música de sus normas objetivas no es, por ejemplo, una clase rebelde, sino el individuo, tal como económicamente se impone en la libre lucha de la competencia del modo liberal de economía y tal como ideológicamente se transfigura en personalidad autónoma. Al igual que el productor liberal no deja que nadie se entrometa en sus empresas, así el artista privado que prospera en la atmósfera del incipiente altocapitalismo querría expresar sin trabas su patrimonio de sentimiento e intimidad” (Adorno, 2011: 756-757). Desde luego no se trata de una emancipación basada en la promulgación apologética de las armas ni de la destrucción de las instituciones, como afirman algunos teóricos de la cultura de masas como Swingewood (1979) en la obra , donde dice que “Escribiendo en la época en que el colapso final de la democracia liberal capitalista parecía inminente (los años treinta), no a la manera en que Marx lo había vaticinado, sino como resultado de las fueras combinadas de la política totalitaria (el fascismo) y la economía totalitaria (el crecimiento de monopolios y sindicatos gigantescos, y la fusión del capital financiero e industrial), los teóricos de Frankfurt se convencieron de que la evolución del capitalismo requería de la destrucción de aquellas instituciones —económicas, políticas y legales— que, mediando entre el estado y la «sociedad civil», habían permanecido elásticamente independientes y daban alguna protección, aunque fuera parcial, en contra de la dominación política arbitraria. En efecto, Adorno y Horkheimer generalizaron a partir del desarrollo específico del fascismo alemán hacia el capitalismo, como totalidad, alegando que «la industria de la cultura» americana (concepto que preferían en vez que «cultura de masas» con su sugerencia del origen espontáneo dentro de las masas) llevaba a cabo la misma función que el estado fascista” (Swingewood, 1979: 25). Por una parte, cabe decir que para nada se trata de que los teóricos del Instituto de Investigación Social estuviesen a favor de una destrucción de las instituciones, o por lo menos esto requiere muchos matices que aquí Swingewood no aporta de ningún modo. Por

temática sobre el tiempo y en la metodología adorniana no aparecen.

Ahora bien, lo que sí se muestra en la obra adorniana es la crítica a una temporalidad que intenta autoconservarse a través del proyecto ilustrado. En la obra *Dialéctica de la Ilustración*, aparecida en 1947, tenemos un ensayo sobre la manipulación totalitaria de los elementos racionales que opera como instrumento y órgano de una implantación social, política y económica determinada. Adorno y Horkheimer, en esta obra, definen la Ilustración como una reducción del pensamiento de las relaciones causales (propias de la temporalidad homogénea) y del sentido de la vida a la dimensión enteramente subjetiva (Adorno y Horkheimer, 2007: 101). Así, dicen estos autores que “toda fuerza de la naturaleza se redujo a mera, indistinta resistencia frente al poder abstracto del sujeto” (Adorno y Horkheimer, 2007: 101-102). La mitología de la razón que pervive en la Ilustración, también dentro de la facción calvinista, tiene al frente a la mitología católica ordoliberal y la religión popular pagana, que aun pervive dentro de ella (Adorno y Horkheimer, 2007: 102). El catolicismo europeo es el enemigo a batir, padre de las monarquías absolutas que perviven como reliquias políticas medievales que desean conservarse.

La Ilustración, se compromete con el liberalismo (religioso, político y económico) y ello entronca con la razón del cálculo matemático instrumental capaz de dotar a la sociedad de un universo de esferas ordenado (Adorno y Horkheimer, 2007: 103). Y es justamente cuando hablamos de “cálculo” (Adorno y Horkheimer, 2007: 13, 16, 22, 24, 33, 45, 158, 299, 305) que entendemos cual es la relación de la filosofía burguesa ilustrada, al respecto de la forma temporal a la que nos aboca. Las manifestaciones subjetivas del proyecto burgués ilustrado no dejan pie a la resistencia de la *ratio* temporal industrial y económica, debido a que el desarrollo económico, el progreso técnico y el aparato productivo dividen a los hombres autoconservándolos a través de un dominio de grupos administrativos inmanente. Así como el instinto objetivista del individuo burgués se reveló contra la temporalidad elegíaca, salvífica y mesiánica (en el sentido teleológico) del judeocristianismo, llegados a la obra *Dialéctica de la Ilustración*, la crítica se repite de nuevo.

El golpe teórico crítico contra la temporalidad (continua y discontinua) no puede pasar hoy en día sin la resistencia hacia el modo transformador de la: “*ratio* omniabarcadora del sistema económico” (Adorno y Horkheimer, 2007: 103), que cada vez tiende más a formas configuradas por

supuesto, el ambiente del Instituto estaba cargado de diferencias, no se puede hablar de la Escuela de Frankfurt como un sujeto homogéneo, había muchas discusiones y no todos los integrantes tenían el mismo modo de pensar. Sobre todo, es indiscutible que en esta escuela no hacía apología de la destrucción de ninguna institución pese a elaborarse teorías que criticaban con constatación a las diversas élites administrativas de la burocracia estatal alemana y del monopolio del capital que llevaban a cabo mediante un apoyo de la lógica del sistema capitalista. Luego, por otra parte, Swingewood dice que Adorno y Horkheimer prefieren decir “industria cultural” que “cultura de masas”, cosa cuanto menos imaginaria del autor, pues en la *Dialéctica de la ilustración* se utilizan ambos términos sin reparos con referencia tanto a cultura de masas, no ya de clases, como a la industria cultural en el sentido del tejido económico de agencias y compañías culturales que dirigen el mercado de productos culturales.

lo heterogéneo, lo variable y lo flexible. La transformación del mundo en un aparato dependiente de la industria, para Adorno, no es simplemente un cierre uniformizador y atomizador social sino que también funciona desde la apertura (Adorno y Horkheimer, 2007: 52) y desde la perspectiva de la negación dialéctica de esta racionalidad moderna. La temporalidad homogénea y vacía del capitalismo que convierte a los trabajadores en máquinas con una parte mínima de tiempo de trabajo a disposición de los señores de la sociedad (Adorno y Horkheimer, 2007: 52) está constituida por formas de soltura, flexibilidad y plasticidad dentro de sí. Así, la *Dialéctica de la Ilustración*, anticipando de algún modo, incipientemente, a la obra de *Nacimiento de la biopolítica* de Foucault³⁸ o a la *Corrosión del carácter* de Sennet³⁹, entiende que el modo de transformación del mundo en la industria capitalista se universaliza a través de la apertura, es decir: “está de tal modo abierta” (Adorno y Horkheimer, 2007: 52).

Consiguientemente, Adorno subraya cómo en el terrible momento en el que se encuentra la

38 Michel Foucault imparte en el Collège de France un curso titulado *Nacimiento de la biopolítica* entre enero y abril de 1979. En este curso explica que la nueva razón gubernamental neoliberal pretende retornar a los ideales de la comunidad superando la abstracción de la era económica liberal ilustrada. Así, el modo operante de la economía actualmente ya no puede ser el de la abstracción y la uniformización sino el de lo comunitario, de lo diferencial, lo nómada, lo nihilista, lo moldeable, etc. La crítica de cuño frankfurtiano, incluida la de Adorno, la encontramos reaparecida en los años sesenta y setenta en la crítica situacionista de Debord y de Marcuse (masificación y unidimensionalidad). El objetivo de esta crítica era habilitar una asociación comunitaria en la que se recupere la substancia de la comunidad (Sombart, Debord, Marcuse, etc.). Sin embargo Foucault dice que hoy hay justamente eso que estos autores reclamaban; por ello, estos autores se equivocaron (no criticaron nuestra sociedad) porque los objetivos del neoliberalismo no son ni la masificación ni la unidad sino la descentralización y la heterogeneidad. La crítica a la sociedad capitalista liberal burguesa como unidimensionalidad y pérdida de los hombres concretos, crítica que ya aparece en Debord y Marcuse, no se ciñe a la sociedad regulada por el mercado porque que esta sociedad se regula por el mecanismo de la competencia, y este hace, justamente, que esta sociedad no sea de masas y de consumo. Ya no es una sociedad de la identidad sino de la competencia. No es una sociedad de “supermercado” sino de “empresa”. Esta sociedad se llama sociedad de empresa, donde el empresario es el empresario de sí mismo, *homo economicus*, el que hace de la propia vida una empresa, y de la empresa una forma de vida (objeto principal y fundamental): operar en base al capital humano pero en base a beneficios y pérdidas. Esta sociedad no es de masas sino de la diferencia, nihilista, en destatización y de seguridad. De los veinte a los sesenta, esta crítica ya no tiene sentido, esa sociedad unidimensional ya no existe, es una pseudocrítica y no una crítica. No van a contracorriente sino que acompañan al movimiento dirá Foucault. Para este autor, ya no estamos en los veinte ni en los sesenta, eso que hacía Röpke (uno de los representantes de la doctrina católica ordoliberal alemana) en los treinta y cuarenta pasa a ser programa (teórico a práctico): en 1948 empieza en Alemania la heterogeneidad y el pluralismo descentralizador, en los setenta llega a Francia.

39 Richard Sennet publica en 1998 la obra titulada *La corrosión del carácter* en la cual se habla del capitalismo flexible y la diferencia nómada de nuestras sociedades en las que prima la diferencia. La organización del trabajo es flexible, dinámica, polivalente, ágil. El acento se pone en la flexibilidad, no hay nada previo a esta que le ponga un límite, que nos permita resolver los problemas de la empresa y de la sociedad-empresa. El “nuevo capitalismo”, según Sennett, ha terminado con la idea añeja de que el trabajo estable o de largo plazo era el principal medio para acceder a una vida familiar con prosperidad. Actualmente esto se ha generalizado, y la incertidumbre termina por disolver la acción planificada y los vínculos de confianza y compromiso. Entre los partidarios del nuevo capitalismo se ha expandido la creencia de que la rutina despreñada del desempeño de una actividad laboral es negativa porque responde a las necesidades de un tiempo burocrático que degrada a la persona. Sin embargo, la rutina no necesariamente conlleva a la degradación, porque “(...) el valor fundamental de la costumbre en las prácticas sociales y en la autocomprensión; probamos alternativas sólo en relación con hábitos que ya dominamos” (Sennet, 2000: 45). Una experiencia no rutinaria se piensa que estimula la innovación frente a circunstancias cambiantes bajo el deseo personal de libertad, pero detrás de esta creencia el autor descubre una nueva estructura de poder y control que tampoco ha estimulado la creación de condiciones de liberación. A dicha estructura se le ha llamado “flexibilidad” y, a su vez, se compone, según el autor, de tres elementos: reinención discontinua de las instituciones, especialización flexible de la producción y concentración sin centralización del poder (Sennet, 2000: 48).

razón ilustrada se puede descubrir el despliegue de lo irracional a través del reino del azar. Hay una relación dialéctica entre esta sociedad de la diferencia, del azar y del instante con la sociedad de las fortunas económicas planificadas. La cuestión es que la crítica de Adorno a las sociedades no deja atrás este elemento de lo aleatorio y lo irracional sino que él mismo aporta el parámetro de una dialéctica entre el azar y la planificación. En todo caso, son dos formas que no se separan a través de una lógica de oposición, sino que llega a decir que son idénticas en cuanto que fueron creadas bajo el mismo gobierno. Así lo dice Adorno:

En el fondo, todos reconocen el azar, por el que uno hace su fortuna, como la otra cara de la planificación. Justamente porque las fuerzas de la sociedad ha alcanzado ya un grado tal de racionalidad, que cualquiera podría ser ingeniero o un directivo, el acto de decidir la sociedad quién recibirá la instrucción y la confianza necesarias para desempeñar tales funciones se ha vuelto de todo punto irracional. Azar y planificación se hacen idénticos, pues, ante la igualdad de los hombres, la felicidad o infelicidad del individuo, hasta la del que está en la cumbre, pierde toda significación económica. El azar mismo es planificado: no que recaiga sobre este o aquel determinado individuo, sino justamente que se crea en su gobierno (Adorno y Horkheimer, 2007: 159-160).

Es por esto, que Adorno no deja afuera el modo azaroso que contiene la apariencia ideologizadora del gobierno de los individuos; ya que, también en ese modo de gobierno, no simplemente económico puro (i. e., reducido a la estructura), sino mediatizado culturalmente a través de la publicidad y la propaganda (i. e., con el apoyo de la superestructura), abre espacio al poder ejercido mediante formas azarosas y hasta irracionales. Pese a que en la apariencia superestructural exista esta forma caótica de lo cultural, no quiere decir que por debajo no exista un interés estructural económico fijado a través de una planificación racionalmente detallada. Ahora bien, también el azar se encuentra en la estructura económica, sobre todo en la forma en la que se selecciona al personal empresarial en: “los diferentes medios de la industria cultural por la selección arbitraria de casos ordinarios” (Adorno y Horkheimer, 2007: 160).

Adorno da cuenta también, al igual que Foucault posteriormente⁴⁰, de la condición del

⁴⁰ Es preciso matizar aquí que Foucault no leyó mucho a los integrantes del Institut de Frankfurt, y eso es algo de lo que el mismo se lamenta, porque de ser así no hubiera escrito muchas cosas que ha escrito. Se trata de un caminar a ciegas de la Francia de la Sorbona al ver de aquellos alemanes exiliados a Norteamérica, juntos escribían desde un punto común pero sin embargo no tenían recepción biunívoca unos de otros, con lo cual, provocaba este estado de repetición y ceguera mutua de informaciones. En una entrevista con Duccio Trombadori hecha en París en el 1978 con Michel Foucault, llamada “El libro como experiencia” (Foucault, 2013: 33-99) publicada en la obra compiladora de textos y entrevistas editada a cargo de Edgardo Castro que lleva por título *La inquietud por la verdad: Escritos sobre sexualidad y sujeto* (Foucault, 2013). En esta entrevista podemos encontrarnos con las respuestas de Foucault a Duccio acerca de su recepción escasa de la obra de los autores que emergieron en Frankfurt desde la preguerra (II G. M) hasta su actualidad. La pregunta que hace Duccio Trombadori es la siguiente: “Con 1968, otro filón teórico volvió a cobrar valor al afirmarse como un punto de referencia de considerable importancia para la cultura de los jóvenes. Estoy hablando de la Escuela de Fráncfort: Adorno, Horkheimer y ante todo Marcuse estuvieron, con sus obras, en el centro de los debates ideológicos estudiantiles. Lucha contra la represión, antiautoritarismo, escape de la civilización, negación radical del sistema: todos los temas que, con una confusión intelectual más o menos grande, se agitaban como consignas para la masa de jóvenes. Querría saber cómo se sitúa su pensamiento en relación con ese filón

homo oeconomicus (Adorno y Horkheimer, 2007: 74, 282) al respecto de la ideología reproductiva del mercado; esto es, el hombre como empresario de sí, el hombre en cuanto empleado y cliente de suyo reducido al término general de la humanidad. *Hombre* en cuanto que *cliente*, en esto consiste la fórmula antropológica de la ideología del capitalismo tardío. Asimismo, hay que tener en cuenta el factor adaptativo como un factor imperante en la estructura tardocapitalista, ya que el *hombre* tiene que adaptarse según su condición económica, a la vez que la ideología se reproduce en las conciencias de la sociedad de mercado. Dice Adorno:

según qué aspecto sea determinante en cada caso, en la ideología se acentúa la planificación o el azar, la técnica o la vida, la civilización o la naturaleza. (...) Como clientes se les muestra a través de acontecimientos humanos privados, en la pantalla o en la prensa, la libertad de elección y el atractivo de lo aún no clasificado. En cualquier caso no dejan de ser objetos (Adorno y Horkheimer, 2007: 160).

teórico, entre otras cosas porque me parece que usted no se ocupó directamente de la cuestión” (Foucault, 2013: 71). Vemos que la pregunta es contundente, y demuestra que la ceguera de Foucault hacia estos autores estuvo presente, ahora bien, la respuesta del mismo Foucault es afirmativa con lo que se le cuestiona. Se explica Foucault: “Habría que comprender más claramente cómo es posible que, aunque varios de sus representantes hubiesen trabajado en París después de haber sido expulsados de las universidades alemanas por el nazismo, la Escuela de Fráncfort haya sido ignorada durante tanto tiempo en Francia. Se comenzó a hablar de ella con cierta intensidad en relación con el pensamiento de Marcuse y su «freudomarxismo». Por mi parte sabía muy poca cosa de la Escuela de Fráncfort. Había leído algunos textos de Horkheimer, embarcados en toda una serie de discusiones cuyo alcance me costaba entender y en las cuales sentía algo así como una levedad, si se las comparaba con los materiales históricos que se analizaban. Me interesé en la Escuela de Fráncfort después de leer un libro muy notable sobre los mecanismos de castigo, que Otto Kirchheimer había escrito en los Estados Unidos. En ese momento comprendí que los representantes de la escuela habían tratado de afirmar, antes que yo, cosas que yo también me empeñaba en sostener desde hacía años. Esto explica incluso cierta irritación que habían mostrado algunos al ver que en Francia se hacían cosas, si no idénticas, al menos muy similares; en efecto, corrección y fecundidad teórica habrían exigido que el conocimiento y el estudio de la Escuela de Fráncfort se profundizaran mucho más. En lo que a mí respecta, creo que los filósofos de esta escuela plantearon problemas alrededor de los cuales todavía nos desvelamos: en especial, el de los efectos de poder en relación con una racionalidad que en Occidente se definió histórica y geográficamente a partir del s. XVI. Occidente no habría podido alcanzar los resultados económicos y culturales que le son propios sin el ejercicio de esa forma particular de racionalidad. Ahora bien, ¿cómo disociar esta última de los mecanismos, los procedimientos, las técnicas, los efectos de poder que la acompañan y que soportamos tan mal al designarlos como la forma de opresión típica de las sociedades capitalistas y acaso también de las sociedades socialistas? ¿No podríamos deducir en ello que la promesa de la *Aufklärung* de conquistar la libertad mediante el ejercicio de la razón terminó, al contrario, en una dominación de la razón misma, que usurpa cada vez más que la libertad? Se trata de un problema fundamental con el cual todavía nos debatimos y que es común a muchos, sean comunistas o no. Y ese problema, como se sabe, lo individualizó y lo señaló Horkheimer antes que nadie; y sobre la base de esa hipótesis, la Escuela de Fráncfort examinó la relación con Marx. ¿No fue Horkheimer quien sostuvo que en Marx estaba la idea de una sociedad sin clases similar a una inmensa fábrica?” (Foucault, 2013: 71-72). La siguiente pregunta en relación a esta escuela que le hace Duccio a Foucault, dice así: “Usted da gran importancia a esa corriente de pensamiento. ¿A qué atribuye las anticipaciones, la obtención de los resultados alcanzados por la Escuela de Fráncfort, que nos ha resumido brevemente?” (Foucault, 2013, 72). Responde Foucault: “Creo que los filósofos de la Escuela de Fráncfort tuvieron en Alemania, es decir muy cerca de la Unión Soviética, mayores posibilidades de conocer y analizar lo que pasaba en esta última. Y ello, en el marco de la lucha política intensa y dramática, cuando el nazismo estaba enterrando la república de Weimar, dentro de un mundo cultural en el cual el marxismo y la reflexión teórica sobre Marx tenían una tradición de más de cincuenta años. Cuando reconozco los méritos de los filósofos de la Escuela de Fráncfort, lo hago con la mala conciencia de quien habría debido leerlos mucho antes, comprenderlos con anterioridad. Si hubiese leído esas obras, hay un montón de cosas que no habría necesitado decir y hubiera evitado errores. Tal vez, de haber conocido a los filósofos de esta escuela en mi juventud, me habrían seducido a tal punto que no hubiera hecho otra cosa que comentarlos. En relación con estas influencias retrospectivas, esa gente que uno descubre pasada la edad en que habría podido sufrir su influencia, no sabemos si alegrarnos o lamentarnos” (Foucault, 2013, 72-73).

El cliente se aloja en medio de una contradicción severa entre los dos polos ideológicos entre los cuales debe adaptarse y quedar a la vez cosificados como objetos y, a la vez, partes del cuerpo social. En el sentido ideológico de la captación publicitaria, persuasiva y propagandística, el cliente se siente atraído por la aparente libre elección de lo que se presenta en los medios como una carta sin clasificación. El azar, funciona como apariencia de una libertad de elección en la que el cliente, como sujeto privado, debe tomar postura en base a la *segunda naturaleza* del producto ofertado y la *forma natural de la mercancía* (sobre la que investigó el alumno de Adorno: Alfred Schmidt⁴¹). Pero el cliente mismo es objeto de esta decisión al guiarse por lo más llamativo de la apariencia, esto es, por lo más atractivo, caótico y no clasificado del producto que parece conferir más libertad al *preferidor racional*. En los escaparates, las televisiones y los carteles publicitarios, se plasma a nivel superestructural todo un marco estético de azar, aleatoriedad, arbitrariedad y hasta trivialidad, pero sin embargo, lo que condiciona este despliegue de la *segunda naturaleza* son motivos organizados integralmente bajo el interés económico planificado. Así, los elementos de la superestructura cultural se dan la mano con la estructura económica, la *primera naturaleza* de los objetos se encubre de una *segunda naturaleza* ideologizadora que los presenta como productos a la venta expuestos al aparente libre albedrío de la conciencia subjetiva del cliente. Por debajo de toda

41 En 1962 se publica *El concepto de naturaleza en Marx* por Alfred Schmidt, el cual comienza con una observación preliminar firmada en la primavera de ese mismo año desde Frankfurt por Horkheimer y Adorno. Schmidt fue el sucesor de la cátedra Horkheimer, además de ser colaborador (y alumno) de Adorno y Marcuse. Esta obra que citamos fue la reelaboración de la tesis doctoral de Schmidt bajo la dirección de Horkheimer y Adorno. Por ello, al empezar la obra, ambos realizan una observación preliminar a este trabajo, diciendo que: “No tenemos conocimiento de que se haya realizado hasta ahora ninguna exposición del concepto de naturaleza en Marx que sea tan profunda y en consonancia con el estado de la problemática. Para llevarla a cabo no bastaba con reunir pasajes en los que se hablara de naturaleza. Incluso en otros donde la naturaleza no constituye el tema central, en las teorías sobre el trabajo, el valor y la mercancía, están implícitas concepciones acerca de la naturaleza. Por ello, al exponer fundamentalmente el concepto de naturaleza, Schmidt ilumina también otras partes de la teoría. Por ejemplo, elucida el justo alcance de la versión según la cual existe una oposición radical entre la dialéctica idealista y la materialista, y aclara también la muy citada frase de Marx donde éste dice que su método de trabajo sólo flirtea con la dialéctica” (Schmidt, 2011: 9). Para Schmidt, la forma natural de la mercancía de Marx, esto es, el valor de uso: “(...) sólo entra en el análisis de proceso de formación de valor en tanto es «*sustrato material, portador del valor de intercambio*». Es decir, la parte material de la forma mercancía hace referencia a una totalidad de cosas reales dadas en la naturaleza sobre la que se opera y ejerce físico-materialmente a lo largo de un proceso laboral productor de valor de uso que, como dice Schmidt, se da a lo largo de un *movimiento histórico*. Ahora bien, este concepto de primera naturaleza del marxismo, en el que hayamos la *primera fuente de los medios y objetos de trabajo*, presupone que: “ya siempre la totalidad de los modos tecnológicos-económicos de apropiación de los hombres, es decir, la praxis social” (Schmidt, 2011: 11). Schmidt, una vez dicho esto, apela al *concepto de segunda naturaleza* como una fuerza externa y como un sentido metafísico, que se contrapone a su esencia propia en cuanto concepto de primera naturaleza. Frente al trabajo real del hombre, en su aspiración de adueñarse de las fuerzas productivas como un reto dialéctico contra los medios que ofrece la naturaleza, surge a la vez una forma conocida como segunda naturaleza que implica la abstracción inmanente a todo modo de ideológico levantado a partir de las contradicciones surgidas en ese contexto natural. Dice Schmidt: “Así como la naturaleza fenoménica y toda conciencia de la naturaleza, en el curso de la historia, se reducen cada vez más a constituir una función de los procesos objetivos de la sociedad, de la misma manera en Marx, la sociedad se muestra a su vez como contexto natural. No sólo en el sentido inmediato y crítico de que los hombres no son aún dueños de sus propias fuerzas productivas frente a la naturaleza, de que estas fuerzas se les enfrentan como la forma organizada y sólida de una sociedad no comprendida a fondo, como una «segunda naturaleza», que contrapone a sus creadores una esencia que le es propia, sino también en el sentido metafísico de una teoría de la totalidad del mundo” (Schmidt, 2011: 11-12).

expresión del azar, hay un mundo material de planificación que incluye distintos ejemplos de organización integrada a nivel real y efectivo, p. e., los documentos de ventas, los informes de gasto en una campaña publicitaria, la lista de contratados de la empresa, el gráfico de barras del consumo de un producto determinado en venta, las facturas, los *tickets*, el albarán, el resguardo, etc.

En el texto titulado “El esquema de la cultura de masas”, que es la continuación de “La industria cultural” —texto que venimos tratando—, Adorno apela a un concepto crucial para expresar esta forma azarosa y caótica del capitalismo tardío. Pues, aunque autores como Foucault nieguen que en la crítica a la masificación de los años cuarenta (como lo es *Dialéctica de la Ilustración*) se da pie a una reflexión sobre esa diferenciación, flexibilidad y aleatoriedad con la que funciona el llamado *neoliberalismo*, vemos como Adorno, sin embargo, ya tenía en cuenta algunos aspectos diferenciales y discontinuos de la industria de masas de aquellos años:

Sólo el poder que hoy está detrás de la poesía de lo cotidiano y se impone con una vistosidad típica y multiplicada es capaz de engañar a los adultos sobre la infancia prolongada que se les prepara para que funcionen de manera tanto más adulta (Adorno y Horkheimer, 2007: 283).

¿Acaso no es apreciable aquí la crítica a la apariencia del poder económico-político a la hora de hacer visibles ciertas poéticas de lo cotidiano y de la multiplicidad con el fin de ejercer su dominio sobre clientes? La cultura de masas contiene al azar de un modo inmanente, no se puede comprender la masificación sin tener en cuenta su desarrollo múltiple, reticular y hasta biopolítico (si se quiere) de la estructura capitalista; esta cuestión, queda aclarada, no se le escapa a la crítica adorniana⁴². Dicho esto, Adorno prosigue del siguiente modo:

42 Atendiendo, por ejemplo, a la definición de industria cultural que da John Storey en su obra *Teoría cultural y cultura popular*, en un afán reduccionista de reseñar la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, podemos ver también que lo que prima en tal definición es este factor de homogeneidad cultural (Storey, 2002: 141) uniformidad, identidad en toda la cultura de masas y predictibilidad (Storey, 2002: 141). Con predictibilidad se refiere a que Adorno, sabiendo como es el patrón tonal y repetitivo de una canción de moda puede llegar a saber como va a acabar. Esto es, resume la industria cultural adorniana como homogeneidad y predictibilidad. Esta posición de Storey, tal y como ocurrió en Foucault, muestra una imagen simplificadora y reducida del tratamiento de Adorno por parte de la industria cultural intentando dejar obsoletas las categorías del mismo, cuando certeramente son perfectamente cercanas material y particularmente a la realidad en sus numerosos ejemplos no solo de esta obra sino también de la obra musical y sociológica restante. Así podemos comprobar este carácter reduccionista, simplificador y, por lo tanto, engañoso de este autor cuando se refiere a la Escuela de Frankfurt como a un sujeto propio sin diferencias, que argumenta que “la cultura popular (...) mantiene la autoridad” (Storey, 2002: 141) o que “la Escuela de Frankfurt sólo ve «conformidad»” (Storey, 2002: 141). En primer lugar, Storey demuestra no conocer al resto de integrantes del Instituto de Investigación social, poniendo a todos autores en el mismo bando cuando realmente había unas discusiones muy ricas que estaban enfrentadas (el mismo Adorno con Benjamin, Neumann con Pollock, Benjamin con Horkheimer, etc.). Esta visión de el sujeto frankfurtiano hipostasiada, tan común en nuestros días, distorsiona la propia lectura y llega a estos puntos tan extremos como los que roza Storey. ¿La Escuela de Frankfurt sólo ve la conformidad? ¿Conformidad de la masa en sí? ¿Acaso no hay relaciones entre consumidores, vendedores y élites administrativas en el mercado de la cultura de masas? Para Adorno la masa es un conjunto de individuos diferentes que conforman una masa en cuanto consumen los mismos productos y eligen un determinado producto (posiblemente, el que por mor del abaratamiento del precio haga parte de la empresa más competitiva), pero no está eliminando las diferencias interpersonales en ningún momento, el consumidor decide pese al engaño que los medios de comunicación de masas le inducen con propaganda, marketing, mercadotecnia y persuasión psicosocial. Pero aun así, Storey insiste en resumir de modo sentencioso cuestiones como que “En resumen, la industria de la cultura

El «¡oh!» de admiración que la gran exhibición objetiva aún suscita, divulga ya la lírica música acompañante. El estremecimiento vive del poder y la superioridad de la técnica como un todo —y del capital que está tras ella— sobre cada cosa particular. Tal es la trascendencia en la cultura de masas. El secreto poético del producto, su ser más que él mismo, radica en su participación en la infinitud de producción, y el respecto que la sobriedad infunde se acomoda al esquema de la publicidad (Adorno y Horkheimer, 2007: 283).

El lirismo y su acompañamiento musical se amoldan, como formas trascendentales de la cultura, a la infinitud productiva de cosas particulares convertidas en mercancías que siguen el modo de presentación de las técnicas persuasivas publicitarias capaces de reunir el acuerdo (i. e., contrato) de la masa de clientes y consumidores. La masificación no es únicamente unidimensionalización, monopolio del poder (masa en sentido unívoco) sino que cabe una lectura de la noción de masa como una forma heterogénea y discontinua dentro de ese secreto poético del producto, de la trascendencia en la cultura o de la participación en la infinitud de producción.

Esta es, al fin y a cabo, la dialéctica negativa establecida entre la realidad y la apariencia, es decir, entre el producto o cosa real y lo publicitado del paquete (*packing*) en el que se presenta a la cosa. La apariencia estética en forma de anuncio publicitario se pone en lugar de la cosa real para facilitar la paradoja en el consumidor pudiendo así satisfacer su pulsión, deseo y necesidad de eso que se oferta; tal es la dialéctica de la primera y la segunda naturaleza de las mercancías. Por ende, dice Adorno en la continuación del texto “La industria cultural”:

en el carácter publicitario de la cultura desaparece la diferencia de ésta (la apariencia estética) con la vida práctica. La apariencia estética se convierte en aquel lustre que la publicidad cede a las mercancías, las cuales la absorben (...) (Adorno y Horkheimer, 2007: 281).

Hay por tanto un enfrentamiento entre algo interior al campo del arte y al campo social, esto es: una “impotencia del arte frente a la sociedad” (Adorno y Horkheimer, 2007: 283) en la que el modo de coexistencia de ambos se torna en mera ideología común. Los elementos disyectos de lo real entran en conflicto a través de su transformación en objetos de ideología vendidos en el mercado artístico. Asimismo, hay una confrontación inmanente a esa abstracta y vacía apariencia estética entre la cultura como tal y la vida práctica, es decir, entre el contenido de la praxis social y las

desanima a las «masas» a pensar más allá de los confines del presente” (Storey, 2002: 142) o cosas tan vagas como decir que “la industria de la cultura atrofia la imaginación política” (Storey, 2002: 143). Las preguntas que cabría hacer son obvias: ¿Acaso no hay una industria cultural de las élites que dominan ciertos sectores del mercado cultural y, a la vez, esas élites hacen parte del aparato institucional del Estado, del país que se tercie? ¿No consiste en esto pensar justamente los confines del presente más acá y más allá? ¿No es más materialmente preciso conocer lo más acá que lo más allá? Y, además, la industria cultural no atrofia ninguna imaginación en sí misma, simplemente vende productos y conquista con persuasión y bajos precios al consumidor regresivo que hace parte de una masa de grupos de individuos con los mismo apetitos, necesidades, gustos, intereses, etc.

formas estéticas y culturales que de ahí surgen. A partir del “mito de lo positivo” (Adorno y Horkheimer, 2007: 283) como fantasmagoría objetiva, se lleva a cabo la distribución comercial de la copia artística en la forma de anuncio publicitario, el cual lleva por contenido el objeto real presentado como producto a la venta. Esto hace problemática a la autonomía estética como totalidad formal, ya que está ligada, a la vez, a una ideología basada en una serie de hechos y contenidos sociales que la condicionan como partes.

Para Adorno el fracaso de la civilización burguesa es, al mismo tiempo, el auge de la falsedad que arrastran las nuevas formas estéticas configuradoras de la autonomía estética como tal. Así, la autonomía estética, en el sentido de una pretendida universalidad del campo estético se encuentra traspasada y acompañada por la puesta en *praxis* de la ideología en unos contenidos sociales determinados. La obra de arte es el contenido, la materia, el tema mismo que surge de una realidad material anacrónica; y la forma, la idea, lo intelectual mostrado en límite, figura y contorno real de esa obra, que no es más que la organización integrada o desintegrada de los contenidos. La forma no es sino el modo en el que fueron pensados en abstracto esos contenidos, por ello ambos están completamente mediados uno con el otro, como el valor de uso y el valor abstracto. La forma es la técnica de su reproducción y la presentación de unos contenidos en una totalidad, propiamente la técnica de la distribución de un objeto real (Adorno y Horkheimer, 2007: 284). El arte, como consecuencia de esto, se inmiscuye con carácter intruso y, a veces, hasta como antepasado resucitado de la realidad empírica; y este es el carácter de *mimesis* del arte en su dialéctica entre el objeto estético y el real.

Del mismo modo, tal y como se dice en el prólogo escrito en mayo de 1944 de la *Dialéctica de la Ilustración*, la falsa claridad y el carácter mitológico de la Ilustración que acompaña el progreso técnico es un: “entrelazamiento de racionalidad y realidad social” (Adorno y Horkheimer, 2007: 15), el cual no se ciñe a cuestiones únicamente unidimensionales, reduccionistas y apropiacionistas. El punto de análisis en el que se encuentran Adorno y Horkheimer es en el de concebir cómo el progreso técnico e industrial, el aumento de la tasa de productividad económica y el avance en los mecanismos de cálculo de probabilidad estadísticos pueden conllevar consigo a una regresión (Adorno y Horkheimer, 2007: 14-15). Esto es, la crítica no pretende cerrar el estado de cosas del conflicto en una única dimensión de la sociedad *en sí* ni en un único polo social (p. e., grupo, clase, institución, etc.). Más bien, se trata de un conflicto ubicado en un espacio de tensión entre el progreso técnico y la pérdida de unos *estilos y sentidos de la vida* que son paralelos a la evolución de una cultura *degenerada* que sintoniza positivamente con los avances comerciales. Lo que queda anulado con los poderes económicos no es únicamente un grupo colectivo, una comunidad o una sociedad, sino que es también un *individuo* (Adorno y Horkheimer, 2007: 14).

El individuo, que en su tiempo de trabajo necesario gasta sus fuerzas para llevar a cabo la producción de mercancías, es en el que se implantan unas jornadas laborales y unos esfuerzos requeridos diariamente con el objetivo de la consecución de un salario que remunere tal trabajo. La relación del tiempo racionalmente pautado en intervalos mecánicos no es sino el modo en que se expresa el órgano de la razón capaz de convertir las falsas apariencias en necesidad y objetividad. Dicen los autores: “La formalización de la razón no es sino la expresión intelectual del modo mecánico de producción” (Adorno y Horkheimer, 2007: 116). La condición de posibilidad del sistema capitalista tiene su fundamento teórico en un sistema racional instrumental que se pone en práctica a través de un control de los tiempos de trabajo, de los tiempos libres, del ocio, del entretenimiento, de la música del entretenimiento (*Unterhaltungsmusik*) y hasta de los propios espacios de la intimidad, tal como explica también Horkheimer⁴³ en su texto titulado *Crítica de la*

43 Entonces, siguiendo los análisis y apuntes expuestos por Pablo López en el seminario impartido en el Máster de Estudios Avanzados en Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, en la asignatura “Evolución de la teoría crítica en el s. XX” (en el curso 2014-2015), vamos a desarrollar en esta nota las tesis de Horkheimer con relación a esta forma ideológica que está vinculada a la racionalidad instrumental moderna. La pregunta de la que partimos es la siguiente: ¿Hasta qué punto la razón puede aguantar en contacto con la sociedad y sus formas de reproducción? Ante un estado de cosas racional, en el sentido moderno: ¿Hasta qué punto se puede seguir considerando el potencial emancipatorio de la razón (en el sentido del corte hegeliano del marxismo)? En 1942, ¿qué supone ser racional? ¿cuáles son los parámetros sociales que quedan de la existencia utópica de la razón? Pues bien, en el texto titulado *Crítica de la razón instrumental* (1973) publicado por primera vez en 1967 por S. Fischer Verlag (Frankfurt am Main), curiosamente dedicado a Walter Benjamin, se nos dice que en contacto con las áreas de la producción social, parece que esta razón de la que hablamos ha llegado a un punto de agotamiento y consumación. Horkheimer diagnostica una dialéctica de la racionalidad que produce su propia destrucción, debida a varios problemas: el problema de la estructura de la razón moderna, las condiciones sociales en las que se realiza la razón, lo que hay de hecho histórico en el despliegue de esa razón (que proviene de una lectura hegeliana de Marx) y el agotamiento de la fuerza emancipatoria de la razón misma. Así lo expresa en esta obra cuando dice que: “La razón ha dejado estas cosas, para su definitiva sanción, a merced de los intereses contradictorios: un conflicto al que de hecho nuestro mundo parece enteramente entregado. Atribuirle así a la razón una posición subordinada que se opone en forma aguda a las ideas de los adalides de la civilización burguesa, de los representantes espirituales y políticos de la ascendente clase media, que unánimemente habían declarado que la razón desempeña un papel directivo en el comportamiento humano, acaso hasta el papel preeminente, protagónico. Tales adalides consideraron sabia toda legislación cuyas leyes coincidieran con la razón; las políticas nacionales e internacionales se juzgaban según la medida en que seguían las pautas indicadas por la razón” (Horkheimer, 1973: 21). Con esto tenemos que el concepto que se maneja de razón ha caracterizado el ideario de la burguesía y de su poder revolucionario hasta el momento de las guerras mundiales. Horkheimer subraya que este ideario que une la razón con el innatismo de los valores, de la libertad, de la justicia, etc., este conjunto de la constelación de la razón moderna, resultaba ajena al s. XX. La racionalidad moderna semeja fuera de época a la vez que no prescinde del vocablo “razón”, ésta se hace vía de lo normativo quedando aplazada por una racionalización como progreso y legitimación del orden vinculada al cálculo (Horkheimer, 1973: 23, 35, 54, 107, 112) y a la relación medios-fines (Horkheimer, 1973: 15, 16, 17, 18, 21, 30, 32, 57, 64, 70, 79, 86, 94, 103, 104, 107, 111, 161, 163). Estos cálculos y probabilidades vinculan los medios adecuados a fines propuestos, se instrumentaliza la vía de la razón que da medios para los fines pero estos ya no entran en la razón misma. Consiguientemente, lo que tenemos son cálculos como medios pero no razón de fines, ya que los fines no vienen ya de esa razón sino de otro tipo de intereses. El principio de la certeza y la exactitud violentan al objeto y al sujeto, cumpliendo “funciones de dominio, mando y organización” (Horkheimer, 1973: 115). Con esto tenemos una pérdida de respecto a la objetividad y, por tanto, a la naturaleza debido a que se hace patente que el objeto de conocimiento es a la vez un objeto de poder. El poder ya no reconoce un fin ni un límite a las técnicas que se aplican en el mismo conocimiento. El poder se despliega a través de una epistemología concreta, i. e., de una metodología del conocimiento que no reconoce fin substancial y aquí es donde se establece la crítica sobre el poder. Así, esta razón substancial es tan ajena en el s. XX como lo es la escolástica de Galileo (Horkheimer, 1973: 99), pues los fines ya no vienen de la razón, no hay un reconocimiento de un fin, sino que lo que hay es la mutilación de la razón moderna. La razón moderna cercena su dimensión utópica al basarse en una lógica instrumental con fines irrestrictos de dominio que hacen de la lógica utópica una producción de fines que pueden llegar al ímpetu de lo irracional

razón instrumental (Horkheimer, 1973). En este sentido, existe toda una maquinaria social encargada de mantener el modo en que los oyentes, espectadores y consumidores de la cultura se les suministra comercialmente el placer como alienación (Adorno y Horkheimer, 2007: 117). Allí donde la naturaleza los hace más débiles, donde el trabajador después de su jornada de trabajo pretende volver a su naturaleza íntima, también allí el entramado técnico está atento a proporcionar la justa medida adecuada de una cultura de entretenimiento vacío que, a la vez, suele ser, económicamente, accesible al sujeto consumidor. En definitiva, a partir de una precisa adecuación con el deseo, el sueño y el inconsciente de la masa: “el coloso inconsciente de la realidad, el capitalismo sin sujeto, lleva ciegamente a efecto la destrucción” (Adorno y Horkheimer, 2007:125).

político. Esta razón cancela , en su propio ejercicio, la dimensión utópica moderna en favor de una razón de administración estricta que ya no es de proposición de fines. El modo en que esta razón es servicial a los intereses nacionales e internacionales es arbitraria a fines propuestos como la “autoconservación despiadada y la guerra” (Horkheimer, 1973: 136). Dice Horkheimer que “la autoconservación del individuo presupone su adaptación a las exigencias de la conservación del sistema” (Horkheimer, 1973: 106), con lo cual, tenemos un desplazamiento de la verdad filosófica en su uso y conocimiento de razón que vacía el poder del sujeto a su capacidad para producir juicios de valor. Horkheimer trata de desentrañar en que modo la razón política y social altera la figura característica de la razón práctica moderna, tanto es así, que acaba por asumir que la autoconservación es un fin válido por si mismo y totalmente racional (Horkheimer, 1973: 147). Pero Horkheimer también añade que la autoconservación cae en lo racional abstracto que en las sociedades industriales se traduce en la aceleración de la disolución del sujeto, el dominio de la maquinaria y el modo en que se deja hacer económicamente (p. e., los trusts) (Horkheimer, 1973: 167). El principio de conservación del individuo en la comunidad que, por supuesto, choca con el avance del proceso civilizatorio, se ha de entender como conservación de la totalidad, tal y como ya era para la modernidad del s. XVIII, esto es, lo racional es el cumplimiento de intereses particulares que, como partes, integran la totalidad y su conservación del conjunto. Los individuos son sujetos de interés (en su conservación) por lo que se deben proteger los intereses que producen beneficios y seguridad colectiva. Esta era la lógica de la sociedad moderna, ya contemplada en la filosofía del derecho de Hegel, donde los sujetos podían calcular, en medio de unas tendencias multilaterales, la dirección hacia la armonía entre lo individual y lo general. Horkheimer dice que: “la idea de la autoconservación, el principio que impulsa a la razón subjetiva a la locura, es al mismo tiempo la idea de que pueda preservar de ese mismo destino a la razón objetiva. Aplicado a la realidad concreta, esto significa que únicamente una definición de los fines objetivos de la sociedad que incluya la finalidad de la autoconservación del sujeto, el respeto de la vida individual, merece ser llamada objetiva” (Horkheimer, 1973: 183). Pero esta razón y autoconservación son una forma ideológica, de adaptación del individuo al sistema que lo integra y de cumplimiento de sus normas. Ahora bien, en la sociedad escindida por la diferencia de clases en la que no hay un espacio puro de convivencia entre los individuos y en la que es imposible llegar a una armonía equilibrada no se puede sino prestar atención a los desposeídos, a las minorías y a las diferencias, para así poder igualar, redistribuir y tender hacia esa media aritmética. No obstante, y aquí está el calado dialéctico del problema, los cálculos mismos tienden a convertir lo particular en general, a dar un céntimo a cada uno cuando uno tiene mil y otro ninguno, esta es justamente la dificultad de la racionalidad moderna. Hay que fingir una racionalidad social para poder ser operativos de algún modo ante esta tensión generadora de violencia entre las partes de la totalidad, i. e., entre individuos de una sociedad. Violencia que a la vez es necesaria para la supuesta igualación de la razón en términos de clases sociales, mostrándose como ideología y arrastrando el horizonte utópico de esa racionalidad para la cual lo universal y lo particular son elementos indispensables.

1. 2. 2. La discusión económica y jurídico-política que rodea a la *Dialéctica de la Ilustración*

1. 2. 2. 1. La posición económico-política de Horkheimer

En la sociedad burguesa se ha alcanzado ya: “una organización sistemática del trabajo y de la sociedad capaz de regular el tiempo” (Adorno y Horkheimer, 2007: 77), a partir de un sistema de control enteramente mercantil y estatal, económico-político, que funciona doblemente. La violencia y la barbarie generada por este doblete, se expresa en la *Dialéctica de la Ilustración*: “apresa, junto con el orden estable del tiempo, la voluntad estable del sujeto que se organiza según este orden” (Adorno y Horkheimer, 2007: 81). La fuerza de un orden estatal que permita a la industria cultural planificarse a la vez que reproducirse es necesaria para que las empresas puedan atravesar las fronteras en la venta de su producto en el mercado mundial. Así, el modelo de la industria cultural logra que los ritmos, las armonías y las melodías musicales azoten en los tímpanos de los oyentes con un alcance cada vez más expansivo. Gracias a la capacidad técnica de la radio y otros medios de comunicación se difundían estos *elementos* musicales a través de grandes espacios, aparentemente ajenos a la idea teórica del Estado-nación moderno. Sin embargo, esta relación económico-política del capitalismo, garantizado por los estados nacionales, hizo posible que la mercancía cultural se transformase en un producto de masas sin fronteras que circula libremente a nivel mundial mediante la emisión de *ondas invisibles*.

A este bimembre coyuntural del mercado capitalista y del Estado, el compañero de escuela de estos autores, Friedrich Pollock, lo denominaba: “capitalismo de Estado”, ya desde 1930 cuando realizaba su tesis. La influencia de Pollock, a quién le dedican la *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2007: 8), tanto en Adorno como en Horkheimer, es decisiva. Estamos de acuerdo, a este respecto, con Pablo López (2010: 209-210) en el artículo “Behemoth o la ilustración devastada. Reconsiderando a Franz Neumann”, así como con Rodolfo Gómez en el capítulo “Las miradas de Habermas y Offe sobre el Estado benefactor” (Thwaites, 2007: 297-299) de la obra compilada por Mabel Thwaites Rey titulada *Estado y marxismo: un siglo y medio de debates*, al verificar esta relación.

Desde luego, en Adorno no existe algo así como una teoría económica esbozada ni detallada en términos especializados que den cuenta de la base del sistema capitalista a la manera de otros marxistas de su época, como el mismo Horkheimer⁴⁴, en algunas partes de su obra *Crítica de*

44 Siguiendo con los análisis de la nota anterior, en la obra de Max Horkheimer titulada *Crítica de la razón instrumental* (1973) nos cuenta que: “la tendencia monopolista generalizada va tan lejos que llega a eliminar el concepto teórico de la verdad. Esta tendencia y el concepto de un «mercado libre en el mundo de las ideas», tal como lo recomienda Hook, no son tan antagónicos como él piensa. Ambos reflejan una actitud comercial ante cosas espirituales, una prevención en favor del éxito. Lejos de excluir la rivalidad, la cultura industrialista busca siempre organizar la investigación sobre la base de concursos de competencia. Al mismo tiempo, esta investigación es

la razón instrumental (1973). No obstante, a lo largo de su obra nos encontramos con una crítica dirigida a la concentración del poder político vinculada al poder económico, esto es, a la monopolización de los mercados tutelada por los Estados, por ejemplo: a la trustización del poder económico sin regulación, a los procesos de producción y distribución de las mercancías vinculadas al mercado cultural por radios, cines y cadenas televisivas nacionales, a la regresión de los oyentes y televidentes, a la racionalidad instrumental y técnica de la industria cultural, etc. Por supuesto estas críticas no se realizan al detalle a partir de un cuerpo sistemático económico elaborado por Adorno,

vigilada y se la induce a marchar de acuerdo a modelos establecidos” (Horkheimer, 1973: 82). Hay una convivencia entre poderes políticos y económicos que sobrevive en base a sus enlaces generados por intereses comunes en medio de un escenario que se retrataba en el capitalismo de monopolios llevado a cabo en fundaciones americanas entre los años 1930 y 1940. Ahora bien, a modo de digresión, cabe mencionar que cerca de esta tipología también tenemos a la Fundación Rockefeller, vinculada a la Universidad de Nueva York y al “Film Music Project” dirigido por Hanns Eisler, que ayudó a entrar a Adorno en el ámbito universitario y radiofónico de EEUU, además de trabajar como director musical del “Princeton Radio Research Project”, que también estaba financiada por la Fundación Rockefeller (debido justamente a un contacto amistoso del propio Horkheimer). Pero, en fin, sin salirnos del tema y sin querer entrar en las formas de evacuación de la Alemania nazi ante la emergencia del terror, la persecución y la locura, es preciso seguir con el comentario de Horkheimer, quién, al fin y al cabo, tuvo la suerte de poder ayudar a escapar a Adorno en una situación de sálvese quién pueda. Entonces, en *la Crítica de la razón instrumental*, se nos explica que estos sujetos económico-políticos conviven en una sociedad cargada de deseos (a nivel individual), lógicas violentas y corruptelas que revierten en un plano de diferencias sociales (holísticamente comprobables) que sirven de base. El predominio de la dimensión totalizadora y monopolista genera una relación diferente entre la razón moderna en consumación y la autoconservación sin restricción que hace que el cálculo medios-fines ya no se de en relación a la generalidad. Los nuevos sujetos del campo de juego de la concentración empresarial están formados por corporaciones, por élites, por planes sociales inmensos de industrialización de la producción (junto con grandes monopolios culturales) que nos llevan a la adaptación a unos parámetros generales en los que a nivel individual nadie tiene poder. Dice Horkheimer: “Las fuerzas económicas y sociales adoptan el carácter de ciegas fuerzas de la naturaleza a las que el hombre, a fin de preservarse, debe dominar mediante la adaptación a ellas. Como resultado final del proceso tenemos, por un lado, el yo, el *ego* abstracto, vaciado de toda substancia salvo de su intento de convertir todo lo que existe en el cielo y sobre la tierra en medio para su preservación y, por otro, una naturaleza huera, degradada a mero material, mera substancia que debe ser dominada sin otra finalidad que la del dominio” (Horkheimer, 1973: 107). Hay, por tanto, una separación entre el poder concentrado y su totalidad frente al individuo. Por una parte, este poder concentrado entiende lo racional como la vía del éxito (negación de la individualidad clásica) basado en el dominio de los medios de producción a través del ejercicio económico-político del capitalismo de monopolios y no tanto competitivo (i. e., razón y autoconservación). Y por otro lado, tenemos a un individuo que no puede hacer valer su programa, ni su racionalidad más allá de una forma meramente adaptativa que deriva en una creciente impotencia que no le deja más remedio que asimilar la filosofía económica fordista, desvinculada del cálculo entendido como paso de lo particular a lo general en el sentido clásico. Así dice Horkheimer: “Poco a poco, el hombre se ha hecho menos dependiente de pautas de conducta absolutas, de ideales de vigencia general. Se lo considera tan libre que no necesita de otras pautas fuera de las suyas. Paradójicamente, este aumento de la independencia ha conducido a un aumento parejo de la pasividad. En la misma medida en que se han vuelto sutiles los cálculos del hombre respecto a los medios, se volvió también torpe su elección de fines, elección que en otro tiempo guardaba relación recíproca con la fe en la verdad objetiva; el individuo, depurado respecto a todo residuo de mitología, incluso de la mitología de la razón objetiva, reacciona automáticamente, conformándose a los modelos generales de la adaptación” (Horkheimer, 1973: 107). Se da entonces la desaparición de una autonomía del sujeto moderno en base a la variación de razón y autoconservación que genera el derrumbe de la individualidad burguesa decimonónica. Se diagnostica con ello una crisis del primado del deber colectivo-moral, de la familia tradicional y del individuo que proviene de la abolición de la razón moderna que acompañaba a todo sujeto de reflexión y figura de la subjetividad. La categoría de la autonomía del individuo de la razón ilustrada no ha resistido a la industrialización, la destrucción de la razón y del individuo son parejas. En este sentido el diagnóstico de la subjetividad que hace Horkheimer, que también se puede encontrar en Adorno, consiste en una muerte del individuo que no tiene que ver con el aplastamiento militar sino con la cancelación de espacios de interacción social, con la eliminación de las condiciones de realización y autocontrol del deseo individual. El régimen temporal que suprime medios plazos vacía las formas de interacción social del individuo concreto, la lógica del *homo oeconomicus* tiende a calcular la trayectoria a largo plazo: trabajo duro, ahorro e inversión, esa es la receta. Así lo dice Horkheimer

ni se explican las rotaciones del capital productivo, el capital mercantil y el capital dinerario que ahí operan, ni se analizan las transformaciones económicas en términos estrictamente monetarios ni financieros, ni se detalla cómo se generan plusvalías en las empresas que gobiernan los monopolios de capital que se consolidaron en las industrias culturales dominantes, ni se dan datos que puedan constatarlo científicamente ni empíricamente. Aun así, Adorno utiliza los términos propios de *El Capital* de Marx y, claramente, sigue la estela crítica abierta por este, y continuada por los trabajos posteriormente realizados en la Universidad de Moscú.

Dicho esto, es preciso recordar las palabras de Horkheimer en el “Prefacio a la nueva publicación” de su obra *Teoría crítica* (Horkheimer, 2003) publicada por vez primera en 1968, la cual recopilaba los ensayos escritos entre 1932 y 1941, aparecidos mayormente en la *Zeitschrift für Sozialforschung* (Revista de Investigación Social). En este prefacio escrito en abril de 1968, Horkheimer analiza el estado de la cuestión apelando al papel de Marx después del final de la Segunda Guerra Mundial y mostrando cómo en los nuevos Estados capitalistas ya no se espera que estalle la revolución y que todo vaya a cambiar tan fácilmente. Dice Horkheimer:

A partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial, la idea de la miseria creciente de los trabajadores —de la cual, según Marx, debía resultar la rebelión, la revolución en cuanto tránsito al reino de la libertad— se ha hecho abstracta e ilusoria para un largo período; por lo menos, ha envejecido tanto como las ideologías que la juventud desprecia. Las condiciones de vida de obreros y empleados, que en la época del *Manifiesto Comunista* eran el resultado de una extrema opresión, en el presente constituyen motivos de organización sindical, de discusión y de confrontaciones entre los grupos conductores de la economía y la política. Hace mucho que la voluntad revolucionaria del proletariado se ha convertido en una actividad inmanente a lo social, ajustada a lo real. Por lo menos según la conciencia subjetiva, el proletariado se ha integrado. La doctrina de Marx y Engels, siempre indispensable para comprender la dinámica social, ya no alcanza para explicar el desarrollo

apelando a la relación entre el individualismo, el liberalismo y los intereses a largo plazo: “En la era de la libre empresa, la así llamada era del individualismo, la individualidad se vio subordinada casi del todo a la razón autoconservadora. En tal era la idea de la individualidad pareció desprenderse de su boato metafísico y convertirse en mera síntesis de los intereses materiales del individuo. No es necesario detenerse a demostrar que ello no la preservó de ser utilizada como pretexto por ideólogos. El individualismo es la esencia misma de la teoría y de la praxis del liberalismo burgués que ve el progreso de la sociedad en el efecto recíproco automático de los intereses divergentes en un mercado libre. El individuo sólo puede conservarse como ente social en tanto persigue sus intereses a largo plazo a costa de los placeres inmediatos y efímeros. Las cualidades de la individualidad, forjadas por la disciplina ascética del cristianismo, se vieron fortalecidas por el liberalismo” (Horkheimer, 1973: 148). Las lógicas temporales del fordismo, que eran cortoplacistas, se hacían reales en el ejercicio de las producciones en cadenas de montaje, como las de Michigan, las cuales fueron las primeras en jugar con este factor tiempo. Así como, posteriormente, en el modelo japonés de Toyota, se consigue cortar aun más el tiempo de rotación de las mercancías con la estrategia del *just in time*, donde solo se trabaja para pedidos únicos, sin stock ni gastos de almacenamiento, esto es, el tiempo de producción se intenta igualar con el de la distribución de las mercancías. Horkheimer veía ya en los años cuarenta como la libertad del mercado era engañosa, y aun concedía algo más de tiempo y espacio para la reflexión, pero la tendencia era aceleracionista, de rapidez y prontitud tanto de la producción como de la libre circulación de mercancías y capitales. Esto derivó en una mayor necesidad de adaptación y conformidad del individuo al sistema: la adaptación a las máquinas, el abandono de trabajos manuales, la regresión al instante trágico y al estado catártico espasmódico cercano a la muerte, el reflejo de lo mítico y lo arcaico, etc., son ejemplos de los resultados y efectos de esta adaptación que se pueden encontrar explicitados en el texto “Concepto de Ilustración” (Adorno y Horkheimer, 2007:19-56) de la obra conjunta *Dialéctica de la Ilustración* (el cual fue, muy posiblemente, escrito por Horkheimer).

interno de las naciones, como tampoco sus relaciones exteriores. La pretensión, aparentemente opositora, de aplicar conceptos agresivos, como «dominio de clase» e «imperialismo», solo a los Estados capitalistas y no a los sedicentes comunistas, suscita mi oposición, ahora como antes, no menos que los prejuicios equivalentes del otro bando. El socialismo, que idealmente es el contenido de la democracia realizada, hace tiempo que en los países del *Diamat* se ha pervertido, convirtiéndose en instrumento de manipulación, lo mismo que el mensaje cristiano en los siglos sangrientos de la cristiandad. Aun la condena a la funesta guerra asiática de los Estados Unidos va en contra de la teoría crítica; en Europa dicha condena sigue siendo conformista, y ello hasta que no se reconozcan en conciencia las ofensivas indeciblemente crueles que apoyan a las grandes potencias rivales (Horkheimer, 2003: 10).

Estas palabras de Horkheimer definen la posición (seguramente compartida por Adorno) hacia el bloque este y el nuevo imperio estadounidense de un modo patentemente revisionista con la práctica del marxismo y del socialismo a finales de los sesenta. Desde luego, para Horkheimer el obrero ya no era un sujeto emancipador de una clase que debiera superar a otra clase, sino que la razón subjetiva del individuo, después de la Segunda Guerra Mundial, se vació completamente y supo adaptarse al modelo que funciona económica y socialmente, por lo que esta teleológica batalla revolucionaria se fue perdiendo a favor de un pesimismo de posguerra generalizado. En la época del fordismo y el keynesianismo, no va a haber un *salto cualitativo* en la historia por fuerza de la suma cuantitativa de individuos que padecen juntos la misma miseria, este proyecto está acabado, en este sentido Marx también ha fracasado como futurólogo y como el Tiresias de la modernidad, esto es, un error en sentido histórico-predictivo. Aquella razón moderna de la igualdad, la libertad y la justicia burguesa no ha resistido intacta al avance del sistema productivo capitalista, a la constante industrialización, a la sociedad del consumo masivo ni al capricho fetichista socialdemócrata de posguerra sino que se ha forjado en paralelo con todo ello.

Después del fracaso de la vertiente emancipadora del sujeto trabajador surge una transformación dada, según Adorno y Horkheimer, por el triunfo de la racionalidad instrumental ya no meramente accesorio, sino fundamental. Aquel sujeto moderno hoy camina solo, como con un piloto automático que se arrendó ya antes de la década de finales de los setenta (con el llamado giro neoliberal provocado por los ascensos a la presidencia política por parte de Thatcher en 1979, Reagan en 1980, Kohl en 1982, Schluter en 1983, etc.) a una filosofía subjetivista que se apoya en el modelo del individuo moderno por excelencia, a saber, el *homo economicus*. En aras de la firma de contratos conmutativos, simétricos y en libertad, el sujeto moderno desea ante todo ser empresario y propietario de una entidad propia bajo el ritmo del progreso técnico y su aval civilizatorio.

El sujeto moderno queda así fragmentado en una prolongación atomizadora del individuo, que ya no es poseedor de la autonomía, sino que está colisionando con la sociedad, de forma que cualquier modo de interacción social se puede llegar a volver problemático, ya no digamos el triunfo del narcisismo, la falta de decisión en el ámbito político-económico y, por tanto, el diagnóstico de la

extinción del individuo. En el texto titulado “Ocaso del individuo, recuerdo de lo vivo. Sujeto y naturaleza en Adorno” (López, 2011: 33-71), Pablo López señala algo relevante a este respecto:

(...) Adorno hace patente la vinculación del diagnóstico de la extinción del individuo en las sociedades del capitalismo avanzado con el debate en torno a la evolución del capitalismo que se desarrolla en el Instituto para la investigación social a comienzos de la década de 1940. Su lectura adopta elementos del estudio de Friedrich Pollock, próximo a Horkheimer («El Estado autoritario», 1942) acerca del carácter del *State capitalism*, que, en sus variantes totalitaria (nacionalista) o democrática, ofrecería la forma de organización político-económica propia de la fase tardía del capitalismo: según se aprecia tanto en los modelos europeos como en el norteamericano posterior a la gran crisis de 1929, el proceso de monopolización y de disolución del mercado competitivo — como espacio esencial de interacción social— se acompaña de la profundización en las tendencias hacia la burocratización, la intervención del Estado, la planificación económica, el crecimiento del aparato jurídico, la convergencia de la burocracia planificadora y la administración de los grandes consorcios con las élites administrativas y del partido. En la posición de Adorno, que no puede simplemente reducirse a la de Pollock, el proceso de desaparición de la individualidad se encuentra en todo caso enlazado a la cancelación del espacio del intercambio y la serie de mediaciones asociadas a él, que suprimen el modelo de subjetividad del capitalismo liberal y hacen imposible la realización de su contenido de verdad: el ideal de la verdadera autonomía (López, 2011: 40).

Ahora, Adorno, dando cuenta de estos problemas que surgen ya desde una crítica a la filosofía del sujeto moderno, explora el modo de configuración de las nuevas sociedades en las que el sujeto es ya parte del objeto económico que le obliga a consumir o producir, como la necesidad más extrema del agente empresarial. El sujeto, fuera de sí, no decide sobre sus propios actos en un mundo administrado y en un mercado competitivo en los que no le queda otra alternativa que la de seguir la corriente homogénea del escenario planteado política-económicamente. En este sentido, López añade que:

La lectura que ofrece Adorno de las configuraciones del sujeto moderno en relación con las variaciones del espacio social del capitalismo posee, sin duda, un carácter problemático. La noción de *Staatskapitalismus*, vinculada a la sociedad totalmente administrada, recoge un modelo de integración social en el que todas las redes de interacción son expropiadas en virtud del proceso de la concentración máxima del poder social, la planificación corporativo-estatal del intercambio, y la producción industrial de cultura y formas de conciencia sometida. A diferencia de la idea de *capitalismo monopolista* de F. Neumann, que mantiene la tensión entre el plano de la reproducción económica y las formas jurídico-políticas del republicanismo de raíz ilustrada, la teoría del *capitalismo de Estado* incide en la capacidad del nuevo modelo social para la cancelación del antagonismo, la subordinación del orden institucional a las exigencias del sistema y, con ello, la eliminación de las condiciones para la formación crítica y reflexiva del individuo (López, 2011: 45).

El capitalismo de Estado es un modelo estatal-mercantil capaz de controlar sus propias crisis, donde se hace imposible cuestionar el propio modelo, porque paradójicamente funciona a través de ciclos de crisis dados tanto por desempleo, por burbujas (que se inflan al aumentar las compras y se desinflan con veloces picos de ventas), como por inflación, por estanflación, inflación

de costes con desempleo (p. e. en las crisis del petróleo de 1973), etc. El propio sistema salta por encima de las recetas económicas de los principales teóricos keynesianos y socialdemócratas, y aun también de austríacos, marginalistas, neoclásicos, etc. Una de las constantes lógico-económicas del desarrollo histórico del capitalismo de Estado es la crisis⁴⁵, esto es, una cuestión de gestión administrativo-técnica y económica que, por supuesto, está acompañada de una dialéctica entre Estados armados, imperios generadores y depredadores. Estas crisis, siguiendo un criterio cualitativo, pueden darse, efectivamente, por varios motivos: crisis salariales, crisis laborales y de empleo, crisis por inflación, crisis de oferta y/o de demanda, crisis financieras, crisis totalmente sistémicas, etc. Pero, si nos atenemos al criterio cuantitativo de la duración del ciclo, tenemos, en primer lugar, las *crisis de inventario* o a *corto plazo* (p. e., en 1833), con duración de dos a tres años; segundo, las *crisis a largo plazo*, de nueve a diez años, que son las más abundantes (p. e., la crisis de 1825, 1837, 1846, 1857, 1866, la Gran Depresión de 1873); y, tercero, las *crisis seculares* o generales también denominadas *tendencias*, que son las que se llevan a cabo en una coyuntura histórica de veinte y cuarenta años (o más) y en una dimensión espacial muy amplia (p. e., la crisis climática).

Ahora bien, aunque Horkheimer no se detiene en profundidad en estos aspectos descriptivos formales de las crisis, es cierto que expresa perfectamente el papel ineficaz de la ciencia en el sistema capitalista que opera en base a una crisis económica general, que tiene por resultado: la dificultad de satisfacción de necesidades bajo ciertas condiciones productivas, medios de producción y mejoras técnicas avanzadas. En el texto titulado “Observaciones sobre ciencia y crisis” escrito en 1932 nos dice Horkheimer:

En la crisis económica general, la ciencia aparece como uno de los numerosos elementos de la riqueza social que no cumplen con aquello para lo cual estaban destinados. Tal riqueza supera hoy con mucho la que poseyeron épocas anteriores. Sobre la tierra hay más materias primas, más máquinas, más mano de obra instruida y mejores métodos de producción que antes, pero todo esto no redundará, como correspondería en provecho de los hombres. En su forma actual, la sociedad se manifiesta incapaz de emplear efectivamente las fuerzas desarrolladas en ella y la riqueza producida dentro de su marco. Los conocimientos científicos comparten el destino de las fuerzas y medios productivos de otra índole: se los emplea muy por debajo de lo que permitiría su alto nivel de desarrollo y de lo que exigirían las reales necesidades de los hombres; de este modo también se frena su ulterior despliegue cuantitativo y cualitativo. Tal como lo ha demostrado el curso de crisis

45 En un texto titulado “Acerca del problema del pronóstico en las ciencias sociales” escrito en 1933, Horkheimer vincula la aplicación inmediata de la sociología al estudio de las crisis y sus métodos predictivos: “El enunciado según el cual en una economía de mercado libre deben producirse necesariamente crisis, y, con la misma necesidad, monopolios que agudizan aún más las crisis, es una *prévision*. Opinar que estas condiciones se dan en el presente, que vivimos en una economía que tiene esos caracteres, es algo que ya contiene la *préfiction* de que, aun cuando las crisis se interrumpen temporariamente, no es posible atenuarlas a largo plazo. Esto representa un pronóstico histórico sobre la autonegación de la economía liberal y el agravamiento de los antagonismos sociales. No es esta teoría lo que aquí se discute; con esta referencia solo he querido mostrar cómo también en la sociología ambos tipos de juicio, *prévision* y *prédiction*, se implican mutuamente” (Horkheimer, 2003: 46-47).

anteriores, el equilibrio económico se restaura únicamente sobre la base de un vasto aniquilamiento de valores humanos y valores prácticos (Horkheimer, 2003: 16).

En este texto, vemos reflejada justamente la mezcla entre el malestar, la inutilidad, el vaciamiento y la ineficacia del sujeto humano en sus conocimientos científicos hacia las realidades sociales más necesitadas. Los conocimientos científicos acompañan a las fuerzas económico-políticas sin una capacidad real y efectiva para afrontar problemas sociales para los que teóricamente están preparadas, es decir, la ciencia no sigue ya una noción de verdad como transformación social en sentido crítico. La ciencia sigue el destino de las fuerzas y medios producción, depende de los ingresos que la sustentan y que no pueden sino estar dados por un programa planificador estatal, burocrático y administrativo⁴⁶ que, al fin y a cabo, las respalda.

No obstante, esta pequeña reflexión manifiesta cierto rasgo utópico de Horkheimer, al considerar que habiendo un crecimiento de los medios de producción (de objetos e instrumentos de trabajo) se puede garantizar un orden equitativo, sostenible y no despilfarrador. Pero quizás, no se trate sino que de un modo socialista y utópico (en 1932) de contemplar económicamente un mundo posible basado en una sociedad formada por individuos, Estados, instituciones, clases y grupos sociales que permitiesen partir de un juego de suma cero con el fin de redistribuir el capital mundial al completo en partes iguales. Por la contra, en el ámbito académico, Horkheimer no parece tan ingenuo cuando expresa en el texto, también de 1932, titulado “Historia y psicología”, lo siguiente: “Lo que sostiene la teoría, a saber: que el obrar histórico de hombres y de grupos humanos está

46 Esta crítica a la burocracia viene precedida en la obra *Historia y conciencia de clase* de Lukács, publicada en 1923. En el capítulo titulado “La cosificación y la consciencia del proletariado” de esta obra, Lukács apela a que el problema de la burocracia moderna se entiende dentro del contexto de la época burguesa en la que el obrero comienza a adoptar una actitud cosificada ante el desarrollo maquinista y la rentabilidad de la aplicación técnica de ciertos principios científicos. Dice Lukács: “La burocracia significa una adaptación del modo de vida y de trabajo, y, por lo tanto, también de la consciencia, a los presupuestos económicos-sociales de la economía capitalista análoga a la que hemos comprobado para el trabajador en la empresa. La racionalización formal del derecho, el estado, la administración, etc., significa desde el punto de vista material objetivo una descomposición de todas las funciones sociales en sus elementos, una búsqueda de las leyes racionales y formales de esos sistemas parciales tajantemente separados unos de otros y, por lo tanto, unas consecuencias conscientes, subjetivas de la separación del trabajo respecto de las capacidades y las necesidades individuales de los que lo realizan, una división del trabajo racional-inhumana análoga a la que hemos visto en el terreno técnico-maquinista de la empresa. Y no se trata sólo del modo de trabajar completamente mecanizado, «sin espíritu», de la burocracia inferior, sumamente parecido al mero servicio a las máquinas y hasta a menudo más vacío y monótono. Sino también, por una parte, de un tratamiento cada vez más formal-racionalista de todas las cuestiones desde el punto de vista objetivo, de una separación, cada vez más radical, de la esencia material cualitativa de las «cosas» de la operación burocrática. Y, por otra parte, de una intensificación monstruosa de la especialización unilateral en la división del trabajo, la cual hace violencia a la esencia humana del hombre. (...) El modo específico de la «mentalidad concienzuda» burocrática, de su objetividad, la necesaria y plena subordinación al sistema de las relaciones cósmicas en que se encuentra cada burócrata, la idea de que su «honor», su «sentimiento de la responsabilidad» le exige precisamente esa subordinación completa, todo muestra que la división del trabajo ha sido aquí arraigada en lo «ético», al modo como el taylorismo la ha arraigado ya en lo «psíquico». Pero esto no es una debilitación, sino una intensificación de la estructura cosificada de la consciencia como categoría básica para toda la sociedad. Pues mientras el destino del trabajador se presenta aún como un destino aislado (al modo del esclavo antiguo), la ida de las clases dominantes puede desarrollarse de otras formas” (Lukács, 1975: 141-142).

determinado por el proceso económico” (Horkheimer, 2003: 31). O cuando aclara: “Lo económico aparece como lo amplio y lo primario, pero el conocimiento de la condicionalidad en el caso individual, la exploración de los procesos intervinientes y por ello también la comprensión del resultado, dependen del trabajo psicológico” (Horkheimer, 2003: 38). Ahora bien, al final de este texto también añade que:

con la aceleración del desarrollo económico cambian tan rápidamente aquellas formas de reacción humana condicionadas en forma directa por la economía —es decir, las costumbres, las modas, las ideas morales y estéticas que resultan inmediatamente de la vida económica—, que ya no les queda más tiempo para consolidarse y llegar a ser verdaderas propiedades de los hombres (Horkheimer, 2003: 41).

1. 2. 2. 2. El capitalismo monopolista de Neumann

Llegados aquí, con vistas a presentar el modo específico de cómo trabajaba en el aspecto económico en el Instituto de Investigación Social, es preciso mostrar, cuanto menos, el desarrollo de parte de las tesis de F. Neumann en el ámbito de la historia de la economía que surge con la instauración del régimen nazional-socialista, precisamente, al que se refería Horkheimer en los textos de 1932 que presentamos anteriormente. Lo primero que debemos considerar es que tanto Adorno como Horkheimer citan a Neumann, con más frecuencia durante los años veinte y treinta que en durante el momento justo en el que escriben la *Dialéctica de la Ilustración*, en los años cuarenta; aunque por parte de Horkheimer hay correspondencia con Neumann en 1942⁴⁷. No obstante, siquiera como parte de la discusión de las ideas económicas circunscritas al ámbito filosófico del Instituto de Investigación social, es preciso pararse aquí a detallar algunos aspectos cruciales de esta delicada relación. Asimismo, en el prefacio de la obra, publicada en 1942, titulada *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacional-socialismo*⁴⁸, podemos ver cómo Neumann reconoce y agradece a sus colegas del Instituto de Investigación social (no cita a Adorno) del siguiente modo:

Estoy agradecido a muchos de mis colegas del Institute of Social Research y a sus directores, el Dr. Max Horkheimer y el Dr. Frederick Pollock. Mi amigo Herbert Marcuse repasó algunas partes del manuscrito; el Dr. Otto Kirchheimer me hizo valiosas sugerencias sobre problemas de derecho

47 En la obra de Rolf Wiggershaus, titulada *La Escuela de Fráncfort* se apela a esta correspondencia para señalar las esperanzas de lograr subvenciones que tenían en enero de 1942 en el Departamento de Sociología de la Universidad de Columbia, donde se quería incluir en su programa un curso de Neumann. De hecho, cuenta Wiggerhaus: “Pollock le pidió a Neumann que firmara una declaración en el sentido de que después del 30 de septiembre de 1942 ya no tendría derechos de ningún tipo respecto al instituto. Neumann se dirigió con su protesta a Horkheimer, sin imaginarse (tan poco se daba cuenta del funcionamiento de la directiva del instituto), que precisamente Horkheimer había insistido ya en octubre de 1941 en una enérgica realización de aquel acuerdo. (...) Si Neumann intentara imponer sus derechos, esto no solamente dañaría al instituto, decía, sino que también a él mismo le serviría menos que los cursos y lo demás que el instituto tenía que ofrecerle. «Se que todavía podemos obtener más juntos que enfrentados [...]. Casi no puedo imaginarme una comunidad a la cual usted pudiera llegar en el futuro que tuviera una actitud más positiva con respecto a usted de lo que puedo decir de nosotros, y también de mí mismo...»” (Wiggershaus, 2011: 370-371). Así también: “En julio de 1942, Horkheimer felicitó a Neumann por haber recibido la oferta de la posición de economista en jefe de la División de Inteligencia de la Oficina del jefe del Estado Mayor de los Estados Unidos. «Estoy tanto más contento por eso porque me hace sentir que el conocimiento, como nosotros lo entendemos, puede competir también en el campo práctico con lo que la New School tiene que ofrecer»” (Wiggershaus, 2011: 371).

48 En la Tercera parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno explica la relación biunívoca que hay entre el *Behemot* de Neumann, en tanto que pluralidad de medios a disposición del poder central, con la socialización totalitaria. Adorno siempre va a tomar mano de esa dialéctica inagotable entre lo particular y lo universal, i. e., de cómo un poder monopolista estatal (*Leviatán*) converge con lo heterogéneo de la sociedad, lo pluralista del comercio, lo caótico de los medios y lo monstruoso de las consecuencias (*Behemot*): “Lo universal que como un instrumento de tortura comprime lo particular hasta que revienta trabaja contra sí mismo porque su sustancia la tiene en la vida de lo particular; sin ésta se degrada su forma abstracta, separada y deleble; en el *Behemot*, Franz Neumann diagnosticó esto con respecto a la esfera institucional: la disolución en aparatos de poder insolidarios y que se combaten es el secreto del Estado totalitario fascista. A lo cual corresponde la antropología, la química de los hombres. Entregados sin resistencia al monstruo colectivo, pierden la identidad. No carece de toda verosimilitud que con ello el hechizo se rompa a sí mismo. Lo que bajo el nombre de pluralismo trata por de pronto de negar falsamente la estructura totalitaria de la sociedad recibe su verdad de tal desintegración que se insinúa; a la vez el horror y una realidad en la que el hechizo explota” (Adorno, 2005a: 318).

penal; el Dr. A. R. L. Gurland puso a mi disposición sus amplios conocimientos de la industria alemana (Neumann, 1983: 14).

En esta obra, Neumann propone un planteamiento de investigación de la historia de la Alemania moderna partiendo de los métodos de lucha empleados por las clases gobernantes: primero, la reorganización de la burocracia prusiana hasta convertirla en una fortaleza del semi-absolutismo; segundo, el establecimiento del ejército como baluarte del poder monárquico y, tercero, la agrupación de las clases poseedoras (Neumann, 1983: 19-20). Con esto se da cuenta de los intentos de Bismark, de Guillermo I y Guillermo II de aniquilar al movimiento socialista, introduciendo así reformas sociales que fracasaron. Por ende, la llegada de la República de la democracia de Weimar, en la Alemania de la postguerra, y la constitución de 1919, no era más que una adaptación de la nueva libertad de Wilson (Neumann, 1983: 25) en la que se pretendía un encaje constitucional estructuralmente pluralista y democrático parlamentario. Así, la transformación económica paralela a esta forma política que mezclaba lo anterior con el nuevo liberalismo wilsoniano se decanta hacia un capitalismo de tipo monopolístico muy característico, que incluye los trusts y cárteles como organizaciones económicas de centralización y concentración del capital industrial. Dice Neumann:

Los empréstitos extranjeros que inundaron Alemania a partir de 1924 dieron a la industria germana el capital líquido necesario para racionalizar y ampliar sus plantas e instalaciones. Incluso el gigantesco programa de reformas sociales postulado por la socialdemocracia robusteció indirectamente la centralización y concentración de la industria, ya que las grandes empresas podían soportar la carga con mucha mayor facilidad que las pequeñas y medianas. *Trusts*, combinaciones y cárteles cubrieron toda la economía con una red de organizaciones autoritarias. Las organizaciones patronales dominaron el mercado de trabajo y los agentes políticos de los grandes negocios trataron de poner la maquinaria legislativa, administrativa y judicial al servicio del capital monopolista. En Alemania no hubo nunca nada semejante al movimiento popular contra los monopolios que se produjo en Estados Unidos en la época de Theodore Roosevelt y Woodrow Wilson. La industria y las finanzas estaban firmemente convencidas de que el cártel y el *trust* representaban las formas más avanzadas de organización económica. (...) Los comunistas consideraban el monopolio como una etapa inevitable del desarrollo del capitalismo y estimaban, por ende, fútil combatir la concentración del capital en vez de combatir el sistema capitalista. (...) Los mayores *trusts* de la historia alemana se formaron en la república de Weimar. La fusión de cuatro grandes compañías siderúrgicas de la Alemania occidental produjo en 1926 la formación de la *Vereinigte Stahlwerke* (Unión Siderúrgica). Los *Vereinigte Oberschlesische Hüttenwerke* (Altos Hornos Unidos de la Alta Silesia) eran una combinación semejante de las industrias siderúrgicas de la Alta Silesia. El *I. G. Farbenindustrie* (el trust químico alemán) surgió en 1925 como consecuencia de la fusión de las seis mayores compañías dedicadas a este negocio, todas las cuales habían estado combinadas anteriormente en un *pool* (Neumann, 1983: 32-33).

De este modo, con tamaño concentración de capital en pequeñas manos de capitalistas industriales con creciente intervención estatal, convive una burocratización que hace decaer a las organizaciones obreras. El partido social-democracia coaligado amistosamente con los sindicatos,

junto con el Estado, funcionaba como motor de una democracia pluralista y de unas políticas de reforma social que debían mantener al trabajador poco vacilante en sus intentos de afiliarse al partido comunista y de desertar de las organizaciones reformistas. Desde luego, el parlamentarismo que se practicaba durante la república de Weimar era distinto del de Estados Unidos, ya que cada vez más la supremacía parlamentaria alemana acrecentaba los poderes del presidente y, consiguientemente, los de la burocracia ministerial. No obstante, dice Neumann, en Estados Unidos: “el presidente es el jefe independiente de la rama ejecutiva del gobierno” (Neumann, 1983: 45). De hecho, los presidentes Ebert y von Hindenburg se mantuvieron firmes a la hora de elegir con libertad a sus colaboradores, además de que en la república de Weimar el soberano tenía la posibilidad de suspender el parlamento. En 1929, con la gran depresión, el sistema pluralista liberal wilsoniano empezaba a decaer de un modo más agudo en Alemania: se toleraban cada vez más las fuerzas anti-democráticas al mismo tiempo que se recibían empréstitos exteriores, los contratos sociales se desbarataron, el partido demócrata desapareció, el centro católico tendió a la derecha, y los social-demócratas y comunistas se entretenían en luchas entre sí, mientras el nacional-socialismo iba creciendo a base de un característico populismo militar efectivo que consistía en llamar pacifistas y corruptos a los social-demócratas. En 1932 se contaban seis millones de desempleados, había cientos de miles de personas que nunca tuvieran una ocupación, el denominado “desempleo invisible” alcanzaba otros dos millones, los jóvenes desocupados, en el norte alemán los campesinos se rebelaban y los grandes terratenientes solicitaban a gritos ayuda financiera (Neumann, 1983: 48). Con ello, en los primeros años de 1930, el nacional-socialismo aprovecha el filón político de la crisis con una revancha crítica contra la democracia liberal ante la cual se proponen otro tipo de formas políticas como la monarquía o la dictadura, como ocurre en la obra del jurista ideólogo del nazional-socialismo Carl Schmitt⁴⁹. La dialéctica de la constitución de Weimar se juega en dos elementos:

49 La manera constitutiva con la que Schmitt entiende la democracia no hace pensar en que para tal concepto es necesario un cierto materialismo que se puede captar a través de esa igualdad sustantiva y substancial de la que nos habla el jurista alemán. Ahora bien, este materialismo de la igualdad siempre está vinculado por la defensa de un Estado moderno que se yergue para la defensa y seguridad del pueblo. Para que un Estado sea democrático tiene que haber esa igualdad sustantiva (no abstracta) que se establece con referencia al *demos* como espacio de homogeneidad (los que están dentro de ese Estado) pero que a la vez también comporta desigualdad, respecto a quienes no pertenecen al *demos*. Frente a esta idea de igualdad necesaria para la unidad política del *demos*, tenemos la idea liberal de igualdad que radica sobre una abstracción universal, denunciada por Schmitt. Es abstracta porque comprende al individuo como portador de derechos y, por lo tanto, excluye toda forma de desigualdad entre los seres humanos, ahí nace ese concepto universalista de humanidad. Si todo es humanidad y no existen relaciones entre estados en un pluriverso de respeto común, el liberalismo gana la partida porque el sujeto político abstractamente denominado “humanidad” sobrepasa a los Estados democráticos concretos. Mientras que la primera concepción de igualdad es un concepto político que se establece bajo la distinción política de pertenencia o no al *demos* (relaciones de inclusión y exclusión), la segunda concepción es un concepto moral, esto es, una forma de igualdad no política que remite a un sujeto político abstracto tal como la humanidad, el hombre en general, el Género humano, del que nadie puede estar excluido. Schmitt quiere expresarnos con esto que el liberalismo niega la democracia y que la democracia niega igualmente al liberalismo, es un conflicto irresoluble que marca la llegada hasta la actualidad, y que establece la tesis principal que recogen los denominados hoy en día como schmittianos de izquierdas. Para Schmitt, la democracia está lejos de ser parlamentaria, pues el pluralismo, la indecisión, la cháchara y la habladuría

“democrático el uno y liberal (*rechtsstaatlich*) el otro, que no deben confundirse entre sí” (Neumann, 1983: 63). La democracia parte del principio de identidad entre gobernantes y gobernados, esto es, una igualdad política como unidad del demos político. Y el elemento liberal consiste en, justamente, una puesta en norma de las formas de libre comercio, libertad de pluma, de culto y tolerancia religiosa, etc. Esta diferencia entre la igualdad democrática y la libertad del sistema pluralista se veía envuelta en un conjunto de operaciones, aprobaciones de leyes, instituciones de seguridad, empresas del estado, juntas de control y otros artificios que solo tapan la decisión individual de quien la toma,

que se da en el Parlamento es una característica propia del liberalismo y no de democracia. Por lo que la democracia parlamentaria, es para Schmitt un régimen inviable. La esencia del liberalismo, tal como la entiende en la Teología política de 1922, consiste para Schmitt “en negociar, en las medias tintas, con la esperanza de que el encuentro definitivo, la cruda y decisiva lucha pueda quizás transformarse en un debate parlamentario y suspenderse eternamente gracias a una discusión eterna” (Schmitt, 2009: 55). La democracia de los modernos, la democracia liberal o burguesa, fue definida por Burke, Bentham, Guizot y Stuart Mill como *government by discussion*. E aquí, que su *fundamento espiritual* —ésta é expresión literal de Schmitt— consiste en la publicidad y en el intercambio de opiniones, pues la discusión está determinada por el objetivo de convencer al adversario (que, como creía Schmitt, es un dejarse convencer por lo verdadero o por lo falso). Lo que destaca Schmitt de este planteamiento es la consecuencia decisionista que conduce a ver la dictadura como la antítesis de la discusión, del secretismo electoral y de las medias tintas del liberalismo. La perspectiva de los liberales no niega que existan esos conflictos, pero recurre a vías de solución que, según Schmitt, no son sino una degradación de la política. Esas vías pacíficas de solución de conflictos son presupuestos éticos y económicos, se basan en el espíritu e en el negocio. Como dice en *El concepto de lo político*: “Conviene no olvidar que estos conceptos liberales se mueven siempre típicamente entre la ética («espiritualidad») y la economía (los negocios), e intentan, desde estos dos polos, aniquilar lo político como esfera de la «violencia invasora». (...) El *pathos* ético y la objetividad económica materialista se unen en toda expresión típicamente liberal y confieren un rostro diferente a cada concepto político. Así el concepto político de la *lucha* se transformará en el pensamiento liberal, por el lado económico, en *competencia*, y por el otro, el lado «espiritual», en *discusión*” (Schmitt, 2014: 101). En *Concepto de lo político* del 1932, justo antes de la llegada de Hitler al poder, se nos enseña la manera decisionista de buscar en Alemania algo jurídicamente propio, fuera del positivismo (ya que “tiene lo peor del normativismo y del decisionismo”), del librecambrismo inglés y del ímpetu jacobino francés, que no dividen derecho de sociedad ni de economía. Así nace el nuevo pensamiento del orden y de la forma, del mismo modo que en el s. XVII Hobbes tuvo que hacer frente a los príncipes, con su decisionismo. Ahora hay que eliminar el positivismo jurídico del orden Alemán. Estado, movimiento, pueblo frente a positivismo y a liberalismo (esa rabiosa actualidad). Sin embargo, hay un Schmitt que luchó por la ilegalidad de los partidos bolchevique y nacionalsocialista dos años antes de abogar militarmente por el nazismo. No obstante, estos partidos eran enemigos que querían luchar contra el régimen burgués capitalista, cosa que le alentaba satisfactoriamente (en *Legalidad y legitimidad* elogia a Lenin, en *Los fundamentos histórico-espirituales del parlamentarismo en su situación actual* también, en otros escritos lo critica). Sin embargo, llamarle al Estado como una asociación más, como apuntaba el concepto de Estado pluralista inglés, supone el peligro más grande entre todas las comunidades del Estado, los grupos religiosos y otras asociaciones, porque pueden ejercer su poder contra él. Democracia como principio político y capitalismo avanzado como principio económico, esos eran los procesos que nos llevaron a este Estado total. Dos procesos que hicieron quebrar al Estado universal, en un Estado total. Donde las instancias estatales se privatizan en lo social y viceversa. Los estados neutrales del s. XIX dejan de serlo y se convierten en Estados totales, basados en la identidad de estado y sociedad “que no se desinteresa de ningún dominio de lo real” (dice esta obra). En conclusión, el Estado universal (primero lo llamó “absoluto” luego “universal”) de s. XVII-XVIII pasa al Estado neutral del s. XIX donde los estados liberales del liberalismo moderado inglés y la Francia de la postrestauración que se dirigió hacia monarquías liberales llevaron a cabo el surgimiento del Estado total del s. XX: todo se posiciona político, la democracia junto al capitalismo hizo que todo fuera pueblo. Se acabó lo que se daba en la Modernidad, esta era la presuposición de la unidad de lo político en el Estado, lo jurídico presuponía el estado, lo presuponía como modelo de unidad política. Se acabó la época del Estado y termina con ella una superestructura de conceptos erigida durante cuatro siglos. Se acabó la joya del racionalismo de Europa, queda destronada, sin embargo quedan sus restos conceptuales. Eliminar el estatuto medieval del desafío, lo consiguió el Estado moderno, puso fin a la “guerra justa” medieval y su desafío. El Estado clásico europeo instauró la paz y descartó la hostilidad como concepto jurídico. Puso fin a las guerras civiles confesionales y religiosas del si. XVI y XVII y acabó con la teoría medieval de guerras justas. Las guerras justas se entendía como que el enemigo era el hijo del diablo, era una guerra moral y de exterminio étnico. Ahora las guerras estarían organizadas y tratadas, tendrían tratados de paz. Para Schmitt, la forma de paz y orden en el interior del

apuntando todo ello a una economía basada en el capitalismo monopolista (Neumann, 1983: 64). Esta nueva era del capitalismo monopolista abandona la antigua forma tradicional rousseauiana del capitalismo basado en la competencia, en el contrato social y en la entrega de derechos a la comunidad. En este capitalismo monopolista la nueva garantía auxiliar de la propiedad es el acto administrativo, el modo en que interviene el Estado a fuerza de suprimir la libre contratación y el libre comercio mediante el mandato y la obligación (Neumann, 1983: 294-295). La era del capitalismo monopolista se circunscribe a una coyuntura política nueva, que pasa por una fase de

Estado consiste en el buen uso de la policía, tanto policía como política derivan de poder. La alta política era la exterior, las relaciones entre estados, hacia dentro había policía para hacer frente a frondas y revueltas. El Estado es un modelo de unidad política que hacia dentro mantiene la amistad y corta la guerra civil como soberano, y hacia fuera está preparado para la guerra. A Schmitt le parece un horror que ya no haya diferencia entre policía y política, solo política y económica. No hay a día de hoy diferencia clara entre política interior y exterior, entre guerra y paz, entre lo militar y lo civil, porque las fronteras son poco nítidas también. Desdibujados los límites: ¿qué vamos a hacer? El enemigo en la Modernidad, por lo menos, tiene su reconocimiento de igual a igual, en el s. XIX cuando se degenera el Estado se hace el “Derecho de gentes” lo que hoy se denomina Derecho Internacional. El reconocimiento entre estados es algo que Schmitt elogia, la guerra en el “Derecho de gentes” era digna y se reconocía al enemigo como un Estado soberano, y se establecía el derecho a declarar la guerra (*ius belli*), como enemigo justo y en condiciones preestablecidas. El Derecho de guerra tiene que ver con no estar sometido a un poder superior por encima del Estado, de ahí que la guerra se haga entre estados. Solo hay guerra entre estados. Lo extraño para Schmitt, es que a Alemania después de la Segunda Guerra Mundial le hicieran pagar penas como a criminales, cuando estaba establecido un derecho a la guerra constituido fielmente por todos los estados, a partir del 1939 también se rompió la lógica de la guerra. ¿Qué guerra acaba con unos juicios criminales? La guerra debería acabar con un tratado de paz como el de Versalles, a pesar de su peso pero de esa forma. Frente a esta situación, Schmitt vió la salida en un frente contra el liberalismo y el ensalzamiento de lo social (capitalismo y democracia de masas) a través de un proceso reconstituyente de ley fuerte, como el de Lenin y Mussolini, póstumamente como lo sería el del Fuhrer. Optar por el Estado y no por el positivismo, Estado por la fuerza, definido a partir de lo político y no lo político a partir del Estado. Estatalismo radical. Vamos a ello, uno se tiene que quitar del medio muchas cosas para saber que el espinazo es que: el Estado presupone el concepto de lo político. Si no hay un Estado fuerte y lo que hay es poder de lo social-cultural-religioso-económico el individuo no puede decidir, pues el poder se ha transferido a grupos sociales y no a individuos: esta es la contradicción anglosajona. Los anglosajones dan la última decisión al individuo, ética social pluralista, creen que es compatible los grupos sociales de todo tipo con el Estado. La familia y la religión, p. e. mandan por encima de los individuos. Si cayera el Estado, los grupos sociales decidirían por él. Al caer el Estado cae la posibilidad de decisión propia del individuo empírico, solo el Estado fuerte puede garantizar la libertad del individuo, y no el pluralismo social de grupos y asociaciones. La soberanía de los grupos sociales, a la contra de lo que actualmente se piensa, no significa libertad y autonomía individual: se parece a la situación de facto del estado de naturaleza de hecho, densidad de lo antropológico, religioso, tribus, simbolismo étnico, etc. La decisión la toman los grupos sociales, esto es, cualquiera puede ser de pronto el más fuerte, resulta que por estas, ganó el capitalismo, pues se erigieron campándolo todo a sus anchas. La diferencia de naturaleza entre el Estado y las otras comunidades que no deberían llamarse así sino asociaciones sociales, muestra la incompatibilidad del individuo libre con los grupos sociales, cosa que no vieron los ingleses liberales. Realmente, no existe asociación política, solo existe Estado que es el que merece el nombre de comunidad, una unidad política (Kant dice “civil”). Si es social no es política, no existen asociaciones políticas, sólo hay comunidad política. El Estado se define a partir del concepto de lo político, esto es, la posibilidad de agruparse como amigos y enemigos; el Estado presupone lo político. Para crear una unidad política que trasciende lo meramente social y asociativo basta la posibilidad real de agruparse entre amigos y enemigos. No es una esfera de contenido religioso, económico, social, etc. sino una unidad política. El criterio de amigo-enemigo es lo central de esta unidad, lo que define lo político, es un criterio formal y por lo tanto transversal. Este criterio establece que los términos de unión con unos y separación con otros no tiene porque llevar a los extremos, de ser así internamente se ejercería el estado de excepción (lo que define al soberano) o si fuese un problema externo sería la guerra misma (el *ius belli*). El Estado presupone lo político porque es el lugar en el que los hombres están en cualidad de decidir quién es amigo y quién es enemigo, si te decide otro el enemigo o amigo ya no eres un Estado; la amistad es el máximo de unión y la enemistad refleja el máximo de disociación. Pero primero tenemos que saber que es lo político para decir que el Estado presupone lo político. Enemigo es “hostis” en latín, no “enemicus”, no es el enemigo privado sino el enemigo del pueblo y de lo público, nuestro enemigo. El Estado es la entidad política porque decide “por si mismo” sobre el amigo y enemigo, para eso sirve el concepto de lo político, para definir un Estado.

intervención, monopolio y colectivismo, por lo que, tal y como dice Neumann: “Como la libertad de comercio y la libertad de contratación han desaparecido, sus corolarios —la libertad de palabra y de reunión, la libertad de prensa y la de asociación sindical— han dejado de tener sentido” (Neumann, 1983: 64). Con este avance históricamente imparables de la concentración de poder político, aunque también económico, llegamos, como es sabido, al levantamiento de Hitler como líder supremo: legislador supremo, administrador supremo y juez supremo (Neumann, 1983: 108).

Dice Neumann que el primer nacional-socialista franco en defender el sistema capitalista de estado, no fue curiosamente un precursor sino un nacional-socialista auténtico llamado Georg Friedrich List (1789-1846), ideólogo de la actual Comunidad Económica Europea. Dice Neumann:

Su Sistema nacional de economía política bosquejó el plan, y su Memorándum sobre el valor y las condiciones de una alianza entre Gran Bretaña y Alemania le dió una ulterior elaboración. Esta última obra expone claramente las razones implícitas en la aceptación de teorías racistas y del capitalismo de estado. (...) Inglaterra tiene que reconocer, declara List, que Alemania no puede llegar a ser fuerte a base de librecambio. El librecambio es una doctrina adecuada sólo para una nación que ya es poderosa. Alemania está desunida y débil, y sólo unos aranceles proteccionistas pueden asegurar su unidad política y su poder económico. Alemania tiene que llegar a ser tan fuerte que pueda tener entre la espada y la pared a los competidores de Inglaterra —Francia y Rusia—. Además como ha demostrado ampliamente el pasado, el desarrollo industrial de Alemania beneficia a Inglaterra, porque ésta surte el mercado alemán. Así, pues, List fué el primero en desarrollar la teoría a la que Hitler dió plena expresión en *Mein Kampf* y que la política nacionalsocialista trató desrealizar durante los años anteriores al pacto germano-ruso de no agresión, de 1939: una redistribución de la tierra entre Alemania e Inglaterra, basada en las doctrinas alemanas de la superioridad racial (Neumann, 130-131).

Y, en la senda de List, tenemos a Adolph Wagner, teórico del *Kathedersocialismus* (socialismo de Estado), quién responde que Alemania no puede conseguir ser poderosa siguiendo las recetas económicas del sistema británico de “librecambio y librecompetencia” (Neumann, 1983: 131). Pero tampoco puede Alemania ser poderosa si sigue el socialismo marxista, ya que:

es una doctrina materialista que incita a la guerra de clases y niega el derecho de propiedad. Sin embargo, Wagner está dispuesto a admitir que hay una brizna de verdad en la crítica marxista del liberalismo. La solución consiste en construir la economía alemana siguiendo las líneas sugeridas por List. La economía tiene que estar subordinada a la comunidad y todos los intereses egoístas al estado. La comunidad que adquiere de este modo la supremacía es racial, y Wagner la concibe con arreglo al modelo bosquejado por Herder y Schlegel. La cultura alemana, creada por la raza germánica, es superior a todas las demás (Neumann, 1983: 131).

Esto hace que la comunidad política sea distinta de otra, porque puede tener competencia (*ius belli*, matar o ir a morir). Por ende, el rasgo esencial del Estado es decidir el enemigo, y decir qué se hace con él, la posibilidad de declarar la guerra. Dentro del estado hay policía y no hay guerra, y si la hay no hay Estado sino Guerra civil (que es lo que un Estado debe impedir dentro de sus límites). Es importante remarcar que sin una situación normal dentro del estado no sirven de nada las normas, ninguna norma puede tener vigencia en una situación anómala, por ejemplo, en una situación capitalista global como la de hoy en día.

La preponderancia del crecimiento económico tiene una explicación que va más allá justamente de la capacidad exitosa de llevar a cabo tal aumento de producción, basado por ejemplo en el progreso en industrias de productos sintéticos. Para Neumann, y para su compañero de gabinete berlinés, Otto Kirchheimer⁵⁰, así como para Carl Schmitt, la razón esencial de todo este proceso es la guerra. Todas las necesidades de un Estado son dirigidas a un mismo fin, las recetas económicas de control y, a la vez, de expansión, tienen su sentido en la conquista y la protección dejadas en manos de los militares. Ahora bien, esto no niega el carácter capitalista del nacional-

50 De este autor es destacable la obra *Justicia política. Empleo del procedimiento legal para fines políticos* (Kirchheimer, 2001), en la que no se trata de realizar una investigación que compile los datos, hechos, casos incidentes y litigios de la historia de la justicia política, sino más bien, como nos dice Otto Kirchheimer en el prólogo de 1961, se pretende “relacionar el fondo del contenido político con la forma jurídica en la cual los casos tuvieron lugar” (Kirchheimer, 2001: XIII). Como es de esperar, en los agradecimientos de esta obra tenemos también la referencia a la editorial frankfurtiana debido a su permisividad a la hora de que Kirchheimer pudiese citar a Bertolt Brecht. Agradece de este modo el autor: “Van mis agradecimientos también al Museo Busch-Resinger, de Cambridge, Massachusetts, por su amabilidad en permitirme usar el impreso de Grosz; y al Suhrkamp Verlag, de Francfort, por su permiso para incluir citas de Bertolt Brecht, en el Capítulo VII” (Kirchheimer, 2001: XVI). Al igual que Franz Neumann, Kirchheimer es de padres judíos y participó como alumno en los seminarios de Carl Schmitt. Este autor, junto con el austromarxista Max Adler (Monereo, 2001: XXXVIII), le influenciaron lo suficiente como para criticar al Estado bolchevique y socialista en su presentación de tesis doctoral en Bonn, poniendo en práctica la teoría de la forma jurídica decisionista. Y, tal como nos cuenta en el estudio preliminar de la obra, José Luis Monereo Pérez, trabajó junto a Fraenkel como abogado iuslaboralista en el despacho berlinés de Franz Neumann, y: “se afilió en el SPD adscribiéndose al ala izquierda y permaneció en el partido socialdemócrata alemán durante todo el período de Weimar. Emigró a París en 1933, e inició en 1934 su colaboración con el Institute of Social Research (ese Instituto de Investigación Social marca la fase americana de la Escuela de Francfort), dirigido por Horkheimer y Adorno, manteniéndose formalmente en el mismo durante su exilio en Nueva York de 1937 a 1942. Desde esa fase inicial, Kirchheimer acoplaría en su pensamiento la influencia de Carl Schmitt y Karl Marx, generando una «peculiar amalgama»” (Monereo, 2001: XVIII-XIX). “Kirchheimer se inscribe en la tradición de los «socialistas del Derecho» y teóricos de la ciencia política, otorgando al Derecho un lugar central como instancia de regulación del sistema social en su conjunto, y *no* como variable meramente dependiente respecto del ámbito de la economía y de la política. Reivindicación del espacio regulador del Derecho, desde estos pensadores de la tradición marxista democrática, que, sin embargo, tiene exponentes ilustres anteriores, como Antón Menger, Karl Renner, y coetáneos como Fraenkel, Kosch, Radbruch y Sinzheimer. Esto les diferencia de la que fuere corriente mayoritaria en la Escuela de Francfort (respecto de la cual habían mantenido una relación no «inclusiva» respecto a la dirección preferentemente filosófica dominante de Horkheimer y Adorno), que veían, siguiendo en esto una versión ortodoxa del marxismo, el Derecho como un simple instrumento al servicio de las clases dominantes y como un mecanismo de racionalización pretendidamente «racional» (razón instrumental) que sirve de «camuflaje de la desigualdad de lo igual para que no se vean diferencias» existentes” (Monereo, 2001: XIX-XX). En este sentido, pese a que el acuerdo entre Adorno y Kirchheimer en materia de derecho no fuera a la par, sí que podemos orientar ciertas posiciones generales respecto a ambos. Al fin y al cabo, tanto de la música, como desde el derecho, uno puede llevar adscrita cierta posición ideológica que señale el rumbo y la priorización de unas acciones respecto a otras. La búsqueda de una dignidad política ante el modo de producción y ante el racismo instaurado a escala jurídico-política, necesitaba algo más que música, arte y filosofía para poder llevar a cabo transformaciones reales. Esta visión, más pragmática de Kirchheimer, quien no era un marxista ortodoxo común (pese a su pertenencia al ala izquierda del SPD), lo hacían ser en el fondo, al igual que Adorno, un teórico crítico educado en la dialéctica marxista. Desde luego, aquí se toman otras vías, más allá de la comunidad de pensamiento de Francfort (Monereo, 2001: XXVI) formada por Adorno, de Horkheimer, de Benjamin, de Marcuse, etc., pero también de Schmitt, ya que Kirchheimer (desde su posición *iussocialista*) no veía la necesidad de suprimir el Estado de Derecho, ni una homogeneidad libre de contradicciones en la nación racial alemana, sino que esa unidad sin clases ni contradicciones estaba aun en constante lucha y requería una unidad más verdadera que aun no había llegado. Como nos cuenta Monereo, “su visión era propia del paradigma *garantista* o *constitucionalista*, considera al Derecho como un elemento fundamental de la modernidad social y de la tutela de los derechos fundamentales como factor de legitimación del Derecho en una sociedad democrática. Creían en la posibilidad de una domesticación política y jurídica y en la transformación democrática de la sociedad capitalista por medio del Derecho y su fuerza civilizatoria de las formas de vida, aunque no ignoraba la naturaleza ambivalente del Derecho como instancia de transformación democratizadora y liberalizadora de la

socialismo (Neumann, 1983: 254); dice Neumann: “Se le llama sistema de bolchevismo pardo, de capitalismo de estado, de colectivismo burocrático, de gobierno de una burocracia de gerentes” (Neumann, 1983: 254).

En apariencia, según esta escuela económica de pensamiento, puesta en marcha también por Lenin, el tipo de economía que se ejercita, asemeja principalmente un proteccionismo, con planificación económica y basado en el interés estatal por la conquista de la autogestión y de la subsistencia propia. En este sentido, no hay libertad de destinar ahorros individuales, frutos del

sociedad y como mecanismo de dominación del individuo. En este sentido Kirchheimer y Neumann defendieron la legalidad de Weimar en el entendimiento de que el Estado de Derecho es un elemento esencial para el desarrollo de la dignidad humana en el estadio civilizatorio alcanzado” (Monereo, 2001: XXI-XIII). En esta posición de confluencia entre Kirchheimer y Neumann en que se debe mantener la democracia weimariana en sentido jurídico-político, se acompaña de una posición garantista y esperanzadora. Ya que hay un fondo de optimismo y creencia en la salvación ulterior de los conflictos de clase que acaba en la defensa de la Constitución de Weimar como un mal menor ante la emergencia del totalitarismo nacionalsocialista, cosa que, como señala Monereo (2001: XXIV), ante el ascenso de Hitler en 1933 declara su postura optimista como completamente errónea. Junto con Kirchheimer, esta fe emancipadora del proceso revolucionario y transformador de la clase trabajadora se va agotando también en “Neumann y en los iussocialistas de Weimar” (Monereo, 2001: XXV). Las tesis jurídicas de Kirchheimer y Neumann se postulan defensoras del sistema de garantías del Estado de Derecho frente a la envolvente forma jurídica nacionalsocialista capaz de dominar la esfera de la autonomía individual en la colectiva, la esfera pública en la privada con un despliegue de medios técnicos muy considerable. Ahora bien, como apunta Monereo, Kirchheimer “no llevo nunca a firmar que el orden totalitario del nazismo fuese postprivado (que era la opinión de Pollock)” (Monereo, 2001: XXX). Esto es así debido a que Kirchheimer entendía que las sociedades post-liberales, conformadas por el sujeto político de las democracias de masas tienen un carácter de compromiso o de transacción que si llegase a perderse llevaría a un modelo autoritario de gobierno (Monereo, 2001: XLI-XLII). Con la instauración de un régimen totalitario la Constitución de la República de Weimar abandona su forma liberal, parlamentaria, del gobierno de la discusión, la negociación, el diálogo etc., y se transforma en un aparato estatal al servicio de unas élites de poder que dirigen el aparato administrativo, y que él mismo refuerza al poder ejecutivo en su “oposición de principio” contra aquello diferente al mandato de gobierno. Las leyes para la reconstrucción del funcionariado del 7 de abril de 1933, ejemplo de ello, son empleadas como brazos ejecutores de la depuración de aquello que sobraba en el régimen, lo cual llevaría a expulsar de la Universidad a Heller, Horkheimer, Manheim, etc. (Monereo, 2001: LXXII-LXXIII). No obstante, nos cuenta Monereo que en sus últimos años, Kirchheimer abandonó ese optimismo en virtud de un pesimismo criticista con el proceso de racionalización de la sociedad occidental, encaminado junto a la teoría weberiana, pero también a la Dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer (Monereo, 2001: LXXV). Ahora sí, todo ello basado en la transformación del poder desde una posición jurídica, necesariamente formal, unida a la acción política. “La lucha por el dominio político puede, pues, abarcar vastísimos campos. No obstante, en tanto el estado territorial esgrima la autoridad final, las decisiones políticas finales tendrán por fuerza que canalizarse a través del Parlamento, la autoridad ejecutiva y los tribunales. De estos tres, la participación de los últimos en la adopción de tales decisiones, es la más limitada. El Parlamento crea la Ley y, por lo menos teóricamente, supervisa al importantísimo Ejecutivo, y se encarga de tomar las decisiones pertinentes en cuanto a política a seguirse, a la vez que asume la dirección de las funciones administrativas. El papel de los tribunales en la cosa pública consiste menos en anticipar sus propias soluciones sustantivas a problemas de preocupación pública, que en mantenerse prontos a resolver gran número de situaciones en conflicto. Entre tales situaciones, resulta significativo el choque entre las autoridades del día y sus opositores” (Kirchheimer, 2001: 4-5). Para Kirchheimer, siguiendo la estela weberiana, existen tres modos principales para el ejercicio de facultades de los encargados de los asuntos de autenticación, en tanto que el su poder jurisdiccional aboca al sujeto a reacciones ante necesidades oscilantes y cambiantes. Estos tres modos son: 1) la *carisma de una sola persona*, como puede ser un jefe de tribu, un sacerdote, el gobernante de la antigüedad, el rey medieval o el monarca absolutista; 2) *Asamblea política*, de origen aristocrática o democrática, los ejemplos del primero serían: el *Areópago* de Atenas, el *Senatus romano*, la *Cámara de los Loreso* el *Sénat* francés. Los ejemplos de segundo serían: Asamblea ateniense, la *Asemblea Centuvira* de Roma, los cuerpos asentados en juicio bajo los reinados de Carlos I o Luis XVI o la *Helia* ateniense o los «*assizes*» angloamericanos. 3) Profesional, que sería el *Quaestor* romano de los tiempos republicanos, el miembro de un consejo imperial del último imperio, el miembro de un tribunal europeo continental que ha estudiado en Padua o en Bolonia, el juez británico designado sobre la base de su experiencia en la barra o el miembro permanente de un organismo judicial de la actualidad (Kirchheimer, 2001: 13-14). A partir de estas tres formas

trabajo duro, a las inversiones que el comprador accionista de turno desee. No se trata de esto, incluso, la forma valor general ya ni parece existir en cuanto que el mercado se intenta suprimir, la ley del valor no funciona en sentido estricto, sino que ha desaparecido en función de una ley del *valor de uso* que se mantiene en base a la salvaguarda militar del orden público, esto es, el plusvalor económico tiene su fin orientado al plusvalor político. Dice Neumann:

Pero, ya no funciona la ley del valor. Los valores son en su totalidad valores en uso y o valores en cambio. Las clases, si se admite su existencia, no son ya resultado de la producción. El poder a que está sometido el obrero no es económico. Es una explotación política y no es ya resultado de la posición que ocupa dentro del proceso productivo. La apropiación de su trabajo es un acto político, no económico. En consecuencia, la nueva economía es una economía sin ciencia económica. Esta se ha convertido en una técnica administrativa. El hombre económico ha muerto. Se ha sustituido el incentivo de la ganancia por el incentivo de poder. El motor esencial de esa sociedad gobernada por una élite que forman gerentes, burócratas del partido, altos funcionarios, oficiales del ejército, es la fuerza, no la ley económica (Neumann, 1983: 254).

De hecho, para Neuman, lo que algunos como Pollock denominaban como “capitalismo de estado” no tiene sentido, es una *contradictio in adiecto*. Aquí se puede ver el combate dialéctico de Neumann con su compañero de colaboraciones del Instituto de Investigación Social (que integraban Adorno y Horkheimer), al decir este que el concepto de capitalismo de estado no resiste apenas un

principales o primordiales de jurisdicción, existen cuatro combinaciones: la primera es el equilibrio medieval entre monárquicos y aristócratas y monárquicos y profesionales. La segunda combinación, es un equilibrio entre la jurisdicción del Estado territorial y la Iglesia. Ambas combinaciones que mencionamos dice Kirchheimer que pertenecen a la historia. La tercera combinación es el equilibrio entre elementos aristócratas y demócratas, del cuál aun quedan leves trazas en la actualidad. La cuarta es la del principio equilibrante de nuestra sociedad actual, parte de la onnipresencia del juez erudito y profesional, el cual aporta su educación y experiencia especiales. En esta cuarta combinación, Kirchheimer apela al profesionalismo, la especialización, los privilegios del cargo y la invocación a la ley, punto neutral de referencia que actualmente se dirige al control democrático (Kirchheimer, 2001: 13-16). En esta cuarta combinación, Kirchheimer entraría en paralelo con la crítica de Adorno y Horkheimer a la cada vez mayor homogeneización, la especialización y la mecanización, la razón ilustrada profesionalizada en sus máximos, eso sí vista desde una posición de mayor peso jurídico-político, aunque sea, a la vez, algo que en rasgos generales sigue cuadrando en nuestras sociedades demoliberales. Kirchheimer apunta que “el primer escalón del control democrático es la asociación de miembros selectos del público con ciertas porciones de proceso de lograr resoluciones. El elemento popular es más débil que el profesional en este tipo de jurisdicción, mezcla de popular y de profesional” (Kirchheimer, 2001: 16), aquí Kirchheimer se posiciona en un análisis del aparato burocrático-profesional que, en el sentido de la crítica a la “circulación de sus élites” (Kirchheimer, 2001: 4), como dice al principio de su obra *Justicia Política*, se asemeja por momentos con lo dicho por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*. Tanto es así, que Kirchheimer expresa que: “a simple vista, los constantes vaivenes de la batalla parecen haber terminado temporalmente con algo así como la victoria del elemento burocrático-profesional sobre el democrático-político” (Kirchheimer, 2001: 17). Ahora bien, esto no quita que Kirchheimer defienda estas estructuras desde un nivel pragmático, materialista, jurídico y político, ya que el mismo autor especifica la necesidad de distinguir entre el “elemento judicial que busca su propio ajuste” (Kirchheimer, 2001: 23) y “otro que está perfectamente integrado con las metas y objetivos de las autoridades políticas” (Kirchheimer, 2001: 23). El primer elemento, busca efectivamente su propio ajuste en base a una nueva época que solicita a través de modos de reacción, generados por la opinión pública, la aplicación y la reformulación legal y positiva a ciertos cambios y demandas, solicitando nuevas garantías y libertades que se van aceptando cada vez más en masa tan democráticamente. No obstante, el segundo elemento sigue los patrones de la estructura, del mandato político y mide su responsabilidad en base a este delineamiento jurídico que tiende a dejar apartados las reclamaciones contingentes del mundo dirigido por la opinión (Kirchheimer, 2001: 23- 24). Ahora bien, apunta Kirchheimer que: “hasta cierto punto, la acción del juez se halla condicionada por la conducta del reo” (Kirchheimer, 2001: 24).

somero análisis económico. Pues dado que el Estado ha aglutinado en si mismo la propiedad de todos los medios de producción industriales y de la fuerza productiva trabajadora no cabe posible análisis en función de la tasa del consumo, inversión, gasto, mercado interno y/o externo. En lo que se apoya con más firmeza Neumann, es en el monopolio de la riqueza en manos del Estado, en tanto que su papel administrativo elige en qué tipo de zona comercial se lleva cabo una actividad económica más protegida bajo unos mismos intereses y una misma cúpula de mandatarios. Entonces, a la conclusión a la que llega Neumann es que semejante Estado ya no es capitalista, el propio Estado prohíbe e impide que lo sea (Neumann, 1983: 256). En este sentido, para Neumann, el trabajo del propio Marx merece revisión dado que no es útil para el análisis de la situación planteada por el nacional-socialismo. Dice Neumann:

Tal procedimiento no es legítimo y no puede justificarse remitiéndose a modelos similares, como los contruidos por Adan Smith y Karl Marx. Estos limitaron sus análisis a las tendencias que prevalecían dentro de un determinado sistema y no las rebasaron. Marx aun se negó de una manera deliberada a describir el sistema de una sociedad sin clases y se mantuvo estrictamente dentro de los límites de un orden: el capitalismo. La nueva teoría viola el principio de que el modelo o tipo ideal se debe derivar de la realidad y no trascenderla, pues sus partidarios describen un sistema de todo extraño al capitalismo, un sistema que, de hecho, es su polo opuesto, que exige un salto de una realidad a otra. Claro que esta objeción metodológica no invalida su teoría, pero les obliga a demostrar en detalle que el capitalismo alemán ha dejado de existir (Neumann, 1983: 256).

Es decir, para Neumann, el capitalismo (en la *práctica*) ha muerto con el modelo militar-económico nacional-socialista, por lo que la *teoría* del modo de producción capitalista de Marx⁵¹ es insuficiente en cuanto no supo predecir una situación nueva en la que las condiciones sociales de producción no se sostienen por un socio capitalista que adelanta el capital dinerario, y que explota a

51 Ahora bien, veamos cómo Marx se refiere a la relación entre el modo de producción capitalista con la centralización y la monopolización del capital en el contexto de la red internacional de países del mercado mundial. En el libro primero del *Capital*, tomo III, capítulo “XXIV. La llamada acumulación originaria”, dice Marx: “Cada capitalista mata a otros muchos. Paralelamente a esta centralización o expropiación de muchos capitalistas por pocos, se desarrolla la forma cooperativa del proceso del trabajo a una escala cada vez mayor, la aplicación técnica consciente de la ciencia, la explotación sistemática de la tierra, la transformación de los medios de trabajo en medios de trabajo utilizables solamente en común, la economización de todos los medios de producción mediante su empleo como medios de producción del trabajo combinado, social, la absorción de todos los países en la red del mercado mundial y, con ello, el carácter internacional del régimen capitalista. Con el número cada vez menor de los magnates capitalistas que usurpan y monopolizan todas las ventajas de este proceso de transformación, aumenta la masa de miseria, de opresión, de esclavitud, de degeneración, de explotación; pero también la indignación de la clase obrera, cada vez más numerosa, educada, unida y organizada por el mecanismo del proceso capitalista de producción. El monopolio del capital se convierte en grillete del modo de producción que florece con y bajo él. La centralización de los medios de producción y la socialización del trabajo llegan a un punto en que resultan incompatibles con su envoltura capitalista. Esta salta hecha añicos. Ha sonado la hora final de la propiedad privada capitalista. Los expropiadores son expropiados. EL modo de apropiación capitalista, nacido del modo capitalista de producción, y, por tanto, la propiedad privada capitalista, es la primera negación de la propiedad privada individual basada en el trabajo propio. Más la producción capitalista engendra, con la necesidad de un proceso natural, su propia negación. Es la negación de la negación. Esta no restablece la propiedad privada, pero sí la propiedad individual sobre la base de los logros de la era capitalista: de la cooperación y de la posesión colectiva de la tierra y de los medios de producción producidos por el propio trabajo” (Marx, 2007: 257-258).

una fuerza productiva a través de la fase de rotación al capital productivo, lo que póstumamente será capital mercantil a la hora de la venta del producto a su demandante. Ya no es este juego el que se está llevando a cabo, pues para Neumann: “ya no existe ningún antagonismo entre las fuerzas productivas y las condiciones sociales de la producción” (Neumann, 1983: 257), esto es, los gerentes y burócratas nazis dan al pueblo su deseo más ardiente: la victoria militar. No se trata del robo de un plustrabajo entre vecinos de una planta industrial dedicada al comercio, ni de que del plustrabajo se extraiga plusvalor (en la fase de producción) para el beneficio del fondo de consumo privado del capitalista, más bien, es una decisión política tomada más allá de toda ley de acumulación (Neumann, 1983: 257).

Los Estados, dada su soberanía política, dotan de capital a las distintas administraciones con el fin de subvencionar un tipo de proyectos frente a otros, esta potestad a la hora de tomar decisiones económicas genera toda una *élite*⁵² administrativa que favorece a los más cercanos a los empoderados. Este problema afecta, por supuesto, a las distintas asociaciones culturales, grupos de músicas, redes culturales y movimientos artísticos que están al margen de esa *élite*⁵³ quedando reducidos a, lo que hoy día aun siguen siendo, someros proyectos de autofinanciación, *crowdfunding*, ahorros combinados con gran precariedad o, en el peor de los casos, a la extinción radical. La industria cultural está mediada por un poder jurídico-político a la vez que por un monopolio de la riqueza en manos del Estado, sobre el que recae la responsabilidad del uso del erario público a la hora de financiar todo tipo de proyectos. En buena medida, la visibilización de estos pequeños

52 En la “Introducción” de la *Dialéctica negativa*, Adorno demuestra tener conocimiento del teórico de las élites Pareto, señalándolo como un autor ingenioso dentro de la doctrina relativista que parte de una idea de sociedad como individualizada. No obstante, Adorno expresa que ese grupo de intereses que es la élite, se expresa sin necesidad de partir del individuo en el análisis subjetivo, sino que donde más se hace evidente es desde un punto de vista más sociológico objetivista. “También la apariencia individualista ha sido, pues, reducida a intereses de grupo por relativistas más ingeniosos como Pareto. Pero los límites de la objetividad específica de los estratos, puestos por la sociología de la ciencia, sólo son por su parte correctamente deducibles del todo de la sociedad, lo objetivo” (Adorno, 2005a: 44). Así, Adorno vuelve a incidir sobre esta cuestión en la Segunda parte de la *Dialéctica negativa*, cuando critica a la sociología del saber, adjuntándola al positivismo de la economía liberal paretiana. La doctrina económica positivista, pese a su correlación con el cálculo, la estadística, las medidas del consumo y la ley de oferta y demanda, acaba siendo subjetivista, individualista, i. e., con predominancia y prelación del sujeto. Lo cual toma ventaja por teorías marginalistas, neoclásicas (propias de la escuela austriaca, la de Chicago y la de las Vegas) deja al lado un punto de vista holista, sociológicamente más amplio, que es el que garantiza la dialéctica materialista e, incluso, la propia filosofía. Dice Adorno: “La sociología del saber, por el contrario, niega tanto como la estructura objetiva de la sociedad la idea de una verdad objetiva y del conocimiento de ésta. Para ella, lo mismo que para el tipo de economía positivista al que su fundador Pareto se adhería, la sociedad no es nada más que la media de los modos de reacción individuales. La doctrina de la ideología la reduce a una doctrina subjetiva de los ídolos a la manera de las ideologías burguesas tempranas; una auténtica treta de abogado a fin de deshacerse de la filosofía y con ella de la dialéctica materialista” (Adorno, 2005a: 187).

53 En la obra de Adorno titulada *Prismas*, podemos encontrar el texto “La conciencia de la sociología del saber” en la que se refiere la falta de homogeneidad propia del ejercicio de poder que llevan a cabo las élites, a través de sus prácticas de gobierno sostenidas desde el mundo administrativo: “La falta de homogeneidad de las élites es una ficción similar a la ficción habitual del caos del mundo de los valores y de la disgregación de todos los órdenes sólidos. Quien no encaja se queda fuera (...) Nada es más útil aquí que la cháchara de la crisis cultural” (Adorno, 2008b: 29).

grupos culturales desfavorecidos depende en muchos casos del empujón económico que pueden dar las instituciones corporativas del Estado.

Desde luego, estos aspectos son internos a la teoría crítica social de Adorno, pues basta con pensar en la situación de sus amigos músicos de Viena ante el desarrollo del fascismo, donde ya no cabe hablar simplemente de poca financiación de proyectos a conservatorios, asociaciones de compositores, escuelas de música o centros culturales sino de una verdadera persecución contra todo aquello que no satisface el criterio estereotípico social, racial y político del Estado alemán de la época. En este sentido, el poder político del Estado para tomar decisiones sobre qué tipos de intercambios son convenientes a la sociedad política integrante y cuáles no, muestra patentemente una dialéctica de poder económico-político que tiene un resultado, tal y cómo lo denominó F. Pollock: capitalismo de Estado.

1. 2. 2. 3. El capitalismo de Estado y la “Automación” de Pollock

Para analizar la definición de capitalismo de Estado que aporta Friedrich Pollock hay que referirse al texto titulado “State Capitalism: Its Possibilities and Limitations” publicado en 1982. Aquí, Pollock define este concepto del siguiente modo: el papel del Estado asume “importantes funciones del capitalista privado” (Pollock, 1982: 72) y persigue unos intereses vinculados a unos beneficios, y no por ello es necesariamente un capitalismo de Estado socialista, sino que el capitalismo de Estado que se llevó a cabo en los fascistas es de un orden construido por dos formas: totalitaria y democrática, y en ello difiere justamente del capitalismo privado del cual se origina históricamente (Pollock, 1982: 72). Pollock parte de la suposición de que el momento del capitalismo de Estado se hace próximo cuando la economía de mercado se convierte en un instrumento para utilizar los recursos disponibles del propio Estado (Pollock, 1982: 73), y esto significa que intervienen fuerzas descendientes tanto de prácticas usuales capitalistas, monopolios privados e interferencias gubernamentales. Esto es, se lleva a cabo a través de una concentración de la actividad económica en empresas privadas, lo cual tiene consecuencias en la rigidez de precios, además de, en la autofinanciación y concentración de capital, combinado con un creciente control gubernamental del sistema de crédito en el comercio exterior, con unos sindicatos en posiciones cuasi-monopolíticas ante el mercado de trabajo y con un desempleo a gran escala junto a enormes gastos públicos para cubrir desempleo (Pollock, 1982: 73). Estos son para Pollock los síntomas de declive del mercado llevados a cabo en todos aquellos países industrializados y desarrollados que surgen después de la Primera Guerra Mundial.

En este sentido, seguimos la estela del profesor Pablo López, cuando señala la importancia de este artículo titulado “State Capitalism: its Possibilities and Limitations” publicado en 1941, sacado de la obra editada por Arato y Gebhardt, titulada *The Essential Frankfurt School Reader* (1982). López reseña lo dicho por Pollock del siguiente modo:

El elemento central del diagnóstico de Pollock sobre su época es el tránsito del capitalismo privado al capitalismo de Estado (visible ya en diversos modelos político europeos —incluido el nacionalsocialista— y en América), que constituiría la respuesta a la incapacidad del sistema de mercado para desarrollar sus funciones de manera satisfactoria. En el nuevo modelo, el Estado asume las funciones del mercado, eliminando su automatismo, y el sistema de los intereses privados y colectivos queda subordinado a la planificación estatal de la actividad económica. (...) Tal sería el modelo del nacionalsocialismo —forma *totalitaria* del capitalismo de Estado—, que podría servir para medir la capacidad de los poderes estatales para erradicar mediante la subordinación a decisiones políticas de las funciones de producción y distribución de mercancías (tránsito de una «economía de intercambio» a una «economía de mandato»), los elementos fundamentales de las crisis económicas capitalistas —la libertad y la autorregulación del mercado— y, con ello, la posibilidad de un colapso del sistema. Con variaciones que aquí no podemos examinar, tanto Horkheimer como Adorno asumen la tesis de Pollock, que, no en vano, comparte la base de la sociedad administrada como forma socio-política correspondiente al capitalismo avanzado, y

refuerza la idea de una convergencia de los procesos de racionalización económica y de racionalización política y administrativa (López, 2010: 209-210).

De un modo similar a López, Rodolfo Gómez atribuye a Pollock el papel de una gran influencia en el enfoque económico hacia Adorno y Horkheimer pese a que sus temáticas no fueran directamente tratadas desde una rigurosa perspectiva económica. Gómez lo expresa de la siguiente manera:

Si bien autores como Horkheimer y Adorno no se centraron en el análisis del Estado en particular, sus posiciones teóricas se sostenían en esa concepción de Pollock sobre el capitalismo monopolista de Estado, que entendía a la sociedad capitalista como una sociedad donde predominaba el capital monopolista y que necesitaba de la intervención del Estado como institución reguladora de los intercambios económicos y del funcionamiento del conjunto de las esferas sociales, acción que llevará a cabo a partir de la promoción de reglas y normas burocráticas de funcionamiento. La sociedad capitalista y el Estado en ella inmerso caían presa de la organización «técnica», aunque en este caso no es comprendida en un sentido neutral: su resultado era un proceso de aniquilamiento y disciplinamiento de los sujetos sociales. Extendiendo el punto de vista de Horkheimer y Adorno a la época de posguerra, ellos verían en la expansión de la formación estatal de bienestar —aun luego vencido el fascismo— una nueva forma de preeminencia de la «racionalidad instrumental» (...) (Thwaites, 2007: 299).

En el meollo de este debate se encuentra también un texto crucial de José A. Zamora titulado “Theodor W. Adorno: Crítica inmanente del capitalismo” (Zamora, 2011), en el que cuenta (en el cuerpo de notas) que:

No sin ciertas reticencias, también Adorno hizo suyo el diagnóstico establecido por F. Pollock y asumido por M. Horkheimer en el exilio americano de que la tendencia monopolista de la economía estaba llevando a cabo una disolución del mercado y una sustitución del mismo por la intervención directa del poder político en la dirección de la economía, lo que evidentemente supuso una valoración equivocada del sistema económico. El valor de la tendencia a la monopolización en la economía o de la tendencia a la organización de la economía, la política, la cultura, etc., según más o menos el modelo de las mafias y el significado que había que atribuir a ambas como claves explicativas del capitalismo y su relación con el nacionalsocialismo constituyó uno de los temas clave de las discusiones del Instituto en el exilio (cfr. los textos más importantes de esta discusión en M. Horkheimer et ál., *Wirtschaft, Recht und Staat im Nationalsozialismus. Analysen des Instituts für Sozialforschung 1939-1942*, H. Dubiel y A. Söllner (eds.), Fráncfort del Meno, Europäische Verl.-Anst., 1981). Es probable que Horkheimer y Adorno al decantarse por la teoría de F. Pollock sobre el capitalismo de Estado no fueran capaces de captar hasta qué punto la formación de monopolios sigue estando sujeta a la ley de la acumulación y lejos de eliminar la competitividad y el mercado, resultan ser su reverso dialéctico. Sin embargo, su impresión, a la vista del Estado nacionalsocialista o estalinista y el New Deal norteamericano, de asistir a un proceso de consolidación de un capitalismo autoritario posliberal les ayudó a agudizar la mirada para los cambios cualitativos de la dominación moderna. (...) Para un análisis de la problemática relación de Adorno con la economía cfr. R. Johannes, «Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie»: G. Schweppenhäuser (ed.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Darmstadt, Wissens. Buchgesellschaft, 1995, págs. 41-67, donde se aborda también su posición respecto a la tesis de Pollock (pág. 51 t sigs) (Zamora, 2011: 77-78).

Entonces bien, más que desentrañar la captación de la formación de monopolios sujeta a la ley de la acumulación⁵⁴ por Adorno y Horkheimer, lo relevante aquí es entender que el capitalismo no es meramente monopolista como dijo F. Neumann, sino que utiliza *medios* mucho más expansivos, heterogéneos, financieros, crediticios, a la vez que, propagandísticos y publicitarios, sobre los cuales se apoya la concentración y la centralización del capital. Hoy en día, desde luego, sigue habiendo el mismo afán acumulador, marcado por una dialéctica de estados que compiten económicamente a través de distintos mercados (de armas, de energías, de materias primas, de altas tecnologías, etc.) donde existen estructuras empresariales que van desde el monopolio al oligopolio (así como, respecto a los compradores: el monopsonio o el oligopsionio), pasando por el cártel, el trust, el horst, el pool (bancario, p. e.), etc.

Ahora bien, desde el presente, cabe añadir que la transformación de la mecanización a la automatización y a la digitalización de los dispositivos, nos lleva a pensar también en la relevancia de los índices de mercados bursátiles, los grupos financieros que priman en las listas cotejadas por grandes inversores, los cambios tan variantes en los tres tipos de criptomonedas que funcionan actualmente, las empresas que funcionan a través de Internet a nivel de mercado mundial y, en definitiva, los distintos ejemplos de entidades empresariales actuales que demuestran que el capital está en manos de agentes situados en diversos países. De este modo, el capitalismo no se concentra

54 Para Adorno, ya en la Tercera parte de la *Dialéctica negativa*, la ley de acumulación originaria del capitalismo es una ley histórica natural que sigue unas fases naturales de desarrollo en las figuras del capitalista, el terrateniente, el propietario, etc. Al modo de un proceso-histórico natural del desarrollo formal económico de la sociedad (Adorno, 2005a: 325). Esta ley natural de acumulación conlleva a la ideología como abstracción teórica del carácter material de las relaciones dominantes de producción. Dice Adorno: “Se fundamenta en la abstracción, la cual contribuye esencialmente al proceso de canje. Sin hacer abstracción de los seres humanos vivos, no habría canje posible. (...) Su núcleo es el valor como cosa en sí, como «naturaleza». La naturalidad de la sociedad capitalista es real y, al mismo tiempo, es apariencia” (Adorno, 2005a: 326). Ahora bien, para Adorno, esta historia natural del discurso marxista se pervierte como prolongación del reino de la necesidad con el *Diamat*, en tanto que asevera una libertad degenerada en falsificación del concepto marxista de legalidad natural convirtiéndolo en una doctrina científica de las invariantes (Adorno, 2005a: 326). Pero esta legalidad natural de la sociedad, del darwinismo social de Marx, vive al fin a cabo a cuenta de ser una ideología hipostasiada como “dato natural inalterable” (Adorno, 2005a: 327). De este modo, explica Adorno: “Pero la legalidad natural es real en cuanto ley del movimiento de la sociedad inconsciente, tal como *El capital* la sigue desde el análisis de la forma de las mercancías hasta la teoría del desmoronamiento en una fenomenología del antiespíritu” (Adorno, 2005a: 327). Adorno, en estas páginas se refiere a la famosa cita con la que Marx comienza *El Capital*, diciendo que “La riqueza de las sociedades en las que predomina el modo de producción capitalista se presenta como «inmensa acumulación de mercancías», y la mercancía individual como su forma elemental” (Marx, 2007: 55). Esta ley de acumulación originaria está explicada en el *El capital*, libro primero, tomo III, capítulo “XXIV. La llamada acumulación originaria”, en el subapartado titulado “1. El secreto de la acumulación originaria”. Así lo cuenta el propio Marx: “La relación capitalista presupone la disociación entre trabajadores y propiedad en las condiciones de realización del trabajo. Una vez que la producción capitalista marcha por sus propios pies, no sólo mantiene esa disociación sino que la reproduce a una escala cada vez mayor. El proceso que crea la relación capitalista no puede ser, pues, más que el proceso de separación entre el obrero y la propiedad de sus condiciones de trabajo, un proceso que, por un lado, transforma los medios sociales de subsistencia y de producción en capital, y por otro, convierte a los productores directos en obreros asalariados. Así, pues, la llamada acumulación originaria no es otra cosa que el proceso histórico de disociación entre el productor y los medios de producción. Se presenta como «originario» porque constituye la prehistoria del capital y su modo de producción correspondiente. La estructura económica de la sociedad capitalista ha brotado de la estructura económica de la sociedad feudal. La disolución de ésta libera los elementos de aquella” (Marx, 2007: 199).

ni tiene porqué concentrarse en un mero grupo de personas de una empresa sino que unas se combinan con otras justamente con fines acumulativos siendo todas reguladas a la vez por bloques políticos que pactan qué tipos de interés en los préstamos, qué tipos de cambio en las divisas y qué tipo reglas comerciales se le permiten a aquellos que convienen en ese tipo de gran comunidad económico-política de una, *in abstracto*, ciudadanía de oferentes y demandantes.

La forma económico-política derivada de todos estos contenidos va mucho más allá de un capital monopolista del Estado dejado en manos de un juez supremo. Desde el momento en que un agente empresarial particular puede ahorrar y disponer de más capital que el bruto de un Estado, la cuestión no puede ser unívocamente política, dado que, en muchos casos, los propios Estados deben estar supeditados a la trayectoria económica de grandes empresas para su supervivencia, siendo así dependientes de lo que ocurra en el mercado mundial (a veces, más que de su zona política limítrofe de control). Las instituciones del mercado mundial (Banco Mundial y Fondo Monetario Internacional) acordadas en Bretton Woods, resultado de la conferencia monetaria y financiera de las Naciones Unidas, son el principio de un Nuevo Orden Económico Internacional instaurado en 1944 que tiene poder para regular y establecer limitaciones en el mercado de los distintos bloques geopolíticos. Pero, estas limitaciones, tal y como se está viendo en la actualidad, están siendo contrariadas y saltadas mediante técnicas de economía encubierta, sumergida, en negro, críptica, mediante corrupción política, prevaricación, malversación de fondos, extorsiones y otro tipo de artimañas que se escapan a la lógica de mercado mundial (y, por supuesto, también nacional).

Este capitalismo del Estado, que Pollock desarrolla en su tesis durante los años treinta, es un concepto económico que influye, a su modo, en la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer. Ahora bien, esta referencia, guarda relación, también, con el trabajo póstumo titulado en alemán: *Automation en USA. Betrachtungen zur zweiten Industriellen Revolution in Sociologica*, editado en 1955 en Frankfurt/Main, y traducido al español cómo *La automatización. Sus consecuencias económicas y sociales* en 1959. La distancia cronológica con estos textos de los años treinta y cuarenta es evidente (casi una década), no obstante, el hilo por el que continúa la investigación no es ajeno al *contenido de verdad* al que apelan Adorno y Horkheimer. Dicho esto, es preciso detenerse en este texto para ver cómo la estancia en el exilio norteamericano⁵⁵ dota a Pollock de un campo de

55 Tal como dice George Friedmann en el prefacio de la obra de Pollock, su viaje de exilio se da en 1938 a Estados Unidos donde continúa con sus trabajos empezados al lado de “sus colegas Max Horkheimer y T. Adorno” (Pollock, 1959: 10) en el Instituto de Investigación Social. Desde luego el terreno americano en esos años era un lugar de avanzada experimentación en industria no solo pesada y energética, sino también en electrónica, automatización y altas tecnologías, lo cual se nota muy bien en esta obra de Pollock, sobre todo, por el uso constante que hace de la prensa de la época para buscar referencias y materiales que puedan contrastar lo que se explica con los hechos empíricos coetáneos. En el 1959, año de la edición de este texto, comenta Georges Friedmann que las investigaciones expuestas en la obra *La automatización. Sus consecuencias económicas y sociales* (Pollock, 1959) seguían su curso en el *Department of Scientific and Industrial Research* de Inglaterra y en el *Bureau d'Études des Effets économiques et sociaux de l'Automation* de Francia.

aplicación, casi experimental, de todas esas teorías que se venían realizando desde los años treinta y cuarenta en el contexto del Instituto de Investigación social. Para empezar, lo primero que cabe destacar de esta obra es el debate que surge en la propia prensa americana sobre el término “automación”; la definición que toma Pollock, con cierta delicadeza filológica, es la siguiente (cuerpo de notas):

Empleamos «automación» para designar los sistemas de «producción» automática que interesan a todos los sectores de la actividad económica (producción, comercio, administración, etc.). «Automatización», quiere decir, en nuestra opinión, la «introducción» del sistema de producción automática. La Academia de las Ciencias recomienda el empleo de la palabra «automatización» en lugar de automación. Nosotros preferimos distinguir estos dos términos, para la comodidad de nuestro estudio (Pollock, 1959: 19).

Este neologismo surgido en EEUU en 1947, se propagó con “asombrosa rapidez” (Pollock, 1959: 19) haciendo referencia al principio integrador de los sistemas de producción enteramente automáticos que se usaban en las refinerías de petróleo, en las centrales nucleares atómicas, en las fábricas de motores, etc. Las definiciones que se dieron sobre “Automación” competían entre el vicepresidente de la Ford, D. J. Davis y el propio presidente de la Ford Motor Company (Henry Ford II), este último se decantaba por una postura conservadora, antigua, expresando que el fenómeno económico es bueno pero como medio práctico ya está presente desde los tiempos de David y Goliat (Pollock, 1959: 20-22). Mientras que George B. Baldwin y George P. Schultz expresan que este concepto parte de la reunión de distintos sectores de la producción de un producto que cada vez más deja de pasar por las manos del trabajador, apartando a este a un lado. Otros, como el director de la revista *Instruments and Automation*, dicen que hay que abandonar el absurdo de tal término y no se admite ninguna definición en general (Pollock, 1959: 24).

En este sentido, los *sistemas de producción automática* se definen como aquellos en los que el papel del hombre en el trabajo está ajustado a la supervisión, control, vigilancia y pequeños ejercicios físicos (de pulsación de botones, movimiento de pequeñas palancas o ruedas de activación, y usos muy cercanos a los que se realizan con el ordenador en la actualidad). No se requiere mediación física humana para esas máquinas controladas por máquinas, que ya no son simplemente *máquinas-herramientas* que el hombre utiliza con las manos operativamente y con un control de sus funciones (p. e., una motosierra), sino que son máquinas que hacen funcionar a otras máquinas sin intervención fáctica y exageradamente física (p. e., las calculadoras, las poleas automáticas de una fábrica de ruedas, los lectores electrónicos de códigos de barras, las escaleras automáticas o los ascensores).

El objeto del que se trata aquí, dice Pollock: “es una máquina-herramienta dirigida

electrónicamente” (Pollock, 1959: 25), lo cual hace aun más interesante el fenómeno de la *automación*, porque supera la importancia del movimiento de la cadena de montaje y de su racionalización en sus consecuencias económicas y sociales (Pollock, 1959: 26). Asimismo, este estudio es también un avance del diagnóstico de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, ya que los sistemas de electricidad, los motores de explosión y las aplicaciones en el campo industrial multiplican el proceso de racionalización instrumental y dejan como producto de ello un giro crucial en la primera revolución industrial. Dice Pollock:

Desde 1955, Norteamérica se viene apasionando por la automación. La prensa, la radio, la televisión, se ingenian para mantener despierto al público. (...) Por toda Europa, y en todos los países industriales, la automación se ha convertido en el tema favorito de la prensa y la radio (Pollock, 1959: 26-27).

En este momento, ante tanto revuelo mediático, la gente empieza a temer por sus trabajos, ya que estas máquinas hacen que mucho trabajo de tipo artesanal y amanuense deje de ser necesario. Desde luego, la competencia mercantil permite que la contradicción inmanente entre el trabajador y las máquinas siga su curso, que el factor tecnológico venza al humano y, por tanto, que bajo el silencio de las empresas se atisbe un desempleo producido por la innovación de los medios de producción (el fordismo americano o la Renault parisina, son ejemplos de ello). Así lo explica Pollock:

Sabemos de qué manera la competencia económica y militar acelera con irresistible presión el desarrollo de la automación. Todos los expertos concuerdan en afirmar que, allí donde la producción automática es rentable, ofrece ventajas tan considerables, que las empresas técnicamente poco desarrolladas tienen que confesarse vencidas por la competencia. (...) La misma presión ejerce la competencia entre los Estados, en el plano militar. Dicha rivalidad conduce al desarrollo acelerado de la automación. En efecto, no se trata sólo de producir armas con ayuda de métodos automáticos y de utilizar los últimos perfeccionamientos de la electrónica para la aviación (defensa antiaérea y proyectiles teleguiados) (Pollock, 1959: 31).

El motor que impulsa el desarrollo de la automación está, también, financiado por los Estados interesados en su protección militar, así es que los presupuestos del Estado para las subvenciones de investigación en ingeniería militar son de los más altos. La producción automática ocupa un amplio abanico de nuestras vidas y les da forma, tanto en bienes duraderos como perecederos, trabajos de oficina, Administración pública e investigación como en el armamento (Pollock, 1959: 46-47).

Asimismo, las consecuencias sociales y económicas que se cruzan en este problema tienen su causa en el deber de las comisiones, grupos de empresarios, sindicatos y gobiernos al: “reducir en

la mayor medida posible los costos sociales del nuevo sistema de producción y distribuirlos de manera equitativa” (Pollock, 1959: 65). Lo cual parece significar que: “los dirigentes de la economía tienen en general conciencia de la responsabilidad social de la economía libre” (Pollock, 1959: 65), ahora bien, ¿qué se hace con toda la mano de obra suprimida que de aquí surge? El sustento de la ingeniería no cesa de acuciarse, hasta el punto en que ya parece un eje sobre el cual giran económicamente otros campos y saberes que, en escala, se acercan interesadamente. La importancia de lo evidente en el campo técnico e industrial tiene sus consecuencias, y esto es justamente en lo que hace hincapié Pollock, algo que también asumen Adorno y Horkheimer, a saber, que el *uso* de la *sociología* y la teoría crítica como herramienta de diagnóstico de las situaciones y *resultados* en los que la industria, no solo militar, sino también cultural, desemboca. La urgencia del problema, tal y como lo emiten las radios y los medios de comunicación, requiere una explicación a ciertos conflictos surgidos de la combinación de aparatos eléctricos que pueden contener productos radioactivos o productos altamente tóxicos para el consumo humano. Esta situación subraya en sí lo alarmante, pero ya no solo por razones bioéticas, ecológicas y de sostenibilidad medioambiental sino, también, por las propias condiciones de trabajo de aquellos que se encuentran cada vez más en la calle al ver sus vidas separadas de aquello que siempre hicieron (i. e., la caducidad y la obsolescencia de formas de empleo tradicionales).

Las consecuencias a las que nos lleva este avance de la automatización parecen señalar también ciertos peligros en relación al número de trabajadores, es decir, en referencia a lo cuantitativo del personal de las fuerzas productivas y a los salarios de los que ya no dispondrán. La pregunta que ronda es: ¿Cuánto desempleo generarán estas máquinas que mueven a máquinas automáticamente? ¿O es que son realmente necesarias para mejorar las condiciones en el consumo y es preciso una regeneración, reformación y hasta reeducación de los que pueden trabajar en esas nuevas industrias? Pollock explica que el dominio de la opinión general sobre las consecuencias económicas y sociales de la automatización se ha visto desde un punto de vista *optimista* (Pollock, 1959: 69). Otros peligros, además del recorte de plantillas en industrias mecanizadas no automatizadas, también serían:

(...) la desocupación tecnológica, una mayor sensibilidad a las crisis económicas, la necesidad de adaptar el mercado a la capacidad de producción mucho menos elástica y, por lo tanto, la obligación de suprimir al máximo posible la libre elección de los consumidores. Hagamos notar también, entre los sectores automatizados y los sectores no automatizados de la economía, posibles tensiones causadas por la desigualdad de la duración de la jornada de trabajo y los salarios. Finalmente, la producción es mucho más sensible a las huelgas, puesto que la negativa a trabajar, aunque sólo fuese en un pequeño sector de la fabricación inmoviliza la fábrica (Pollock, 1959: 69).

Como decíamos, a partir de este avance técnico y tecnológico se configura un nuevo tipo de

forma de trabajo que debe amoldarse a los recursos, capacidades y aptitudes necesarias para poder ser competitivo en sus manejos. Se requieren nuevas destrezas, pero también con ello se construyen un conjunto de objetos nuevos que aparecen tanto en el marco industrial-laboral como el doméstico. Por supuesto, esto también llega a un campo de realidad que abarca no solo la reflexión económica y social, sino también la estética y la filosófica, tal como lo entendió el mismo Adorno. A raíz del nacimiento de este tipo de maquinaria nueva surge con ello también un nuevo sujeto empresarial; así lo dice Pollock:

Numerosos oradores mencionaron la influencia de la automatización sobre los diversos grupos de la jerarquía de la producción industrial. Se habla de un nuevo tipo de empresario que querrá interesar a sus colaboradores de todas las escalas, y mucho más que antes, en la concepción y preparación de sus planes (Pollock, 1959: 70).

Este trabajo industrial se consolida a base de anclajes que se mantienen durante muchas horas activos en movimientos preseleccionados que deben repetirse. El tiempo de la producción conlleva, dentro de su montaje de los aparatos, una dimensión temporal técnica homogénea y repetitiva, de igual modo que ocurría en industrias donde ese trabajo en vez de estar realizado por una máquina lo hacía un trabajador asalariado. Este “trabajo de repetición” (Pollock, 1959: 72) cambia el trabajo manual por el trabajo automático y la temporalidad en el orden que implica el proceso productivo sigue técnicamente configurada por el movimiento repetitivo y reproductivo de la máquina. Esto es, la máquina automática, en tanto que totalidad atributiva, se configura mediante la implicación de unas partes (a la vez otras máquinas) que la conforman, sin las cuales no sería una máquina automática, es decir, ya no una máquina-herramienta sino una máquina-máquina. Así, esta totalidad es a la vez procesual, debido a que tiende hacia la perpetuación de un mecanismo de repetición temporal, que el trabajador tendrá que controlar, supervisar, atender (sostenida o divididamente) y mantener con sus ojos y manos.

Obviamente, el electromagnetismo y la mecánica conforman una estructura que se relaciona con la automatización, pero también con el avance de la electrónica (Pollock, 1959: 76), por ello, desde un punto de vista actual, habría que añadir cantidad de avances de la ingeniería en materia de digitalización e informatización. Del mismo modo, en el progreso del mundo técnico, tecnológico y tecnocientífico, que tiene sus implicaciones no sólo para la propia economía-política o para la sociología, también se dan distintos problemas a nivel filosófico y estético. Los Estados deben adaptarse invirtiendo en este sistema de producción de altas tecnologías si quieren competir no sólo a niveles militares geopolíticos, como fue el caso de Norteamérica con Rusia comentado en esta obra por Pollock (1959: 75-76), sino que además requiere investigación en nuevos campos que,

al fin y al cabo, estarán supeditados a tales técnicas de mercado que adopten los distintos bloques políticos susodichos.

1. 2. 3. Industria cultural y mito de la cultura

Una vez llegados aquí, cabe señalar que esta relación del papel del Estado con la economía, se puede ver perfectamente en el epígrafe “La industria cultural” de *Dialéctica de la Ilustración*, escrito muy seguramente por Adorno, debido al estilo y a las referencias musicales que utiliza (repetidas durante los *Escritos musicales* en varios casos, p. e., lo referido a Beethoven, algo que especificaremos en epígrafes posteriores). En este texto, dice Adorno, cada día que pasa se desmiente más aquella razón que apela a que la especialización de la técnica-social ha construido un caos cultural (Adorno y Horkheimer, 2007: 133). Pero más que de un caos, a secas, se trata de un sistema muy organizado, con facciones que se relacionan en nombre del órgano racional instrumental y económico utilitarista llevadas al extremo. No se trata de un rizoma abstracto que todo lo pliega y todo lo hila por doquier sin razón alguna, como argumentan algunos hoy en día, sino que se trata más bien de un complejo sistema que, en algunos casos, funciona poco uniformemente. Esto es, existe una finalidad objetiva de este sistema por llegar democráticamente a un sujeto político integrante y proporcionarle control y seguridad. No obstante, los consumidores que conforman ese pueblo desconocen sinceramente a su adversario, esto es: “al poder total del capital” (Adorno y Horkheimer, 2007: 133) que se manifiesta deliberadamente como una ideología que legitima las bagatelas producidas por la industria del arte como una de las bases de la mercadotecnia capitalista.

Ahora bien, este adversario no es simplemente el poder total de capital, al modo de un pensamiento oligofrénico y monista axiológico economicista, sino que esa totalidad del poder se reparte también en la capa del poder político existente, esto es, el Estado y los municipios. Esta relación económico-política, influencia de Pollock, se acompaña del nivel superestructural que sigue el trazado histórico de la infraestructura (a diferente velocidad), por ello, también cabe tener en cuenta el conflicto del arte en relación a estas capas del poder político tan fundamentales. En este sentido, veamos como Adorno se refiere a esta relación del orden estatal con la economía de mercado en el contexto del arte:

Los poderes políticos, el Estado y los municipios, que habían recibido dichas instituciones como herencia del absolutismo, les habían reservado un trozo de aquella independencia respecto de las relaciones de dominio declaradas en el mercado que les había sido concedida por los príncipes y señores feudales hasta bien entrado el siglo XIX. Ello reforzó la posición del arte tardío frente al veredicto de la oferta y la demanda y aumentó su resistencia mucho más allá de la protección efectiva. Incluso en el mercado, el tributo a la calidad no aprovechable y aún no corriente se convirtió en poder adquisitivo: de ahí que honrados editores literarios y musicales pudieran interesarse por autores que no podían aportar mucho más que la estima de los entendidos. Sólo la obligación de incorporarse sin cesar, bajo drástica amenaza, como experto estético a la vida comercial ha puesto freno a los artistas (Adorno y Horkheimer, 2007: 146).

El arte ya no está en manos de unos mecenas, de unos Medici⁵⁶ que, en este caso, eran a la vez los banqueros del papado y del poder civil, ni de unos expertos que eligen cuál es el canon en base a unas minorías intelectuales que discuten, bajo unos conocimientos determinados, qué representa al ideal belleza en ese entonces. Antes de que el poder político estuviese hermanado con el mercado al modo actual, cuando había algo más de autonomía e interdependencia de la esfera política y económica (i. e., lo que con el posterior surgimiento del Estado-moderno denominaríamos esfera pública y privada), durante la época del Estado absolutista, el mundo del arte no se pavoneaba

56 Con referencia a los medios musicales y a los responsables de mantener el aparato musical administrativo, comenta Schaeffer en el *Tratado de los objetos musicales* que el mecenas se ha democratizado, ha pasado a ser un agente administrativo de las masas, digamos. Ya no se trata de gentes de la nobleza que financiaban a cultura de los pobres, en un sentido similar a los Medici. Más bien, lo que tenemos ahora en marcha es una colectividad-mecenas de administrativos que deciden en que se invierten unos presupuestos privados o públicos. El papel de los medios de comunicación de masas es crucial para Schaeffer, igual que para Adorno, sobre todo en lo que respecta a la masificación de la música popular como un impedimento a la libertad de otros músicos que se quedan recluidos en las minorías. La música popular, en las democracias de posguerra, lleva a un movimiento de doble dirección, porque por una parte un tipo de géneros tienen más resonancia frente a otros, pero por otra parte, el acceso a ellos es también mayor para el consumo y conocimiento de los oyentes de medios masivos. Ahora bien, más allá de esto, lo que le interesa destacar a Schaeffer son los elementos de destrucción que esa misma masificación musical genera dentro de sí mismo. El cuerpo enfermo de la sociedad de los medios de masas lleva dentro un virus sano que lo destruye alimentándolo, de un modo similar, a como dicen algunos, eso de que el capitalismo funciona estropeándose. Esto nos lleva a que el fenómeno del mecenazgo de las Cortes se transfiera a otro tipo de círculos administrativos, pero en todo caso, sigue siendo un movimiento de élites que circulan de un grupo de individuos a otro en medio del juego comercial-musical de la esfera privada y pública. Entonces, esto nos lleva a que, como entiende Schaeffer (también aquí con un aire de familia adorniano): la forma moderna de la sociedad colectiva es el esnobismo. Veamos como lo dice en el siguiente texto: “Sin embargo, siempre hay responsables de la música, y son dos los interlocutores que haríamos mal en confundir con la pareja autor-público, en que sólo se encuentra un eco secundario, una «resonancia» más o menos fuerte de un «criterio de ataque». Esta pareja es la del mecenas y el compositor. Estos términos no son ofensivos, sino necesarios para el desarrollo de un proceso que no parece poder desarrollarse de otra manera. El mecenas, sin duda, se ha democratizado. Ya no es el príncipe del siglo de las luces, sino que la colectividad-mecenas reposa finalmente en algunos promotores que disponen o manejan presupuestos privados o administrativos. El móvil del mecenas puede haber evolucionado: ya no se trata de pequeños placeres, y quizá tampoco del «placer de la música». ¿Qué entonces? Busquemos un poco. Si es cierto que la música es un lenguaje colectivo amenazado de destrucción, no lo es menos que nunca se ha defendido tan bien, gracias a su difusión por los medios de comunicación de masas. Mientras que el pintor siempre puede pintar, el novelista termina por ser editado, el arquitecto encuentra mal que bien en la profusión del desarrollo algunos intersticios para sus ideas nuevas, la música, de consumo popular, se ha masificado también, y ya no permite ningún grado de libertad. Es cierto que nuevas músicas han nacido en esos mismos estudios que difunden un lenguaje de masas, porque una civilización, aunque sea voraz, engendra también los fermentos de su destrucción. Pero ese es un problema marginal, a largo plazo, que no modifica en nada el problema actual del músico comprometido en su revolución lingüística. Ahora bien, le hacen falta medios de ejecución que sólo puede obtener de la sociedad: sesenta ejecutantes, un director de orquesta conocido, salas brillantes, un presupuesto cuya única rentabilidad es un éxito de estima, y gracias. ¿Dónde encontrar una razón de ser para esta «música en sí», que no responde a ninguna necesidad natural y que hipotéticamente topa con la sociedad? ¿Cómo puede hacerse de algún modo funcional? Por un giro inesperado, aunque absolutamente lógico. Ofensiva para todo un pueblo, extranjera en la Corte, e insoportable para sus propios fieles, sólo podrá realizarse y reunir sus medios y audiencias convirtiéndose en el signo de una nueva casta, en el patrimonio de una nueva élite. No es que el esnobismo sea el único elemento de éxito y justifique la tentativa musical actual, pero sería poco científico negar su importancia primordial y la verificación que aporta a la naturaleza de lo musical, al ser algo en lo que uno se inicia. Algunos lo entreven y otros lo aparentan, pero nadie se «queda atrás». Gracias sean dadas al esnobismo, forma moderna de la sociedad colectiva, sin la cual, sin duda, nada decisivo se habría intentado en la evolución musical”(Schaeffer, 2003: 318-319). En esta cita, Schaeffer, se refiere con eso de “algunos” y “otros”, entre ellos, a Adorno. A quien cita, justamente al acabar este párrafo citado, en una nota pie que apela a la *Filosofía de la nueva música*. Veamos esta referencia de Schaeffer a Adorno: “Theodoro Adorno demostró esto: «... la objetivación musical necesariamente reducida a algo ficticio, a la arrogancia del sujeto estético que dice «nosotros», cuando aún no es más que «yo», pero no puede decir nada sin colocar también un «nosotros»... Su rigidez es a

en el comercio como hoy en día. El arte estaba en manos de unas élites enclavadas económicamente (p. e., en unidades familiares), las cuales permitían a los distintos artistas dedicarse a los asuntos estéticos e, incluso, vivir de un pequeño mercado de mecenas y compradores (y críticos de la época) que decían saber cuál era el gusto estético establecido, el auténtico y original según la obra que demandasen (a gusto de reyes, papas y banqueros). No obstante, es cierto que hoy en día, al haber una incorporación más notable de la vida económica (mercado) en la vida política (Estado), el criterio ya no está en manos de cuatro entendidos, sino que ocurrió algo que, para Adorno, es mucho peor: el arte quedó en manos de gente inculta que sigue las órdenes de quién está detrás de las industrias culturales.

El canon estético ya no lo deciden los cuatro mecenas y sus compradores correspondientes, sino los cuatro socios capitalistas que disponen de una agencia cultural, productores culturales, que se encargan de vender y comerciar su producto a una masa que consume lo que le pongan delante. Paga, consume, oye, recibe y percibe desde la inacción, desde el impulso de compra fetichista más inconsciente y distraído. El cliente ya no se da cuenta del estado de consumo cultural omnipresente al que está abocado, su decisión se ve anulada en no pocos casos. Por eso, en el s. XX se trata más bien de otro tipo de élite pos-feudal, si se quiere, que tiene la mano de hierro en los asuntos de la cultura. Las instituciones dan rienda suelta, a través de subvenciones y ayudas, a que se lleve a cabo un momento histórico de la cultura determinado. Por ejemplo, en el campo musical, los que tienen derecho a ese tipo de capital, tienen la oportunidad para dar brío a actuaciones, competiciones y concursos de músicos que tocan un tipo u otro de música que suele salir favorecida. El criterio musical queda en manos de los jurados que convocan estas personas privilegiadas que hacen de especialistas en los concursos, incluso son televisados para que los efectos en el criterio sean multiplicados en la masa. Estos jurados de lo que más vende y más se comercia, actualmente, suelen ser músicos que ya pasaron por el ritual del éxito (económico) y tienen el aval del gusto de la masa. Nadie se resiste a esto, porque el círculo de los que antaño eran cuatro mecenas y compradores, hoy en día está formado por un comité de expertos manejados por los socios del capital industrial

angustia de la obra ante la desesperación de su propia verdad. Buscar compulsivamente escapar de ella absorbiéndose en su propia ley, pero ahí, al tiempo de su consistencia, también cree su no-verdad... El rigor de su propia lógica petrifica siempre más el fenómeno musical, y de elemento significativo, se convierte en algo que simplemente está ahí, impenetrable por él mismo... Purificada por un fin en sí mismo, la música sufre de su inutilidad, no menos que» los bienes de consumo sufren de la subordinación a fines...», *Philosophie der neue Musich.*” (Schaeffer, 2003: 319-320). Ahora bien, más adelante, Schaeffer comenta que en esta falsa superestructura esnobista de la música de los medios de masas hace falta armarse hasta los dientes e ir más allá de nuevas músicas que recuerdan a Napoleón como Beethoven o Schönberg. La música concreta de Schaeffer parece postularse frente a formas musicales que están siendo superadas, en tanto que su objetivación con una civilización de altos conocimientos físicos (atómicos) y con inversión en cibernética e ingeniería espacial debe estar a la altura. En este sentido parece que Schaeffer hace referencia a un argumento de mimesis entre música y sociedad: música concreta y electrónica para una civilización cibernética. Pero, a pesar de que en este mismo párrafo explique que la música quiera rehacerse y transformarse, señala en una nota al pie que él no aparta “a los músicos concretos de esa sociología, pero resulta delicado ser juez y parte” (Schaeffer, 2003: 320).

cultural, músicos profesionales haciendo de críticos, con escasos conocimientos musicales técnicos y compositivos, siguen la corriente del gancho publicitario y la buena promoción de lo propio.

El órgano del sistema de la industria cultural reside en una racionalidad explicada en términos tecnológicos, la racionalidad técnica e instrumental como racionalidad de dominio, que permite llevar a cabo unos procedimientos de estandarización, reproducción (*Nachbilder*) e implantación culturales en la conciencia individual de cada uno de los integrantes de la masa. Cuanto más liberal (p. e., el teléfono) y más democrático (p. e., la radio) sea el mecanismo (Adorno y Horkheimer, 2007: 134-135) más dirigida y absorbida será la masa de oyentes. Para Adorno, el negocio de las compañías radiofónicas está vinculado a la industria eléctrica, el cine a los bancos y la música a las agencias negociadoras publicitarias, esto es, están económicamente enredadas unas con otras a sectores técnicos y empresas que permiten traspasar las líneas divisorias entre las mismas (Adorno y Horkheimer, 2007: 136). Todas las manifestaciones culturales cumplen el esquema, heredero del kantismo, mediante una real totalidad formal llamada industria cultural. Así es que el modelo temporal de la producción en serie apunta a una vida que atrofia la imaginación utilizando mecanismos de reproducción y repetición propios de la espontaneidad intrínseca al capitalismo tardío y a las democracias de masas. La maquinaria está automatizada, generando una violencia sutil que materialmente se va desplegando sobre los cuerpos dóciles de los consumidores que deben adaptarse a lo que venga. Dice Adorno:

La violencia de la sociedad industrial actúa en los hombres de una vez para siempre. Los productos de la industria cultural pueden contar con que serán consumidos alegremente incluso en un estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en tensión, tanto en el trabajo como en el descanso que se le asemeja (Adorno y Horkheimer, 2007: 140).

Hay, pues, una reunión entre el liberalismo tardío y la Ilustración, entre el interés por el comercio y la racionalidad, justamente, a través del cálculo de probabilidades, que es donde se esconde la ideología (Adorno y Horkheimer, 2007: 158). Esta operación común se lleva a cabo en función de un mercado en el que la tendencia evolutivo-liberal a seleccionar unos individuos más aptos, en favor del mecanismo de la competencia, mantiene su libertad de manera incondicional. Los individuos son capacitados para esta guerra de rivales económicos, juegan a ese juego probabilístico también en industrias culturales como en la música, en el cine, en la radio, en la prensa y en la televisión (hoy también Internet), dejando a los más débiles, a los que no juegan y: “a los tontos a la libertad de morir de hambre” (Adorno y Horkheimer, 2007: 145).

Dicho esto, cabe realizar un matiz acerca del uso de la expresión “liberalismo tardío” como categoría histórico-económica, que a partir de los años setenta se denominará con un término general

bajo el nombre de neoliberalismo. Adorno nunca utiliza la expresión “neoliberalismo”, que hoy en día se suele emplear como distintivo de las políticas liberales clásicas que dieron un giro relevante durante los años setenta y ochenta al requerir una forma política-económica más aperturista en lo mercantil con intervención del Estado. Aunque este término ya tenía su uso desde 1938 por académicos alemanes como Alexander Rüstow y, durante los años sesenta, por economistas como Milton Friedman y miembros de la Escuela de Chicago; en la Escuela de Frankfurt, a este nuevo liberalismo que se avistaba en la producción de la industria cultural (este texto escrito en el 1944) antes que en la político-económica (generalizado su uso a partir de las crisis del petróleo de 1973 y 1979), se le llamaba: “liberalismo tardío” (Adorno y Horkheimer, 2007: 147), o al modo de producción: “capitalismo tardío” (Adorno y Horkheimer, 2007: 67, 146, 150, 167). Asimismo, Adorno hace la siguiente distinción entre la era liberal y la del nuevo capitalismo en alusión al avance de la cultura industrializada y su modo generalizado de amenaza: “En contraste con la era liberal, la cultura industrializada puede, como la nacional, permitirse la indignación frente al capitalismo, pero no la renuncia a la amenaza de castración. Esta última constituye toda su esencia” (Adorno y Horkheimer, 2007: 154).

Por tanto, Adorno, no habla tanto de neoliberalismo, en una época en la que el término está en desuso por parte de los movimientos de la filosofía dialéctica materialista de formación marxista-hegeliana, sino que utiliza comparaciones como las que podemos ver a continuación:

En la época de la expansión liberal, la diversión vivía de la fe inquebrantable en el futuro: todo seguiría así y, no obstante, iría a mejor. Hoy la fe vuelve a espiritualizarse; se hace tan sutil que pierde de vista toda meta y queda reducida al fondo dorado que se proyecta detrás de lo real (Adorno y Horkheimer, 2007: 156).

Esta diferencia es crucial, pues si en aquella época de expansión liberal la cultura tenía un valor, tanto histórico como económico, que avanzaba en base a la mejoría de un arte serio, ahora no es sino que la elevación del arte a una fuente de ideología fantasmagórica que va ligada al mercado sobremanera. El arte de la época liberal estaba menos influenciada por el papel del comercio de masas, estaba más restringido y, al mismo tiempo, eso permitía que la diversión no quedase abocada a una gran mercantilización mundial de productos culturales. Los objetos artísticos no se acogían a los nuevos escenarios sociales y políticos, al modo en que avanzó el *kitsch* en el s. XIX y, en expansión exponencial durante el industrialismo tardío⁵⁷, a lo largo del s. XX. Para Adorno, poco

⁵⁷ En el texto publicado (en 1953 la primera edición, y en 1958 la segunda) tras el fin del régimen nazi alemán, titulado *Filosofía de la nueva música*, Adorno explica la trayectoria del *kitsch* durante esa evolución industrial que se estaba dando de un modo históricamente tardío: “Con la hegemonía de los mecanismos de distribución que están a disposición del *kitsch* y de los bienes culturales liquidados, así como con la predisposición socialmente producida de los oyentes, durante el industrialismo tardío la música radical cayó en aislamiento completo. (...) Se perfila así un tipo musical que, pese a la impávida pretensión de lo moderno y lo serio, se asimila a la cultura de masas en virtud de

queda de eso ya, la “religión del éxito” (Adorno y Horkheimer, 2007: 159) que es la industria cultural en los años cuarenta, ya no es idéntica al arte burgués decimonónico, sino que se trata más bien de un sector cultural inundado plenamente por la necesidad económica de unos pocos sobre la gran mayoría. El arte y la cultura, cada vez más, empiezan a dejar de ser una cosa de cuatro entendidos y pasa a dominar un campo sociológica y territorialmente mucho más amplio.

Otra diferencia entre lo que sucedía en la sociedad liberal, a la que se refiere Adorno (entorno a los s. XVIII y XIX), y lo que ocurría en el tiempo en que este autor escribía los papeles de la *Dialéctica de la Ilustración* a mediados de los años cuarenta del s. XX, es la que reside en la base de la dialéctica entre la *naturaleza* y la *técnica*. Adorno apela a que:

la naturaleza y la técnica son movilizadas contra el moho, la imagen falseada que de la sociedad liberal se tiene en el recuerdo, y en la que, según parece, uno daba vueltas en sofocantes cuartos cubiertos de felpa en lugar de tomar, como hoy se hace, baños asexuales al aire libre, o sufría continuamente averías en un modelo Benz antediluviano en lugar de ir a la velocidad de un cohete desde el lugar donde se hallaba otro en nada diferente. El triunfo del consorcio gigantesco sobre la iniciativa empresarial es ensalzado por la industria cultural como eternidad de la iniciativa empresarial (Adorno y Horkheimer, 2007: 162).

En resumen, si en la época de la *sociedad liberal* parecían falseadas las formas estéticas de su momento, solo hay que ver lo que ocurre en los años cuarenta, donde la industria cultural es ya el auténtico consorte de la iniciativa empresarial. La naturaleza de la forma estética decimonónica liberal, que tiende a la exaltación del culto al yo, autofundando sujetos políticos nacionales y populares dirigidos por la especulación absoluta del romanticismo (i. e., naturaleza mítica como contenido), da un giro considerable a esta estética del *cohete* y la *bomba nuclear* a la que se llega en el s. XX. Pero esto no consiste simplemente en una mejoría de la técnica, tecnología y tecnociencia sino, también, en una degeneración de la propia *naturaleza* (i. e., como la *vida orgánica* que habita en el *territorio* sobre el que se implantan estos avances técnicos). Esa es la cuestión, no se trata de que, a partir de la existencia de cohetes teledirigidos creados por la industria militar, nos hallemos en un espacio estético más auténtico, sino que debido a que eso puede ocurrir, también se revela en el arte una *degeneración* de sus formas y contenidos extraídos de la naturaleza. La técnica, en cuanto a su poder de transformación de la naturaleza, dota de nuevas formas de integración de los contenidos

una calculada imbecilidad” (Adorno, 2003a: 15). Con esto se nos dice que el *kitsch* arrastra consigo una serie de formas, estilos y géneros (toda una tipología musical) que desplazan a la música radical por una música que adopta lo kitsch como un refinamiento pretendidamente serio de algo modernizado, pero a la vez, apariencial, falso, inauténtico, etc. En parte, en Alemania, esta falsedad de los tipos musicales quedó enterrada históricamente debido a la presión que ejerció la oficina del control nazi, la Cámara Imperial de la Música. Con ella, tras la Segunda Guerra Mundial, se llegó a un nuevo estilo que Adorno denomina “estilo cosmopolita” (Adorno, 2003a: 16), el cual es “el eclecticismo de lo roto” (Adorno, 2003a: 16). Y en este estilo cabe también englobar a los compositores rusos Shostakovich y Stravinski o como el inglés Benjamin Britten, de los cuales dice Adorno: “todos tienen en común el gusto por la falta de gusto, la simplicidad debida a la incultura, una inmadurez que se cree acrisolada y la falta de preparación técnica” (Adorno, 2003a: 16).

al marco de la producción de nuevas obras de arte y musicales. Los consumidores de estas obras, valoran subjetivamente estas nuevas formas estéticas, quedándose relegados al dictado de los avances técnicos en sintonía con las ideologías político-económicas dominantes. Eso es justamente lo que sucede con el arte y la música, dado que al introducirse en el estatuto comercial de las empresas, tanto los productores como los consumidores no actúan sino como *homo oeconomicus* que hacen parte de la llamada cultura de masas.

A mediados del s. XX, nadie puede escapar de este juego si quiere dedicarse a profesiones artísticas, culturales e, incluso, deportivas. El modelo a seguir es la regla del más fuerte, pero no necesariamente fuerte en sentido físico (ni siquiera intelectual) sino con la fuerza de la garra publicitaria y de lo pegadizo. Así, por ejemplo, se condena a los músicos a este “mito del éxito” (Adorno y Horkheimer, 2007: 146), a ser empresarios de sí mismos (*homo oeconomicus*) y a salir para delante como logren hacerlo por sí mismos, que suele ser siguiendo sumariamente lo que más venda y lo que más satisfaga a la élite de neo-mecenas y cazatalentos culturales que están detrás de agencias y productoras musicales avaladas por la masa que les consume. Adorno se refiere a este *homo oeconomicus*, al que define como sujeto económico, aspirante a capitalista individual, que se instala en el entramado de la industria con fines de centralización de los medios de la producción y de monopolio del capital. El capitalista individual es el *hombre* (cliente y empleado) que sigue la corriente de esa industria, dice Adorno: “la industria está interesada en los hombres sólo en cuanto clientes y empleados suyos y de hecho ha reducido a la humanidad en general, y en cada uno de sus elementos, a esta fórmula que lo resume todo” (Adorno y Horkheimer, 2007: 160).

Pensemos, por ejemplo, en los servicios que ofrecen las agencias de talento que tienen la potestad de situar en el mercado a quién quieren o creen que es más apto. Estas agencias son las que, en último sentido, pueden decidir quién está dentro y quién está fuera, quién va a ser profesional y empresario de sí mismo, y quién no. Estos sumos pontífices de la cultura llamados agencias de talento han establecido un marco hegemónico cultural de dominio a lo largo de la historia de la industria cultural sobre otros artistas, músicos, cineastas y productores culturales que quedan fuera del *mundillo*. En definitiva, quién posea el monopolio de distintas industrias culturales como lo son: el cine, la música, los deportes, la televisión, la radio y eventos culturales de todo tipo, incide en el tipo de mercancía que los oyentes van a consumir por activa y por pasiva.

Estos medios técnicos de propagación de contenido conforman a la vez un modo industrial de comparto de formas culturales. Pero, esa es la cuestión: ¿qué es la cultura sino la secularización de unas formas anteriores de contenido mítico y religioso? Los contenidos del nivel superestructural existente bajo el modo de producción feudal se caracterizaban por su forma mítica heredada y la forma religiosa. No obstante, en la época del modo de producción capitalista tardío, la

superestructura está determinada por la dialéctica de forma y del contenido de eso que denominamos cultura. Por ende, la secularización de los conceptos míticos que bañaban anteriormente la superestructura abstracta religiosa pasan ahora a estar dentro del dominio del concepto de cultura. No habiendo ya mundos divinos, almas, hombres, dioses, espíritus y otras formas míticas, religiosas e idealistas, se pasa ahora a la existencia de nuevos aliados abstractos circunscritos a la idea de cultura.

Adorno y Horkheimer hacen un esbozo de esta cuestión en el capítulo “Concepto de Ilustración” donde definen la forma del tiempo moderno de la racionalidad ilustrada a partir de la mediación histórica de la forma del tiempo cíclico, homérico y homogéneo de los remeros de la embarcación de Odiseo. Esta paradoja dialéctica de los tiempos modernos con los antiguos es una cuestión fundamental que intentaremos analizar en este punto, la cual es aun más efectiva en el sentido en que la metáfora homérica se hace necesaria para el dominio de un cuerpo social, esto es, cuando la apariencia tiene una función social determinada. Así es que a lo largo de la historia este mito va cambiando de formas, cuyo influjo y uso político sigue teniendo especial vigencia en los contenidos y su modo organizativo del s. XX, y por supuesto en el s. XXI, como un rastro anacrónicamente heredado desde la antigüedad. Veamos, entonces, cómo se presenta esta metáfora de la forma temporal homogénea que se da en las sociedades industriales representada a través del mito homérico donde los remeros estaban sujetos al ritmo que los esclavizaba:

los remeros, que no pueden hablar entre sí, se hallan esclavizados todos al mismo ritmo, lo mismo que el obrero moderno en la fábrica, en el cine y la colectividad [transporte colectivo]. Son las condiciones laborales concretas en la sociedad las que imponen el conformismo, y no las influencias conscientes, que adicionalmente harían estúpidos a los hombres tiranizados y los desviarían de la verdad. La impotencia de los trabajadores no es sólo una artimaña de los dominadores, sino la consecuencia lógica de la sociedad industrial, en la que finalmente se ha transformado el antiguo destino bajo el esfuerzo por escapar de él. (...) Los instrumentos de dominio, que deben abarcarlo todo: lenguaje, armas y, finalmente, máquinas, deben dejarse abarcar por todos (Adorno y Horkheimer, 2007: 51).

Apreciamos que en esta cita se muestra la manifestación más completa de los instrumentos de dominio que la lógica de la industrial cultural utiliza para la conquista de sus fines (a saber: lenguaje, armas y máquinas). En ello se incluye el lenguaje, anticipando ya lo que hoy tanto se teoriza en nombre de Laclau⁵⁸ y su obra *La razón populista* (2012), pero también se podrían señalar

58 A pesar de las modas filosóficas actuales que tanta sazón tienen por este autor, es preciso darle cierto peso a la labor crítica que llevaron a cabo, ya en el año 1947, Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*. El papel del lenguaje, del signo lingüístico, del significante en relación al significado, del paso de un significante vacío o flotante a una resignificación o reapropiación lingüística con el modelo de dominación política está perfectamente esbozado en la susodicha obra de 1947. Adorno y Horkheimer son incisivos al respecto del lenguaje que en lo que llaman dialéctica de la ilustración tuvo su auge paralelo al lenguaje matemático. La secularización de los mitos anteriores lleva a cabo a la instauración de nuevas falsedades y mentiras a partir de un triunfo, entre otros, victoriosamente

como elementos de dominación a los siguientes objetos: la música, el cine, la radio, la televisión y los medios de comunicación de masas. Así lo podemos constatar cuando en este texto se dice más adelante que:

la industria está interesada en los hombres solo en cuanto clientes y empleados suyos y, en efecto, ha reducido a la humanidad en general y a cada uno de sus elementos en particular a esta fórmula que todo lo agota. Según qué aspecto es determinante en cada caso, en la ideología se subraya la planificación o el azar, la técnica y la vida, la civilización o la naturaleza. En cuanto empleados, se les llama la atención sobre la organización racional y se les exhorta a incorporarse a ella con sano sentido común. Como clientes, en cambio, se les presenta a través de episodios humanos privados, en la pantalla o en la prensa, la libertad de elección y la atracción de lo que no ha sido aún clasificado. En cualquiera de los casos, ellos no dejan de ser objetos (Adorno y Horkheimer, 2007: 51).

Nuestra situación ante la lógica industrial del capitalismo es la de *clientes*, no la de extranjeros o amigos políticos, sino la de individuos que participamos en un sistema que funciona basándose en la lógica del éxito económico. Esto lleva como consecuencia a una despersonalización capaz de generar un sujeto convertido en objeto, es decir, una mercancía clientelar destinada a unos fines prácticos. Por ello, concordamos con el diagnóstico del profesor Pablo López cuando alude a que, en este sistema: “ningún cuerpo tiene derecho a la improductividad, ningún cuerpo habitará un tiempo diferente del tiempo de la producción” (López, 2013: 364). El tiempo de producción, del que ya habla Marx en *El capital*, va más allá del tiempo de trabajo en el que se cumplen el tiempo de trabajo necesario (más el plustrabajo) para la obtención de un capital variable (i. e., el salario). Esto es, como dice Marx en el capítulo “XIII. El tiempo de producción” de la sección segunda, del libro

lingüístico. La pretensión de validez universal, adjunta a una hipostatización de la severidad, acaba en el reforzamiento del poder social del lenguaje (Adorno y Horkheimer, 2007: 37). De este modo “para escapar de la existencia atterradoramente vacía es necesaria una resistencia cuya espina dorsal es el lenguaje” (Adorno y Horkheimer, 2007: 266). La guerra contra los símbolos, que tanta resonancia tiene en nuestros días, está perfectamente explicada por estos autores al referirse a cómo la Ilustración ha devorado símbolos y conceptos universales generando un miedo abstracto a lo colectivo (Adorno y Horkheimer, 2007: 38). Así pues, dicen estos autores, el lenguaje está vinculado a la reducción de los miembros de una sociedad a puros objetos de la administración (Adorno y Horkheimer, 2007: 52) y la irresistible lógica del pensamiento, explica que la representación es sólo un instrumento (Adorno y Horkheimer, 2007: 53). En este sentido, cada vez más “cambia la posición histórica del lenguaje” (Adorno y Horkheimer, 2007: 72) donde la distinción entre la palabra y el objeto se va difuminando, “la palabra debe tener un poder inmediato sobre la cosa; expresión e intención confluyen” (Adorno y Horkheimer, 2007: 73). El formalismo de los nombres quiere manda sobre los hombre y sobre la historia, lo cual es el prototipo del pensamiento burgués (Adorno y Horkheimer, 2007: 73). Esto se capta de un modo patente y palmario cuando se apela a que: “El discurso que engaña a la fuerza física no es capaz de detenerse. Su verbosidad acompaña como una parodia a la corriente de la conciencia al pensamiento mismo, cuya imperturbable autonomía adquiere un momento de locura —el momento maniaco— cuando a través del discurso entra en la realidad como si pensamiento y realidad fuesen homólogos, siendo así que el primero sólo mediante la distancia tiene el poder sobre la segunda. (...) Él se halla determinado objetivamente por el temor a que, si no mantiene permanentemente la efímera ventaja de la palabra frente a la violencia, ésta le puede arrebatar de nuevo dicha ventaja” (Adorno y Horkheimer, 2007: 80-81). Estos son, siquiera, algunos de los pasajes que podemos palpar al respecto del lenguaje con la influencia política (en el efecto de las masas), no obstante es una cuestión que a lo largo de la obra aparece constantemente (Adorno y Horkheimer, 2007: 12, 21, 31, 33, 37, 38, 39, 51, 52, 72, 73, 108, 141, 142, 160, 177, 178, 179, 180, 234, 238, 254, 266, 268, 275).

segundo, tomo II, de *El capital*:

El tiempo de trabajo es siempre tiempo de producción, es decir, tiempo durante el cual el capital está vinculado en la esfera de la producción. Pero, al contrario, no todo tiempo durante el cual el capital se halla en el proceso de producción es necesariamente, por eso, tiempo de trabajo (Marx, 2007: 309).

En el texto “La industria cultural” de la *Dialéctica de la Ilustración* tenemos un gran acercamiento de cómo la superestructura es dependiente de una industria cultural encargada de mantener a los consumidores de distintos productos de moda bajo la cortina de la ideología capitalista. Las formas estéticas que antes llegaban a los *pueblos* y sus *gentes* por parte de las instituciones míticas y religiosas ahora se contemplan transformadas a través de una dialéctica histórica en las radios, televisiones y nuevos medios de comunicación. En este sentido, podríamos decir que, hubo una transformación del rol del profeta y del sacerdote por el del locutor radiofónico y el redactor de prensa o el papel que juega la palabra del Papa en el Vaticano por el de los profesionales de las grandes compañías culturales, en definitiva: el Reino de los cielos y la gracia se transforma en el Reino de la cultura.

De este modo, este análisis sobre el contenido anacrónico de lo mítico transformado en las nuevas formas culturales, elaborado en la *Dialéctica de la Ilustración*, tiene un desarrollo dialéctico que guarda cierta similitud, y también diferencias, al que el filósofo español Gustavo Bueno realiza en su obra *El mito de la cultura* de 1996. En este texto, el profesor Bueno elabora un ensayo que pretende analizar el modo en que los precursores de la idea de cultura de los siglos XVIII y XIX se encuentra secularizada de la Edad Media cristiana (Bueno, 2004: 135-155), así cómo desde la idea del pueblo de Dios y la Gracia santificante se llega a la idea de la cultura nacional, popular y folklórica⁵⁹. Ahora bien, la similitud no es total con Adorno y Horkheimer, debido a que estos

59 Sobre esta cuestión de lo nacional-popular como el momento en el que se da un tránsito de la Edad Media y el Renacimiento al nuevo sujeto romántico, se encuentra presente una polémica actual establecida entorno a la denominada cultura popular. El modo en que se reconstruyen las historias de las naciones (como la alemana, p. e.) en el s. XIX contempla toda una épica folklorista, con arraigo en lo arcaico, que transforma a la cultura popular medieval, que era contraoficial a la cultura cortesana y clerical, en una estrategia política programática. La necesidad que subyace en la generación auténtica de la esencia de la Nación necesita configurar instituciones fuertes que tengan plausibilidad histórica y cultural en la vida política, para ello qué mejor que decantarse por aquellas clases sociales medievales populares que estaban sometidas a las clases altas aristocráticas. Pero, claro, estas clases sociales en el s. XIX ya no eran las mismas, pero esto no importó demasiado, lo nacional-popular en manos de la clase burguesa siguió adelante. Sobre esta ambigüedad que contiene la expresión “cultura popular” nos explica Martín-Barbero, en la obra *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, que: “Si los románticos rescatan la actividad del pueblo en la cultura, en el mismo movimiento en que ese hacer cultural es reconocido, se produce un secuestro: la originalidad de la cultura popular residiría esencialmente en su *autonomía*, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica. Y al negar la circulación cultural, lo de veras negado es el *proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales*: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación. Y al quedar sin sentido histórico, lo rescatado acaba siendo una cultura que no puede mirar sino hacia el pasado, cultura-patrimonio, folklore de archivo o de museo en los que conservar la pureza original de un pueblo-niño, primitivo. Los románticos acaban así encontrándose de

autores no pusieron el punto de partida en la idea teológica del Reino de la Gracia en relación a la idea metafísica de cultura moderna, sino que tomaron como forma de la cultura racional ilustrada a la del mito homérico de un modo genealógico-metafórico. No obstante, en este despliegue dialéctico de la cuestión, sobre todo en el epígrafe “La industria cultural”, podemos ver un grado de cercanía considerable entre ambas posiciones teóricas.

Dicho así, entre la obra *El mito de la cultura* (Bueno: 2004) y la *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer: 2007) podemos encontrarnos un diagnóstico de la secularización de la forma mítico-antigua o de la cristiana en la cultura objetiva moderna; es decir, de cómo se secularizan históricamente la forma metafísica y teológica cristiana (por parte de Bueno) y la forma del mito homérico (por parte de Adorno y Horkheimer) en lo que hoy denominamos como cultura. Ahora bien, Gustavo Bueno, niega que la génesis de la que surge la idea metafísica de cultura no está justificada en el contexto histórico de la idea antigua de cultura sino que considera que la idea objetiva de cultura, y con ella la idea de progreso moderno, hay que entenderlas propiamente en la época moderna (s. XVIII y XIX)⁶⁰.

acuerdo con sus adversarios, los ilustrados: ¡culturalmente hablando el pueblo es el pasado! No en el mismo sentido pero sí en un buen trecho. Para ambos el futuro lo configuran las generalidades, esas abstracciones en las que se encarna, «realizándolas», la burguesía: un Estado reabsorbe desde el centro todas las diferencias culturales, ya que resultan obstáculos al ejercicio unificado del poder, no divisible en clases, ya que se hala constituida por lazos naturales, de tierra y sangre” (Martín-Barbero, 1991: 20). Desde luego, esta abstracción burguesa de la cultura popular, con fines políticos (nacionales), sigue avanzando hasta nuestros días y tiene su recuperación en otros movimientos políticos. Para Jesús Martín-Barbero, esta romantización de lo popular, que ya no remite a las clases económicas y sociales sino al interés de otra nueva clase burguesa que se reapropia de lo popular, vuelve a darse curiosamente en el movimiento anarquista y libertario. Los anarquistas creyeron necesario aferrarse a ese sujeto político popular con el fin de resignificar un movimiento contra la cultura dominante, oficial y hegemónica al modo épico. Necesitaban al pueblo para poder constituir un poder destituyente frente al poder constituido estatal, así cayeron en el anacronismo de la idealización y en la abstracción de la cultura popular con unos fines políticos instalados en un contexto moderno y contemporáneo. Esto lo explica Martín-Barbero cuando dice: “La conexión del movimiento libertario con los románticos se produce sobre varios registros. Hay un componente romántico indudable en la idealización de las virtudes justicieras del pueblo. (...) Tocamos ahí un punto neurálgico en las diferencias entre anarquistas y marxistas: el referente a la *memoria del pueblo* y en particular a la memoria de sus luchas. Los libertarios piensan sus modos de lucha en continuidad directa con el largo proceso de gestación de pueblo. Los marxistas en cambio ponen en primer plano las rupturas en los modos de lucha que vienen exigidas por las rupturas que introduce el nuevo modo de producción. (...) Y a través de la memoria de las luchas los anarquistas conectan con la cultura popular. Qué duda cabe que la visión de esa cultura está cargada de una concepción instrumental —que en ningún momento se cuidarán de ocultar—, pero que también es cierta la valoración que ahí se produce. Podríamos decir que en un primer momento la instrumentalización fue la única forma de valoración posible, ya que en su ambigüedad lo que los libertarios percibían oscura pero certeramente es que si la lucha política no asumía las expresiones y los modos de lo popular, lo utilizado sería el pueblo mismo” (Martín-Barbero, 1991: 22-23).

60 Así lo dice Gustavo Bueno en *El mito de la cultura*: “En este ensayo nos adscribimos a la posición de quienes defienden la modernidad de la idea de cultura, es decir, a la tesis que sostiene que hay una «idea moderna» de cultura irreducible a la idea antigua, es decir, que la idea de cultura, como la idea de progreso, es una idea característica de la época «moderna», y más concretamente de la Europa protestante de los siglos XVIII y XIX. Es indudable que sólo desde esta perspectiva puede plantearse estrictamente la cuestión de su génesis histórica. Pues si la idea metafísica de cultura es una idea moderna, habrá que preguntar: ¿por qué se constituyó? ¿Por qué no se constituyó antes, por ejemplo, en la edad de la cristiandad medieval o en la edad media musulmana, o en la edad antigua? ¿Debe considerarse casual o irrelevante la época histórica de constitución de una idea que pretende ser «intemporal»? La cuestión de la génesis, ¿no debe, en todo caso, circunscribirse a los contextos de descubrimiento, es decir, no debe mantenerse al margen de los contextos de justificación? Sin embargo habría que tener en cuenta que no siempre la estructura de una idea es segregable de su génesis, sobre todo cuando nos referimos a las estructuras míticas, en

Gustavo Bueno en la obra *El mito de la cultura*, toma dos acepciones de la idea metafísica de cultura, a saber: como cultura subjetiva o subjetual⁶¹ y cultura objetiva. Por una parte, la cultura subjetiva es la primera acepción de la cultura tradicional, que se denomina por ejemplo como “cultura del espíritu”, como la *cultura animi* de Cicerón, *agri-cultura* en Marco Porcio Catón (Bueno, 2004: 47); esto es, cultura subjetiva que es una metáfora de la agricultura en la que se relaciona la cultura del arado, como si fuera el alma, con el campo virgen. Esta cultura subjetiva, heredada por la etología, psicología y la pedagogía contemporáneas se refiere a los conocimientos que se transmiten por medio del aprendizaje frente a la herencia genética (que sería la naturaleza). Entonces bien, para Bueno, la idea metafísica de cultura tal y como hoy la conocemos no proviene tanto de la idea eterna del mito antiguo sino más bien a partir de una secularización de la idea metafísica cristiana de la Edad Media; ya que pretender lo primero supondría un desliz histórico por el lado subjetivo de la idea de cultura⁶².

Por otra parte, la definición de cultura objetiva reside en el resultado de la acción combinada de tres operaciones, procesos o cursos entrelazados unos con otros, por lo que requiere: en primer lugar, de obras o resultados (p. e., una sonata, un autorretrato) producidos por sujetos operatorios humanos (p. e., compositores, artistas); en segundo lugar, de totalidades que integren

donde las cuestiones de génesis pueden ser trascendentales en el momento de la crítica, dado que una génesis determinada arroja una luz crítica decisiva sobre la propia estructura del mito. En ningún caso una idea, cuya eternidad negamos, habrá podido aparecer *ex nihilo*. La cuestión de su génesis envuelve, entonces, no solamente el análisis sociológico de la época en la que suponemos se constituyó, sino también el análisis histórico orientado hacia la determinación de las ideas precursoras dadas en épocas anteriores a las de la referencia; pues una nueva idea no brota únicamente de una sociedad dada en un tiempo determinado, como parece brotar la serpiente de un huevo que yace solitario en el arenal: el huevo procede de otro reptil y, además, ha tenido que ser fecundado” (Bueno, 2004: 69).

61 Veamos como o define Gustavo Bueno en la obra *El mito de la cultura*: “Nuestro interés se dirige, ante todo, hacia el análisis de la propia idea funcional (abstrayendo sus parámetros) de cultura subjetiva, en cuanto constituye la primera modulación, en el tiempo histórico, de la idea de cultura. Sería preferible, sin embargo, el uso del adjetivo «subjetivo», para designar a la cultura subjetiva, al menos cuando haya que evitar las connotaciones perturbadoras que suscita el término «subjetivo», en tanto que dice «íntimo», privado, espiritual, puesto que la cultura subjetiva puede también ser pública y corpórea, como por ejemplo la acción de cantar una canción popular o un aria de ópera; otras veces «subjetivo» arrastra armónicos peyorativos (tales como «inconsistente», «delirante», «inseguro» o «desprovisto de valor». «Subjetual», en cambio, podemos referirlo estrictamente al sujeto corpóreo operatorio, al margen de otras connotaciones de signo axiológico negativo o positivo: la canción de un tenor, sea un jornalero, sea un profesional de la ópera, es subjetual, como subjetual es el éxtasis de un vidente cuando está siendo filmado, mientras balbucea descripciones de la Virgen que se le aparece; (...). La cultura subjetual es necesariamente, por estructura, intrasomática, es decir, implica una modificación o moldeamiento —*Ausbildung*, dicen los alemanes— que el cuerpo adquiere tras un aprendizaje. Intrasomático no significa sólo, por tanto, «interior a la piel», sino simplemente algo que va referido al cuerpo operatorio, por oposición a la *cultura extrasomática* o también *intersomática*. La cultura intrasomática o subjetual no es, por tanto, cultura subjetiva íntima, en el sentido de invisible y sólo experimentable (emic) por el sujeto que «la incorpora», puesto que también un danzante, un gimnasta o un «culturista» son sujetos de cultura intrasomática, subjetual” (Bueno, 2004: 50-51).

62 Esta cuestión, la explica Bueno del modo en que sigue: “La idea metafísica de cultura no es una idea eterna, ni siquiera una idea *a priori* de la razón humana (a la manera como, si hiciéramos caso a Nisbet, lo sería la idea de Progreso). Si lo fuera, tendría poco sentido buscar su origen, y más bien tendríamos que rastrear la presencia de esta idea en la Edad Media, entre los filósofos griegos o incluso regresar hasta los Vedas. De hecho, no faltan cuidadosos investigadores que han sostenido la tesis de que la Idea de cultura, en su sentido moderno, se encuentra ya, desde luego, entre los griegos (por ejemplo, Marvin Harris); acaso porque se han deslizado por el lado subjetivo de la idea de cultura” (Bueno, 2004: 68).

estas obras dadas en líneas específicas (p. e., música, arte pictórico) en una unidad sustantiva de conjunto; y, en tercer lugar, de una integración que surge frente al dualismo teológico (Reino de la Gracia y Reino de los Hombres) dando paso a un dualismo de Naturaleza y Cultura. En resumen, para Bueno, mediante la justificación de estos tres requisitos: a) obras y agentes humanos, b) totalidades integrantes, c) dualismo Naturaleza y Cultura, se define la cultura objetiva⁶³. Esta idea de cultura objetiva es muy posterior a la cultura subjetiva ya que, según Bueno, aparece a finales del s. XVIII por obra de Herder. La cultura subjetiva está envuelta por la cultura objetiva que se encuentra

63 Así lo dice Bueno en la obra que venimos citando: “Vamos a defender la tesis según la cual la idea de cultura objetiva, en cuanto idea metafísica, se incubó en la filosofía alemana. De otro modo, que la idea metafísica de Cultura es una idea «alemana», aunque el término haya sido tomado (Como ocurre tantas veces entre los alemanes, cuando quieren expresar ideas nuevas) del latín: *Kultur*, como neologismo latino, pudo servir a los alemanes para distanciarse de la tradición subjetualista expresada por el término *Ausbildung* (lo que no obsta para que, a su vez, el adjetivo *kulturelle* haya servido de modelo al adjetivo español *cultural*). Tendremos necesidad de decir que, además, Herder fue probablemente el verdadero instaurador de la nueva línea, pero la idea que se designará con el término Cultura tampoco podría haber aparecido íntegramente de una vez, en un autor, y como *ex nihilo*. (...) En efecto: podríamos considerar la constitución de la idea «moderna» de Cultura objetiva como resultado de la acción combinada de tres operaciones, procesos o cursos de operaciones, cuyos resultados se entretajan unos con otros, reforzándose y realimentándose: a) Una operación o curso de operaciones tendentes a *objetivar* (acaso a sustantificar o hipostasiar) a las obras (*opera*) que se nos muestran como conformadas a través de las acciones humanas. Obras, o resultados, que se producen según líneas específicas particulares (cerámica, música —y mejor aún: música de teclado, vocal...—, escultura, instituciones jurídicas, geometría). Esos procesos de objetivación tienen como efecto principal la disociación de las obras (y sobre todo sus concatenaciones con otras) respecto del agente o los agentes humanos que las producen (artistas, juristas, alfareros, geómetras...). (...) b) Pero estas operaciones de hipóstasis, objetivación o sustantificación que van siendo aplicadas a las más diversas «líneas específicas» de la producción humana, en gran medida porque unas van sirviendo de modelo a otras, aunque pueden considerarse como condiciones previas para la formación de una idea de cultura objetiva, no podrían haber conducido, por sí mismas, a una tal idea (...). La constitución de la idea de cultura requiere, obligatoriamente, la totalización de la integridad de esas diversas objetivaciones o sustantivaciones que han ido produciéndose según líneas específicas (Arte, poesía, cerámica, religión, derecho, geometría...), en una unidad sustantiva de conjunto que integra unas líneas objetivas con las otras *de tal modo que todas ellas puedan re-aparecer como partes de una entidad nueva, que será precisamente la que recibirá el nombre de «cultura»*, hasta entonces reclusa en el campo de la subjetividad, como *cultura animi*. (...) Las «costumbres», aun objetivadas, no constituyen aún la idea de la «Cultura», aunque la idea de cultura posterior haya de incluir a las costumbres como una de sus partes. (...) c) Las operaciones orientadas a construir la oposición (dualista) entre ese «conjunto haciéndose», a través de los hombres o de los pueblos, de las obras sustantivadas, y el conjunto de contenidos constitutivos de otra «entidad» ya formada a partir de situaciones que, en general, serían consideradas como anteriores o independientes del hombre, a saber, la entidad denominada tradicionalmente «Naturaleza». Es ahora, en el momento en el cual, frente a la Naturaleza (como la «obra de Dios») aparecerá una nueva entidad haciéndose, según ritmo característicos, a través de los hombres, y haciendo ella misma, de algún modo, a los hombres, cuando podrá configurarse a la nueva idea de Cultura (cultura de los hombres o cultura de un pueblo o de los diversos pueblos). Ahora bien, es evidente que la totalización que consideramos como constitutiva de la nueva idea de Cultura, que tiene lugar por su enfrentamiento con la Naturaleza, sólo podrá llevarse a efecto cuando se hayan «despejado» los diferentes obstáculos capaces de impedir precisamente la integración mutua de esos contenidos que se nos han ido apareciendo como distintos de la Naturaleza, en una unidad nueva, en una unidad susceptible de oponerse a la propia Naturaleza. EL principal obstáculo (no el único) para la integración de referencia no podría ser otro sino el teológico; pues la concepción religiosa del cristianismo reinante impedía dibujar el dualismo entre la Naturaleza y la Cultura objetiva humana, requerido para la totalización de esta cultura, precisamente porque la mayor parte de los contenidos que debían pasar a integrarse en la nueva totalidad, estaban incorporados a otra tercera, a saber, a la totalidad constituida por el «Reino de la Gracia». No sólo las religiones, desde luego, sino también los lenguajes, la moral, incluso el Estado, encontrarían dificultades insuperables para ser consideradas como contenidos de un nuevo «Reino de la Cultura», puesto que ellas comenzaban por ser contenidos de un nuevo «Reino de la Gracia». Desde este punto de vista nos vemos obligados (y no por motivos de mera erudición, sino por motivos conceptuales) a atenuar el significado que muchos atribuyen a la *Scienza Nuova de Vico*, publicada en 1744, para la formación de la idea moderna de cultura. Porque aunque Vico se refirió, como hemos dicho, a una «naturaleza común de los pueblos» y se refirió también a un ritmo regular (ternario) de sus desarrollos

fuera del sujeto operatorio humano; por ejemplo, las lenguas habladas en el exterior, son un tipo de cultura objetiva, que envuelven al sujeto que percibe los sonidos lingüísticos y los aprende moldeando los que puede reproducir a través de sus cuerdas vocales hasta imitarlos siguiendo unas normas concretas. Herder llamó cultura objetiva justamente a esto, idea que avanzó con Fichte interpretando esta cultura como la cultura de un pueblo. Así, el pueblo que tenía una cultura objetiva propia podría llegar a convertirse en nación y en Estado. Este es, precisamente, el mito de la cultura, es decir, que se le considere a la cultura como algo universal, proveniente de la expresión más *propia* de cada pueblo.

Desde luego, tanto Bueno como Adorno reconocen que este proceso de secularización del mito en la cultura, hace a la idea metafísica de *cultura* participe de un nuevo estado mitológico, idealista y abstracto. A pesar de que lo dicho a este respecto en la *Dialéctica de la Ilustración* no vaya más allá de una metáfora genealógica sobre la forma del progreso moderno, es cierto que, si consideramos esto como una tesis histórica, conlleva a una complejidad genealógica que en esta obra de 1947 aun no estaba del todo configurada.

Ahora bien, en Adorno tiene vigencia la crítica a ese proceso de idealización del término alemán denominado cultura (*Kultur*) y el análisis de cómo la consecuencia de un movimiento idealista, romántico, burgués y alemán, que se utilizó como programa del ideal nacionalista y popular, acabo siendo la defensa de los principios identitarios folklóricos, étnicos, costumbristas y, hasta raciales, de una comunidad con fines políticos. En este sentido no se puede pensar en el término que actualmente utilizamos ligeramente como “cultura”, sin constatar su origen histórico y filosófico en la idea del pueblo alemán (*das deutsche Volk*) que buscaba consolidarse como nación y, por tanto, como sujeto político nacional-popular. No es posible separar históricamente el idealismo romántico alemán de Herder, en su obra *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* de 1784, al que apela Bueno como: “embrión de la nueva Idea de cultura” (2004: 73-74), de lo que hoy entendemos por cultura. Para empezar, sin esta idea metafísica de *cultura* como sustrato idealista fundamental, no sería posible llevar a cabo movimientos políticos que buscan su unificación nacional al modo alemán.

La cultura ya no es aquel término latino ciceroniano que hace referencia a los cultivos y al

objetivos (aunque determinado, es cierto, según Vico mismo, por un «mecanismo de despliegue subjetivo» de sensaciones, fantasía y razón) y aunque utilizó un criterio gnoseológico (contra Descartes) que podría ser retrospectivamente utilizado para llevar a cabo esa totalización de las obras del hombre (el *verum factum*), prisionero Vico de la fe cristiana tradicional, no podía transferir a esa «naturaleza común de los pueblos» (a la que en todo caso no llamó «cultura») los contenidos del «Reino de la Gracia», que en ningún caso habrían podido ser producidos por el hombre. Tendrían que pasar décadas, las suficientes, para que en algunos lugares de Europa la Reforma transformase el Dios que se vela en el Sinaí, o que se encarna en Jesucristo, o que inspira, como Espíritu Santo, a la Iglesia romana, en un Dios o Espíritu Santo que sopla directamente en la conciencia de los hombres, y aun se identifica con ellos, poniéndolos por encima de la propia Naturaleza” (Bueno, 2004: 70-73).

arte de cultivar, sino que se refiere, más bien, a otro tipo de fines que se hacen políticamente más engañosos, esto es, el mito de la cultura. La cultura como idea metafísica objetiva entronca en la praxis a partir del movimiento ideológico de las masas⁶⁴, con el fin de unir las entorno a una creencia subjetiva y abstracta compartida, denominada *identidad cultural*. Esta identidad que intenta conciliar la cultura con el pueblo, lleva implícita en su origen el movimiento de las culturas populares que propulsó el Estado-nación, el cual también tiene su gesta metafísica en la publicación *Discurso a la nación alemana* de Fichte, publicados en 1808.

Al modo de una nueva teología política secularizada, los movimientos nacional-populares transformaron, como idea metafísica, toda una superestructura mitológico griega y/o cristiana que dio lugar a la creencia social compartida de la identidad cultural. Cabe decir que, en esta línea de secularización teológica por la que avanza el concepto de nación, Franz Neumann explica en su obra *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacional-socialismo* la sutil diferencia entre la base legítima del ideal nacional alemán con la legitimación dinástica medieval. Además de añadir la categoría económica de “clase” en este proceso de reunión de lo nacional con lo popular, pues, en este proceso de secularización, se lleva a cabo, a la vez, la constitución objetiva de la burguesía como nuevo sujeto económico paralelo al factor subjetivo y metafísico de la voluntad de unión y la conciencia nacional. Así lo dice Neumann:

64 La noción de cultura de masas (s. XIX-XX) no es idéntica que la de cultura popular (padece el tránsito del s. XVIII al XIX), en tanto que lo que adjetiva eso que es la cultura hoy en día ya no es el pueblo, i. e., un anacronismo poco funcional que intenta volver operativa la clase popular económica medieval con el par del sujeto del poder constituido nacional-estatalmente. En este sentido, como también apunta Jesús Martín-Barbero, hay que puntualizar que la cultura de masas no es la popular hoy en día, pues la primera implica que las masas son de consumidores de un diagrama cultural mercantil, industrial cultural y no simplemente de una cultura popular conformada por el carácter de los motines, las groserías, lo grotesco, lo cómico, las danzas y los bailes, los carnavales, las canciones, las blasfemias, las sopas, las fondas y las levas populares medievales. Ese espíritu popular que aun pervive en la actualidad como un contenido anacrónico transformado, y que lleva a tantos engaños, no favorece a la claridad en la relación biunívoca entre lo cultural y económico en el presente. Tal y como dice Martín-Barbero: “(...) la verdadera crítica social ha cambiado también de «lugar» ya no es la crítica política, sino la crítica cultural. Aquella que es capaz de plantearse un análisis que va «más allá» de las clases sociales, pues los verdaderos problemas se sitúan ahora en los desniveles culturales como indicadores de la organización y circulación de la nueva riqueza, esto es la variedad de las experiencias culturales. Y los críticos de la sociedad de masa, tanto los de derecha como los de izquierda, están «fuera de juego» cuando siguen oponiendo los niveles culturales desde el viejo esquema aristocrático o populista que la autenticidad en la cultura superior o en la cultura popular del pasado” (Martín-Barbero, 1991: 44). En cuanto al paso de la cultura popular (más tendiente a lo oral que a lo escrito) a la cultura de masas, es decir, la transformación de una cultura de clase a una cultura de masas, este autor nos dice que: “De lo popular a los masivo: el mero señalamiento de esa ruta puede resultar desconcertante. La ruta sin embargo indica el cambio de sentido que hoy nos hace posible ir de una comprensión de los procesos sociales basada en la exterioridad conspirativa de la dominación a otra que los piensa desde la hegemonía por la que se lucha, en la que se constituyen las clases y se transforma incesantemente la relación de fuerzas y sentidos que componen la trama de lo social. Pensar la industria cultural, la cultura de masa, desde la hegemonía implica una doble ruptura: con el positivismo tecnologicista, que reduce la comunicación a un problema de medios, y con el etnocentrismo culturalista que asimila la cultura de masa al problema de degradación de la cultura. (...) Y desde ahí ya no resulta tan desconcertante descubrir que la constitución histórica de lo masivo más que a la degradación de la cultura por los medios se halla ligada al largo y lento proceso de gestación del mercado, el Estado y la cultura nacionales, y a los dispositivos que en ese proceso hicieron entrar a la memoria popular en complicidad con el imaginario de masa” (Martín-Barbero, 1991: 95).

La nación crea aspiraciones y lealtades comunes. Concreta la voluntad general y hace al estado independiente de la sanción divina, estableciendo lazos exclusivos entre el individuo y su comunidad secular. Además, la nación da a todo estado una base legítima, cosa que difiere del universalismo de la doctrina medieval. Finalmente elimina el principio de legitimación dinástica que identificaba al estado con su gobernante. La nación se reveló como fuerza política decisiva durante la Revolución francesa. El factor subjetivo, la conciencia nacional, la voluntad de unidad política, se convirtió en esa época, en una realidad objetiva, y una clase —la burguesía— se constituyó en nación, de tal modo que ésta se convirtió, por así decirlo, en propiedad de esa clase. A través de la nación, la burguesía inculcó a todo el pueblo su sistema de valores (Neumann, 1983: 126).

Y esos valores son, evidentemente, no solo económico-liberales, sino también culturales y étnicos (hasta artísticos y musicales), en tanto que útiles para cumplir la función de individualización y segmentación de la sociedad, frente a la legitimación dinástica y al universalismo de la doctrina medieval. Así, la nueva clase burguesa desempeña la labor de clase propagandística de la cultura y del comercio apoyándose en un individualismo moral y un reduccionismo nacional sin parangón en ninguna fase histórica anterior. De este modo, el economista del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, amigo de Horkheimer, cita en el *Behemoth* la definición de Renan de nación como un: “plebiscito cotidianamente renovado, y realizado por libre decisión de hombres libres” (Neumann, 1983: 127); además de apelar a Fichte como: a “uno de los precursores del nacionalismo racista” (Neumann, 1983: 127-128); o a Herder como primer filósofo de la historia en hablar de la raza alemana como defensora del cristianismo ante el mal incesante de las invasiones de hunos, húngaros, mongoles y turcos (Neumann, 1983: 129); o a Schlegel como el invocador de: “las cualidades raciales para explicar la superioridad de las tribus germánicas sobre los romanos (Neumann, 1983: 129).

A su modo, también Adorno expresa esta relación que se da en los nuevos Estados nacionales de inspiración fascista, entre el folclore musical⁶⁵ y la necesidad nacional de demostrar la naturaleza y la sangre de un pasado originario propio y auténtico. Así lo cuenta en una de sus críticas de óperas y conciertos en Fráncfort en Agosto de 1927, titulada “La música estabilizada” y realizada para el “Quinto Festival de la Sociedad Internacional para la Nueva Música en Fráncfort del Meno” (en los *Escritos musicales VI*). En los primeros párrafos de esta crítica musical, Adorno explica el carácter obsoleto que tiene la Sociedad Internacional para la Nueva Música en el estadio actual del imperialismo, después de cuarenta años de trabajos en los que se sustrajo de la industria musical

65 En un texto de 1927 titulado “La música estabilizada” para el Quinto Festival de la Sociedad Internacional para la Nueva Música en Frankfurt del Meno, de los *Escritos musicales VI*, Adorno apela a esta relación entre el folclore musical y el fascismo en la que caen los Estados nacionales. Así lo dice: “Las tendencias se elevan y, mira por dónde, vuelven a caer de inmediato; los recientes Estados nacionales de inspiración fascista pueden servirse de todos los medios, incluido el del folclore musical, para demostrar que provienen de la naturaleza y la sangre, lo cual también se les creería sin todo esto; y las grandes potencias con menos sangre y menos naturaleza han encontrado en el nuevo clasicismo, el juego que juegan entre ellas, un medio penosamente colectivo para desviarse de la precariedad que no pueden evitar. La música se estabiliza con el mundo; ¿ha de sorprender que con ello empeore?” (Adorno, 2014b: 99).

dominante y en los que buscó ir más allá del somero divertimento del oyente. Esa Sociedad Internacional para la Música, que había nacido durante la época de la inflación vienesa, ahora se convertía en un medio más para promocionar el ideológico estilo musical europeo-americano que el joven Adorno crítica del siguiente modo:

Casi parece como si pensara constituirse en la heredera actual de la Asociación Musical General de Alemania, que también se afana por estar al día; como si su intención revolucionaria apuntara a la fundación de una pacífica Internacional del tráfico musical mundial, tal como corresponde a la tendencia económica mundial en el estadio actual del imperialismo. (...) Dicho en pocas palabras, el compromiso tiene ya una razón de ser, aunque sea una razón falsa. La Europa y la América representadas por la Sociedad se pueden volver a permitir el lujo de tener un estilo; un estilo que, a decir verdad, muy bien podría ser otro, pero que es particularmente práctico, manejable, comprensible; hace mucho que dispone de ideologías, y quien se sustrae a ellas, se aísla. Las tendencias se elevan, y mira por dónde, vuelven a caer de inmediato; los recientes Estados nacionales de inspiración fascista pueden servirse de todos los medios, incluido el del folclore musical, para demostrar que provienen de la naturaleza y la sangre, lo cual también se les creería sin todo esto; y las grandes potencias con menos sangre y menos naturaleza han encontrado en el nuevo clasicismo, el juego que juegan entre ellas, un medio penosamente colectivo para desviarse de la precariedad que no pueden evitar. La música se estabiliza con el mundo, ¿ha de sorprender que con ello empeore? El jurado ha cumplido su misión, sus compromisos no son sino endebles calcomanías de los mayores, a los que los compositores han de obedecer, y Arnold Schönberg se ha dado de baja de la Sociedad Internacional. Europa está tranquila, Coué tiene razón, y la cultura comunitaria que por doquier brota con fuerza crece en proporción a la prosperidad de la industria privada. Después de esto casi se sobreentiende que los logros singulares —dicho banalmente: los grandes compositores— quedarán al margen. Ciertamente podría pensarse que la ideología de la gran personalidad que actúa como faro, políticamente eficaz, también eclipsa la política musical (Adorno, 2014b : 99-100).

Con esto, entendemos que la ideología de la nación y la cultura en el s. XIX y en el s. XX, algo que aun se mantiene vigente en parte en nuestra época, parte de un mito construido por una serie de intelectuales epocales en disposición de los servicios culturales del Estado nación, entre otros. En realidad, la definición académica y mundana de “cultura” no suele dejar satisfecho a nadie, no obstante, lo que sí podemos decir es que la cultura es un mito, es decir, una nueva representación abstracta de unas determinadas parcelas de la realidad material y concreta a través de la cual unos intereses económico-políticos que proviene del aburguesamiento de nuestras sociedades emergido en el s. XIX se hacen cargo políticamente de distintos campos y saberes, entre los cuales se encuentra también la música. Así, como dice Adorno en este texto, la ideología de la gran personalidad, que es el fascismo, acaba eclipsando también a la política musical, donde se selecciona lo más apto para la escucha del pueblo en unas instituciones musicales que quedan bajo su mando político.

Entonces, para que haya tal configuración política tiene que formarse un gobierno que haga posible lo imposible, esto es, un espacio de reproducción de la idea, ya que el pueblo como totalidad solo es posible a través de la representación. La única manera de visibilizar (producción de derecho) el pueblo es la representación, una ficción que hace que su derecho sea visible y tenga

comparecencia. Solamente es susceptible de ser representado una cosa del tipo sujeto, lo que de personal tiene la persona que es invisible, ese excedente de la *diferencia ontológica*. No es el problema de sumar gente sino la totalidad inabarcable e invisible que se debe hacer visible por medio de representaciones. La definición de representación sería pues: hacer visible algo que de suyo es invisible mediante un ser de presencia pública. La dialéctica del concepto de la representación está en hacer visible lo que no está presente. Por ejemplo, las palabras como “Grandeza, Gloria, Honor y Dignidad” son palabras que engrandecen al ser personal que representa al cuerpo político entero, no son simples significantes vacíos que se llenaron de sentido en favor del interés y de demandas populares, sino que mantienen y recuerdan la tradición histórica de un Estado de Derecho y unas instituciones políticas modernas.

Los himnos, las arias, las marchas militares, los festivales musicales, los gestos, los gorros absurdos, los ropajes pintorescos, los escudos arcaicos, las banderas, los símbolos y los cánticos solemnes magnifican al ser susceptible de representación y, por tanto, mantienen con vida todo un legado político que permite ser comprendido en auténtica vigencia por todos los integrantes (la totalidad) de eso que entendemos, *in abstracto*, por pueblo. Asimismo, el Estado-nación moderno es el resultado de distintas operaciones de modelado psicológico, condicionamiento cultural avanzado y apropiación de las ideas más mundanas del propio pueblo. Para mantener esta ficción viva, el Estado necesita de ciertas estrategias que cumplan la función sociológica, acorde a la clase burguesa, que se implanta musicalmente ya desde la fase romántica a través de la canción popular⁶⁶. Ya que, por

66 En una de las críticas de óperas y conciertos en Frankfurt, escrita en 1925, de los *Escritos musicales VI*, titulada “Cancioneros populares”, Adorno analiza la dialéctica entre lo subjetivo (contenido) y lo objetivo (formas) al respecto de la evolución histórica de la canción popular a partir del romanticismo musical. Mediante la canción popular se alzó el subjetivismo nativo de los alemanes, basándose en unos contenidos que, por encima de aquellas formas musicales aparentemente objetivas al principio de la fase romántica, estaban completamente servidos al interés ideológico. Para Adorno, en el año 1925, no cabe salvar aspectos de ningún tipo en la canción popular, aquel que compone canciones populares, llega a decir, es un farsante. Veamos cómo lo cuenta: “El romanticismo musical descubrió la canción popular al descubrirse a sí mismo: bajo el signo de la reconciliación libremente decidida del yo con las formas que de entrada aparecían consumadas en la edad de oro. Se creyó que la canción popular de la comunidad venía revestida de efectiva objetividad, encontrándose en ella intacta el alma nativa, nativa en sí y en las formas; la filosofía de la historia procedió a sacralizar los albores. Los sacralizó, pero no los poseyó: hacía tiempo que el yo y las formas luchaban dialécticamente entre sí, y de los sacralizados albores no se tenían sino pálidas copias; se los revivía estéticamente por estar materialmente perdidos, o se hacían desesperadas invocaciones donde se los suponía existentes. Precisamente en la voluntad objetivamente dirigida, el interés romántico por la canción popular es subjetivista; contra la intención declarada, las imágenes románticas incluyen también el canto popular como medio de expresión que debe revelar de forma más pura y exenta de pretensiones sobre la validez de las formas, el alma del artista y solo del artista; el pasado de la canción popular —la inadecuación de esta a los contenidos que se le atribuyen— es obligado a entrar en un ámbito de expresión subjetivista y testimonia la melancolía solitaria del yo. Tan fuerte es este yo, tan pletórico, tan extendido más allá de sí mismo, tan ligado todavía a las formas, que su arte puede englobar la canción popular sin hacerla extraña, sin desvirtuarla, sin rebajarla a estímulo. En las transcripciones de Brahms la canción soporta, aunque tambaleante y quebrantada, la presión del yo, por profunda que sea la interpretación del hecho de que las melodías de Brahms capturaba son ya canciones cultas, que él tenía por canciones populares; de que viese la canción popular encerrada en la idea. Y finalmente Chopin alcanza, al margen del psicologicismo, su paradójico equilibrio con el peso de lo que del acerbo musical polaco está en él presente. —Solo con la autodisolución psicologicista del yo romántico, de su absolutización desafortunada, de su contingencia atomista; solo con la catástrofe del mundo de las formas residuales, se torna radical la problemática de

supuesto, también la música apoyó este proceso de reunión ideal de las masas populares. Así es que, años después del texto citado anteriormente, en la lección décima titulada “Nación” de la obra “Introducción a la sociología de la música” publicada por vez primera en 1962 en Frankfurt (editorial Suhrkamp Verlag), Adorno afirma que:

el aburguesamiento en el sentido más amplio, incluido también el cultural, se consumó a través del principio de nacionalidad, o por lo menos se apoyó en él. (...) Los músicos han accedido a la ideología política desde mediados del siglo XIX por el hecho de poner de relieve rasgos nacionales, presentarse como representantes de naciones y ratificar en todas partes el principio nacional (Adorno, 2009a: 348).

Es sabido que toda nación necesita sus músicos, letristas, compositores y arreglistas, la música está presente en las sociedades democráticas y liberales vigentes que funcionan bajo la forma política del Estado-nación. Ahora, la música expresa también las contradicciones económicas-sociales y hasta políticas de la nación misma, hasta tal punto en que los músicos son también representantes del principio nacional y de las políticas aplicadas en materia musical dentro de los lindes territoriales del Estado. En la relación entre la forma política y la forma musical es común la tendencia hacia un concierto eterno, un himno salvífico, un fervor sonoro universalista e idealista que ensalce la igualdad de todos los sujetos en su conjunto por encima de cada uno de ellos en particular. La relación de la historia nacional y la historia musical, en la *historia presente*, se establece a partir de los *restos* del movimiento musical romántico en que se *pone* forma a la idea de nación en el s. XIX. Los integrantes de esta *representación* musical son partícipes de una pura superestructura nacional-musical que recubre a los sujetos oyentes con sensacionalismo, festividad y *apariencia* democrática. *Como si* la música fuese una fuerza de juntura de las partes conformantes de la totalidad del pueblo que vuelve más constitutiva, a partir de sensaciones compartidas, la idea nacional. Así por ejemplo, la *Novena sinfonía* de Beethoven⁶⁷, cuya letra es el poema “An die

toda nueva concepción de la música popular, y kitsch toda nueva música popular, se la considere o no kitsch: el trompetista de Säckingen es la parodia necesaria del toque de cuerno de Sigfrido. Al tiempo que ya no se concede a la música carácter comunitario, interhumano, y menos aún dimensión popular alguna que lo fundamente, una sociología autosuficiente disuelve el concepto de canción popular como tal, y hace bien, aunque no tenga razón. Lo que se presenta como música popular sirve a un interés ideológico; pero la música está en el pueblo perfectamente sometida a la sociedad cosificada. —Quien hoy hace canción popular es un farsante; quien salva e integra elementos de la canción popular en obras propias es un romántico del romanticismo que pasó, como antes de él pasó la canción popular; quien edita canciones populares es alguien que se siente más seguro en el aislamiento del conocimiento científico; a quien el impulso amoroso o la necesidad del día le manda transcribir canciones populares, edifica sobre arena: solo la mesura prudencial y la sabia modestia en la acentuación del material y de la persona puede en todo caso proporcionarle un buen comienzo. Estas pocas aseveraciones pueden preceder, marcando límites, la crítica de algunas colecciones de canciones populares de diverso valor” (Adorno, 2014b: 273-274).

67 Ahora, bien esto no quiere decir que ningún compositor de otra nación no pueda interpretar con soltura a Beethoven, tal como dice Adorno: “Incluso en culturas muy lejanas entre sí —si se quiere emplear alguna vez este repugnante plural— son capaces de entenderse musicalmente unas con otras; pensar que un japonés de buena formación no pueda a priori interpretar correctamente a Beethoven ha demostrado ser pura superstición. No obstante, la música misma posee, sin duda, elementos nacionales, como la sociedad burguesa en su conjunto; su historia y la de sus

Freude” de Schiller (escrito en 1785), fue la sinfonía de los nacionalsocialistas alemanes (y hoy es el himno de la Unión Europea sin reparos), el impresionismo musical en Francia (p. e., Debussy, Ravel, Satie, Fauré, Saint Saëns), Schubert y Bruckner en Austria, los compositores de pasodobles en la España de principios del s. XX (p. e., José Padilla, Antonio Álvarez Alonso, Manuel Penella Moreno, etc.). Estos ejemplos, ponen en relación la forma nacional con la forma musical, a partir de la unión de un *repertorio* con la *cultura*, y de esta con el pueblo que la construye día a día en los límites poblacionales y territoriales del Estado.

Se llevan aproximadamente dos siglos de *cultura* (el s. XIX, el s. XX y principios del s. XXI) y no parece que este significado deje de mutar *per tutti*. En este sentido, se comprende perfectamente la famosa cita de Walter Benjamin⁶⁸ en la que se constata: “No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie” (Benjamin, 2010a: 309). O como cuando Adorno se refiere al carácter secularizado de las antiguas religiones que sirve como un sustitutivo simbólico-espiritual del mito y del rito a nivel superestructural (y, a la vez, a favor de los que dominan), algo semejante a lo que ocurre con la *cultura* (i. e., la forma *mítica*). Así lo cuenta en el epígrafe “La industria cultural”:

Con el endurecimiento de la conciencia del tiempo, el acontecimiento quedó fijado al pasado como el único en el pasado, y se trató de mitigar ritualmente, recurriendo a lo sucedido hace mucho tiempo (...); la relación simbólica de lo actual con el acontecimiento mítico en el rito, o con la categoría abstracta en la ciencia hace aparecer lo nuevo como predeterminado, que así es en verdad lo viejo (Adorno y Horkheimer: 2007: 42).

formas de organización tuvieron lugar esencialmente dentro de los límites nacionales” (Adorno, 2009a: 348). No se debe confundir la capacidad técnica, la formación, la profesionalización y los conocimientos de un músico con su nacionalidad de origen. Adorno apela aquí a un hecho que tiene mucha vigencia actualmente en el contexto de Oriente Lejano. Sobre todo en China, al acabarse el período político del Mao Tse Tung, quien odiaba a Mozart y a muchos de los compositores alemanes (además de atentar contra el confucianismo por promover el modo de trabajo capitalista), con la llegada de Deng Xiaoping en el año 1978, la realidad cultural china cambió de prisa. Este cambio cultural y económico (liberalización y alto crecimiento) promovió la construcción de escuelas de música, centros de estudio musical e interpretación que resultó ser favorable a la interpretación de los clásicos alemanes. Es por ello, que hoy en día en la China capitalista existen los mejores intérpretes de piano de Chopin, de Mozart, de Haydn, de Beethoven y de parte de la tradición musical clásica europea. Ahora bien, el respeto por la tradición musical en Oriente lejano sigue estando tan vinculado a los intereses nacionales como en cualquier otro sitio, es decir, esta ecuación música-Nación, aun siendo intérpretes de la música de otro territorio, no se ha visto afectada.

68 Ahora bien, esta cita no la hay que entender de un modo radicalmente monista, como si todo lo cultural fuese barbarie en tanto que tal, al modo presocrático. No se trata sólo de un modo de expresar que detrás de los documentos culturales, se encuentra un entramado industrial cultural que mercantiliza el producto, sino que también hay que ver lo popular que se esconde en lo cultural, que ha pasado inadvertido pero que yace en los contenidos del archivo de cultura que sea. Tal y como dice Jesús Martín-Barbero en la obra *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, en Benjamin se realiza un trabajo de búsqueda en los materiales culturales de lo no pensado que se conserva como resquicio de lo popular. Comenta Martín-Barbero sobre el encuentro de Adorno con Benjamin: “El encuentro posterior con los trabajos de Walter Benjamin vino no sólo a enriquecer el debate, sino a ayudarnos a comprender mejor las razones de nuestra desazón: desde dentro, pero en plena disidencia con no pocos de los postulados de la Escuela, Benjamin había esbozado algunas claves para pensar lo no-pensado: lo popular en la cultura no como su negación, sino como experiencia y producción” (Martín-Barbero, 1991: 49).

O, por ejemplo, cuando se añade que:

el que no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Apartado de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia. Hoy, mientras en la producción material el mecanismo de la oferta y la demanda se disuelve, en la superestructura actúa como control a favor de los que dominan. Los consumidores son obreros y empleados, los agricultores y los pequeños burgueses. La producción capitalista los absorbe de tal modo en cuerpo y alma, que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece” (Adorno y Horkheimer, 2007: 146).

Así es que quedan: “subordinadas todas las ramas de la producción espiritual” (Adorno y Horkheimer: 2007: 144) a la producción capitalista. Esta crítica se puede seguir, del mismo modo, en muchos pasajes de este epígrafe que avanzan en el desarrollo de una secularización de nociones espirituales religiosas llevadas al presente a través del ámbito *cultural* (Adorno y Horkheimer: 2007: 148, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 165, 173, 181). La relación secular surge al tomar la superestructura ideológica⁶⁹ como una capa de *apariencia* bajo el que se encauza la *realidad* con el fin de dotarla de nuevos sentidos (políticos, económicos, sociales, religiosos, etc.).

Como se dice a continuación del texto citado, se trata de cómo el consumidor queda absorbido bajo el dominio de un “monopolio privado de la cultura” (Adorno y Horkheimer: 2007: 146) en su *deseo* de dar una tregua a su tiempo de trabajo. El primado de la abstracción en la cultura funciona como una segunda naturaleza, es decir, como un mecanismo ideal, metafísico, *fetichista*, cosificado, a la vez, mitológico, religioso, ritual y, por tanto, superestructural, trascendente a la conciencia económica que mantiene a los consumidores en el conformismo más acrítico. A la vez, este conformismo de los consumidores difícilmente contiene una segura opción de *resistencia* sobre sus juicios estéticos, motivaciones psicológicas, deseos inconscientes y, también, toma de decisiones racionales, debido a que: la “industria se adapta a los deseos por ella misma suscitados” (Adorno y Horkheimer, 2007:147). Las estrategias psicológicas de *persuasión social* que envuelven el *mito de la cultura*⁷⁰ también funcionan como estrategias comerciales de venta (*marketing*) al por mayor,

69 Ahora, a este respecto, Gustavo Bueno da cuenta de que la crítica de la cultura de algunas escuelas del marxismo (particularmente la Escuela de Frankfurt: Fromm, Adorno, Marcuse)” (Bueno, 2004: 106), no obstante los critica mismamente por practicar una suerte de psicoanálisis social y psicoanálisis de superestructuras característico de muchos integrantes de la izquierda indefinida de nuestra actualidad. Pero, por la contra, a esta crítica, Adorno podría responder perfectamente con lo escrito en la Tercera parte de la *Dialéctica negativa*, en referencia a la obra *Materiales para el psicoanálisis* de Sandor Ferenczi (Adorno, 2005a: 252). En este texto siguiente, Adorno discute la capacidad del psicoanálisis para demostrar la evidencia que se critica en el plano de los efectos sociales. La distinción del psicoanálisis de súper yo normal (individuo que sigue las normas) y patológico, no es suficiente para la crítica social desde un punto de vista holista. Dice Adorno: “Sobre cómo cabe distinguir subjetivamente, según criterios psicológicos, entre el súper-yo normal y el patológico, el psicoanálisis demasiado rápidamente llegado a la razón calla lo mismo que el burgués provinciano sobre la frontera entre lo que él conserva como su natural sentimiento nacional y el nacionalismo. El único criterio de distinción es el efecto social, ante cuyas *quaestiones iuris* el psicoanálisis se declara incompetente” (Adorno, 2005a: 253).

70 En la Primera parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno sigue insistiendo en el papel envolvente de la cultura que domina el pensamiento como idea metafísica en nuestras sociedades avanzadas. El pensamiento cuando entra bajo el

formando un parcelamiento informativo que se implanta a través de lo que se denomina en psicología social como: el *framing* (encuadramiento de la información), el *packing* (modo de empaquetamiento del producto) y el *ranking* (la lista de las pocas marcas de más éxito de ventas y reconocimiento social). Las masas, condicionadas por esta estrategia, ven interrumpida su voluntad en la elección de los productos a la venta dado que escogen entre los que la industria *pro-pone* y *dis-pone* al mercado en función de, entre otras variables (dialéctica del valor subjetivo y objetivo), la fijación de unos precios más baratos que compiten con los más caros en el seno *mercado mundial*.

Desde luego, caben escasas formas de *resistencia* contra las guerras de precios del *capitalismo salvaje* (i. e., supervivencia del mejor adaptado, *homo oeconomicus*), hasta en la oferta minoritaria más respetuosa con la preferencia del consumidor, los productos de baja demanda tienden a precios altos poco competitivos. El esquema de la racionalidad instrumental está implantado en el órgano de la maquinaria cultural, esto es, se haya anclado a un estado de competencia empresarial *al servicio del cliente*. Así lo dice Adorno: “durante el tiempo libre, el individuo debe organizarse de acuerdo con la unidad de producción. (...) el esquematismo como primer servicio al cliente” (Adorno y Horkheimer, 2007: 137).

En el año 1944, cuando Adorno escribía la *Dialéctica de la Ilustración* en California, junto a Horkheimer, que en 1940 ya era ciudadano estadounidense instalado en Pacific Palisades (Los Ángeles), se podía percibir el ambiente industrial y económico de aquella ciudad productivamente avanzada. Pero también era explícito el conjunto de las *imágenes del deseo* de una masa de clientes hacia productos culturales que, al mismo tiempo, eran condicionados objetivamente por una gran red de medios técnicos, dispositivos, maquinarias y tecnologías que representaban eso que, Adorno, dio en llamar: *industria cultural*. Su estancia en el norte de América, le permitió captar el surgimiento de muchas de estas nuevas *fábricas* ideológico-culturales capaces de convertir al consumidor cultural en un cliente más del proceso de mercantilización. Adorno, para ejemplificar esto, se centraba en algunas organizaciones estadounidenses, instituidas en 1934, como *Hays Office* (Adorno y Horkheimer, 2007: 147), con el fin de criticar la promulgación de un código racional-instrumental en la industria cinematográfica y musical.

Desde aquel entonces, en que las competencias proscritas a la cultura del cine y la música empezaban a funcionar como grandes empresas que evaluaban su producción en base a los costes y a

manto de la cultura deja de ser crítico y comienza a ser integrado y absorbido a la misma. Esta denuncia contra la fantasmagoría de lo cultural se hace explícita del modo siguiente: “Con la prohibición de pensar, el pensar sanciona lo que meramente es. La necesidad genuinamente crítica del pensamiento de despertar de la fantasmagoría de la cultura está asimilada, canalizada, conducida a la falsa consciencia. La cultura que envuelve al pensamiento lo ha desacostumbrado de la pregunta por qué es todo y para qué; sumariamente, de aquella por su sentido, la cual se hace más apremiante cuanto menos evidente es tal sentido para los hombres y más completamente lo sustituye la industria cultural. En lugar de eso se entroniza lo de una vez por todas así y no de otra manera de lo que pretende tener sentido en cuanto cultura” (Adorno, 2005a: 89).

los mercados de audiencias, hasta el momento presente, hubo un avance considerable⁷¹. En el texto “La industria cultural”, Adorno hace referencia a estas empresas bajo el nombre de *agencias culturales*:

Los gigantes de las agencias culturales, que armonizan entre sí como sólo un manager con otro, independientemente de que éste proceda del ramo de la confección o del *college*, han saneado y racionalizado desde hace tiempo el espíritu objetivo. Es como si una instancia omnipresente hubiese ordenado el material y establecido el catálogo oficial de bienes culturales que recoge sucintamente las series disponibles (Adorno y Horkheimer, 2007: 147-148).

Esta *racionalización del espíritu objetivo* por parte de los grandes capitanes de la industria cultural lleva paralela la puesta en marcha de un criterio de verdad económico en manos de *manager* y jefes de producción cultural que no consiste sino que en la alta venta de entradas a conciertos o salas de cine y la llegada del producto al cliente (audiencias de oyentes, televidentes, fans, etc.). En base al orden del material y la prefijación del *catálogo* en el que se recogen las *series* de contenidos *disponibles*, las agencias distribuyen su producto hacia la masa informe de consumidores, como dice Adorno: “su ideología es el negocio” (Adorno y Horkheimer, 2007: 150). Ahora bien, más allá de la defensa de unos valores éticos y estéticos en discusión con los contenidos que estos medios propagan, lo que interesa realmente a estas agencias parte del nivel de consumo y ventas que alcanza

71 Con el fin de señalar algunos ejemplos de las grandes empresas y/o compañías hegemónicas del mercado cultural actuales responsables de dinamizar el aparato de mercado de bienes de consumo cultural (cine, música, televisión, radio, conciertos en directo, deportes, espectáculos masivos, festivales de todo tipo, etc.), presentamos aquí las agencias más destacadas. Primeramente, tenemos a una de las mejores agencias ocupadas del ámbito de los deportes y el entretenimiento llamada *CAA*, quién domina desde 1975. La agencia fundada por William Morris, con sede en Nueva York, Los Ángeles y Nashville, tiene como clientes a algunos personajes famosos como Tom Hanks, Brad Pitt o LeBron James. Otra agencia de talento es la fusión empresarial, con ya más de un siglo, llamada *William Morris Endeavor Entertainment* (William Morris asociado con Endeavor Agency), siendo la segunda agencia más potente en la actualidad de la industria cultural americana y, por lo tanto, de dominio internacional. A esta empresa parece dirigirse Adorno cuando pone en el saco de esta industria a clientes ya históricos como el mismísimo Chales Chaplin (Adorno y Horkheimer, 2007: 150, 162, 256, 291) o Elvis Presley. También podríamos citar a *ICM*, fundada al igual que *CAA* en 1975, la cual destaca en el ámbito del cine, la televisión, grabaciones en vivo y editorial. Esta compañía con agentes en Los Ángeles, Nueva York y Londres, destaca sobre todo por llevar a cabo trabajos con directores como Woodie Allen o actores tan reconocidos como al Pacino, Samuel L. Jackson y Halle Berry. En el puesto cuarto, está la compañía *UTA* (ubicada en Beverly Hills), quién contó con gran demanda cultural en el intervalo de 1980 y 1990 llevando a cabo la producción de algunas series conocidas como *Seinfeld*, y contando con una recua de creadores internautas que hicieron posible tener como clientes a Johnny Depp, Miley Cyrus, Jennifer López o Los Hermanos Cohen. Otras compañías y agencias americanas que destacan son *The Gersh Agency* (fundada desde 1949, también ubicada en Beverly Hills), *Paradigm* (agencia-boutique creada en 1882 con oficinas en Beverly Hills, Nueva York y Nashville, quien cuenta con el cliente musical Coldplay), *The Firm* (creada en 1977 en la ciudad de Beverly Hills, especialista en cine contando con Leonardo DiCaprio y en artistas musicales de la televisión y metaleros como Korn o Audioslave), *APA* (especializada en comedia, conciertos y conferenciantes), *Abrams Artist Agency* (agencia mediana centrada en trabajos de narración establecida desde 1977), *Innovative Artist* (desde 1982 especializada en actores y modelos en Nueva York, Chicago y Los Ángeles). Estos datos informativos sobre las agencias culturales dominantes en el mercado actual pueden consultarse en el artículo del periódico *Financial Times*, escrito por Matthew Garrahan en 19/02/2010, titulado “Hollywood’s golden talent agents”. También se pueden ver las fichas técnicas de las siete mayores empresas de la industria cultural americana en el periódico *The Hollywood Reporter*, una crónica muy gráfica de Rebecca Sun titulada “The THR Guide to the 7 Major Hollywood Agencies” publicado en 06/04/2015.

cada producto; esto es, que haya un nivel de demanda a la alta que permita sobrevivir a un negocio determinado. Esta *ideología* del *negocio* lleva inmanente la reproducción a escala ampliada de los productos a la vez que el gusto conformista del cliente por formas estéticas y musicales temporalmente homogéneas y repetitivas; el consumidor, al fin y al cabo, como dice Adorno: “se contenta con la eterna reproducción de lo mismo” (Adorno y Horkheimer, 2007: 147).

1. 2. 4. Técnica, tiempo y música

En el patrón formal temporal de la cultura de masas⁷², dice Adorno en “La industria cultural”, se da una mezcla entre lo: “archiconocido y a la vez no existido nunca” (Adorno y Horkheimer, 2007: 147). Por una parte está el triunfo universal de la innovación y de la novedad del progreso, siempre de la mano de la técnica más puntera, pero por otra parte, se hace patente, de algún modo, una totalidad de contenidos repetitivos que pertenecen al repertorio de las formas tradicionales. Dice Adorno: “Para ello sirven el tempo y el dinamismo. Nada debe seguir como antes, estar en movimiento” (Adorno y Horkheimer, 2007: 147). Es a través del movimiento, también en su número, que se hacen circular con mayor rapidez los productos, tal y como se dice bajo la expresión mundana: “el tiempo es oro”. El *tempo* y el *dinamismo* configuran la forma bajo la que el producto está en movimiento en el mercado. Esta forma temporal es la organización integral de una serie de contenidos relacionados con: cómo se convierte el plus-producto en excedente de dinero, cómo se agiliza el intercambio, cómo se moviliza positivamente la oferta y la demanda, en definitiva, cómo se genera capital dinerario y cómo se mantiene el ciclo de la rotación del capital productivo y el capital mercantil. Adorno explica que en esta fase tardía del liberalismo participamos en una fase de la cultura de masas que consiste: “en la exclusión de lo nuevo” (Adorno y Horkheimer, 2007: 147), y esto quiere decir que el mecanismo temporal predominante es el de la reproducción y la repetición.

Con lo cual, no hay nada *nuevo en sí*, ni nada *viejo en sí*, sino que la mediación dialéctica entre lo uno y lo otro, radica en que, digámoslo así: no hay nada nuevo que no contenga a lo viejo y no hay nada viejo sin la puesta en marcha por algo nuevo. Ahora bien, esta mediación no solo es inmanente a la forma temporal *en sí*, ya que el carácter histórico de estas formas se sustenta en base a un plano material espacial que se transforma mediante el progreso de la técnica. Tenemos, entonces, una relación de especial relevancia en la *Dialéctica de la Ilustración*, que vamos a tratar en este subepígrafe, a saber: la dialéctica entre el *tiempo* y la *técnica*.

En primer lugar, respecto al anclaje técnico que se utiliza, lo que más salta a la vista actualmente, consiste en la participación del polo de la novedad, ya que se compete por la innovación de productos que nunca hayan existido. La técnica, junto a la ciencia, la tecnología y, en caso de

72 En este sentido, las investigaciones de Adorno estaban envolviendo esa parte de la realidad de la cultura de masas que, por supuesto, van más allá de lo económico, pero no debido a una exclusión de esa capa basal económica sino porque lo incorpora mediado por lo cultural y su contexto, es decir, por el modo en que la gente lo consume y lo disfruta, esto es, también, por su dialéctica inmanente de contenido y su forma estética. Tal como propuso investigar Umberto Eco, ya en 1965, antes de la publicación de la *Teoría Estética y Dialéctica negativa* de Adorno, en su famosa obra titulada *Apocalípticos e integrados*: “Con todo lo antedicho se proponen una serie de investigaciones posibles (cada una de las cuales podría constituir tema para un seminario universitario), mediante las cuales se podrían aportar elementos de discusión a un debate sobre la cultura de masas que tuviese en cuenta sus medios expresivos, la forma en que se utilizan, el modo en que se disfrutan, el contexto cultural en que quedan inseridos, el trasfondo político o social que les otorga carácter y función” (Eco, 1984:78).

tratarse de una investigación con recursos teóricos científicos más complejos, la tecnociencia, tienen como destino, en muchos casos, la tarea de la producción de nuevas mercancías a partir de materiales ya existentes, pero formalmente cada vez más nuevos. Lo primero que se debe apuntar aquí, es la diferencia entre *técnica* y *tecnología*: la técnica (un bolígrafo, un cuchillo, un alfiler, etc.) se define en base a un nivel de uso instrumental sin involucración de saber científico alguno, no obstante lo que conocemos por tecnología (la bomba nuclear, un ordenador portátil, una *tablet*, p. e.) incorpora algún componente mediado por la ciencia⁷³.

Adorno no disocia estos tres términos en su obra *Dialéctica de la Ilustración*, sino que denomina *técnica*, a secas, a la totalidad que hoy en día incluye en su dominio a lo que es tanto técnica, como tecnología y, por momentos, *tecnociencia*. Actualmente, el proceso que se lleva a cabo, a gran escala, bajo lo que Adorno denomina “técnica”, en realidad es más complejo, ya que habría que tener en cuenta los últimos avances de la ingeniería robótica, la informática, la ingeniería cibernética, la inteligencia artificial, los sistemas computacionales (en paralelo), etc.

Por supuesto, este nivel al que ha llegado la *técnica* es un rasgo indudablemente característico de la actualidad, lejos del *conformismo* ingenuo que esto pueda conllevar. No obstante, las formas y contenidos estéticos a los que ha llegado esta innovación y desarrollo técnico (i. e., a nivel superestructural), a Adorno le parecen im-*puestos* amenazadoramente por los propios medios técnicos, tal y como dice en el texto “La industria cultural”: los “tipos formales congelados, como el *sketch*, la historia corta, la película de tesis y la canción de moda (...) normativa y amenazadoramente impuesta” (Adorno y Horkheimer, 2007: 147) o las “*novelty songs*” y las “*slapstick comedy*” (Adorno y Horkheimer, 2007: 151).

Esto es, hay una correlación histórica entre el avance de la técnica y la tecnología con el nivel de degradación y demanda de fruslerías e infantiladas típicas de un gusto por lo regresivo. Las canciones de moda, las comedias bullangueras y chocarreras, los *sketches* publicitarios y humorísticos son ejemplos de cómo la cultura se vuelve circularmente repetitiva en sus contenidos, y, paralelamente, más accesible y fácil de digerir, con cada vez menos requerimientos de conocimientos y esfuerzos intelectuales para su consumo. La comodidad, la simplicidad y la facilidad funcionan como una ecuación que declara la victoria de la razón técnica y tecnológica sobre la *verdad* (Adorno y Horkheimer, 2007: 151). Se trata entonces, de la relación entre la técnica y el tiempo con lo regresivo de la cultura, es decir, con un experimento de *inventario* cultural completamente especulativo y mítico, implantado socialmente.

Así bien, en segundo lugar, hemos apelado al tiempo, como esa dimensión dialécticamente

⁷³ Para esta diferencia nos hemos apoyado en la distinción que establece Carlos Madrid (2016) en un texto, que responde a una conferencia titulada “Las ciencias como sistemas y los sistemas filosóficos” de David Alvargonzález impartida en la Escuela de Filosofía de Oviedo el 24 de octubre de 2015.

paralela a la técnica. La forma temporal homogénea y repetitiva opera mediante la industria cultural como la forma temporal de producción, circulación y reproducción, esto es, el *tiempo de la mecanización* (Adorno y Horkheimer, 2007: 55, 116, 139, 140, 150, 153, 177, 239, 287, 290, 306, 307). La metáfora de la forma del tiempo cíclico griego secularizado a través del tiempo de la reproducción mecánica *impuesta* a través de la circulación mercantil de bienes culturales⁷⁴ opera en la *Dialéctica de la Ilustración* como un vínculo filosófico fundamental. La técnica, ligada a la innovación y al progreso, a merced de una temporalidad moderna determinada, conforma el modelo de la reproducción mecánica y de la norma continuista basada en el *automatismo*. Así, los contenidos sociales y psicológicos suelen ser repetidos anacrónicamente, a pesar de que los consumidores se centren en el *estereotipo* (*impuesto* técnicamente), esto es, en la forma que envuelve y representa a los contenidos bajo su manto ideológico. Dice Adorno:

Con razón el interés de innumerables consumidores se concentra en la técnica, no en los contenidos siempre repetidos, mermados y ya medio abandonados. El poder social que los espectadores veneran se manifiesta más eficazmente en la omnipresencia del estereotipo impuesto por la técnica que en las rancias ideologías, a las que deben representar los efímeros contenidos (Adorno y Horkheimer, 2007: 149).

Así pues, los trabajadores pueden: “emplear el tiempo que no pasan en el tajo en dejarse llevar” (Adorno y Horkheimer, 2007:148). El tiempo de consumo suele cumplir la función de *desconexión* de las tareas laborales, el descanso, el ocio, la satisfacción de necesidades, etc. Ahora bien, la fijación por la técnica por parte del consumidor trae consigo un juego revelador de nuevas modalidades formales en el arte y en la *cultura* que, a la vez, esconde debajo de su apariencia ideológica la representación de contenidos monótonos, repetitivos y cíclicos. Este es el *tiempo vacío* al que Adorno se refiere en el texto “El esquema de la cultura de masas” (la continuación de “La industria cultural”) como “intratemporalidad”. En este texto podemos ver reflejado de un modo claro la configuración del tiempo inmanente a la obra de arte, como la forma bajo la que se representa un

74 Sobre esta tesis anunciada por Adorno y Horkheimer avanza Simmel (1989) en la obra *Philosophie de la modernité*, al expresar que la modalidad temporal de nuestras sociedades parte no tanto del tiempo mecánico de la reproducción técnica y mecánica, sino del tiempo benjaminiano del “aquí y ahora”, es decir, una presentificación e inmediatez total que borre toda huella de pasado y esperanza de futuro. De un modo semejante, en la obra de Maffesoli (2000) titulada *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas* también se desarrolla la tesis de la sociedad moderna a la que pertenece ese tipo de temporalidad mecánica superada por una nueva sociedad contemporánea que está apegada al tiempo discontinuo y heterogéneo. Maffesoli hace alusión a la necesidad actual de apropiarse de la actitud del héroe trágico (Maffesoli, 2000: 60) y, por consiguiente, al tiempo cíclico de la Grecia antigua, que es un tiempo que rompe con lo mecánico y lo lineal para acogerse a la oportunidad del Kairós, representada por la figura de un viejo calvo que tiene una coleta que al querer cogerla se nos escapa por los pelos. Dice Maffesoli: “A esto remiten el presentismo y su encarnación en la vida ordinaria: una especie de intensidad que, consciente o casi consciente de la precariedad de las cosas, se consagra a gozar el máximo, y lo más rápido posible, *hic et nunc*. Y entonces, el tiempo lineal, el del cómputo moderno, el tiempo mecánico de la producción industrial y del reloj puntual, el tiempo dramático, homogéneo y vacío, deja lugar a la discontinuidad de los instantes vividos (...)” (Maffesoli, 2000: 62).

lugar vacío de la *vida sin sentido*. La forma apresa los contenidos de la vida de ese tiempo vacío e intratemporal de la *mera existencia* y aspira a la trascendencia y a la totalidad de la idea a partir de un conflicto que media entre el pasado y el futuro concentrados en el presente. Así lo cuenta Adorno:

El tiempo vacío —la vida que transcurre sin sentido— debe ser apresado por la forma, la cual, en virtud de su totalidad, le hace participar de la idea. Es justamente el tiempo hecho tema lo que permite desterrar su heteronomía del ámbito estético e inyectar en la obra de arte al menos la apariencia de una intratemporalidad que hace de ella una esencia, una pura reflexión de la mera existencia, y de ese modo expresa la trascendencia. El medio de que se vale este dominio del tiempo por la resolución de la tensión intratemporal es el conflicto. Éste concentra lo pasado y lo futuro en el presente (Adorno y Horkheimer, 2007: 293).

El contexto de este párrafo viene antecedido por un comentario de Adorno sobre la similitud entre el *teatro épico* y el *arte de masas*, donde se dice que el teatro épico es aquella réplica del teatro de masas ya que la forma temporal que ahí se resalta es precisamente la que se configura como totalidad de los contenidos de la *conciencia* de la masa. Al fin y al cabo, se trata de cómo en la existencia mera, que tiende a la trascendencia mediante formas que representan contenidos intratemporales, puede configurarse bajo nuevas formas que *destierran* la *heteronomía* de contenidos del ámbito estético. Al formalizarse los contenidos, al hacerse el tiempo un *tema*, un contenido propio, se tiende hacia lo mismo y convergente de la idea y de la trascendencia. Esta trascendencia es inyectada en la obra de arte como ideología, en tanto que a partir de unos contenidos heterónomos la forma los *apresa*, organiza y configura dando lugar a una totalidad temporal homogénea abstracta e ideológica.

El modo de resolución no es otro que el del conflicto, por ello la dialéctica histórica de las formas y los contenidos se plantea también negativamente y el proceso de construcción de formas no alcanza su fin ni su *completitud*. La autonomía del arte y sus formas están ligadas a los contenidos sociales heterogéneos que acaban por apresarse en una totalidad incompleta de la realidad en tanto que el presente lucha con formas estéticas pasadas y anticipa formas estéticas futuras. Lo inmediato del presente, eso que hace a una obra de arte ser *auténtica*, temporalmente aquí y ahora, arrastra los contenidos económico-políticos que están en conflicto en la sociedad. El tiempo del *hic et nunc*, sería, entonces, el momento de cristalización de todas las relaciones contenidas en la praxis y en la mera existencia en su totalidad formal que, al mismo tiempo, no logra organizar toda la experiencia contenida bajo su representación, porque siempre está en conflicto, pero tiende y aspira a la trascendencia ideal.

De este modo, frente al tiempo del drama absoluto o de la *Séptima sinfonía* de Beethoven en la que se ofrece un ejemplo escolástico de la *dialéctica del tiempo* (Adorno y Horkheimer, 2007:

294), estaría el tiempo del instante que inspira la dodecafonía de Schönberg y que revela la forma como variación, por ejemplo, a través de los *shocks*. Así, el uso universal motivico-temático musical en la sinfonía está en conflicto con la forma temporal de los nuevos *shocks* utilizados en las nuevas formas que integran la irrupción de la variación en la música del Segundo círculo de Viena. La forma temporal característica de la cultura de masas procedente del arte burgués, en el que la verdad aparece siempre como lo *falso* (i. e., la primera naturaleza se pasa como segunda), se haya en conflicto con su totalidad como identidad sintética, debido a que los límites de sus contenidos son desbordados por el *tiempo evocado* (Adorno y Horkheimer, 2007: 294). Esto, para Adorno, al igual que para la dramaturgia de Brecht, presupone la *ruina del individuo, eo ipso, la ruina del tiempo* (Adorno y Horkheimer, 2007: 295). La forma nunca acaba por totalizar toda la cantidad de contenidos que representa, por ello, Adorno no encuentra salvación ni emancipación alguna en esta discusión cuasitrascendental sobre el tiempo. La ruina del individuo y de los contenidos sociales es, a la vez, la ruina del tiempo y su forma, ya que el proceso de organización integral de los contenidos supone una pérdida del carácter representativo en la captación de instantes no apresados. Así lo explica Adorno:

la entrega resignada a lo meramente temporal rompe el continuo temporal, y los momentos temporales en los que la representación se pierde salen ellos mismos de la serie temporal que los relaciona y, en virtud del recuerdo, atraen hacia ello como un torbellino todo acontecer temporal (Adorno y Horkheimer, 2007: 294-295).

Entonces, hay contenidos de esa forma temporal que no *caen* dentro de la representación abstracta. El continuo temporal conlleva una pérdida de contenidos que se salen de la serie temporal formal y no se dejan encauzar bajo la configuración presente. Por lo que, siempre hay formas que compiten con otras y unas salen más *aventajadas* que otras, tal y como ocurre con las formas temporales homogéneas y vacías de la cultura de masas. Los momentos temporales que la forma no recoge en su representación, nos muestran la infinidad de posibilidades formales que hay en el torbellino del acontecer temporal. Así, siguiendo el ejemplo del drama y la sinfonía: cuanto más pretenda el drama y la sinfonía mantener su unidad formal en virtud de la sucesión, de los motivos y del instante: “tanto más recae en el tiempo abstracto cuanto más terminantemente se prohíbe condensar el tiempo en un nudo por medio de la acción” (Adorno y Horkheimer, 2007: 295).

Ahora bien, los contenidos del tiempo en la forma temporal de la cultura de masas se relacionan entre ellos de tal modo que caen bajo la forma del tiempo abstracto⁷⁵, propia de la

75 Esta forma del tiempo abstracto, que es paralelo al tiempo de la producción industrial, podemos ver también cuáles son las implicaciones que efectúa Adorno a partir de esta dominación basada en la técnica y la industria cultural en relación a la música popular. El efecto de unificación social se alcanza mediante un aparato técnico que recrea constantemente esa forma temporal de producción mantenida por diversos medios. El tiempo de la producción

reproducción de la maquinaria del “capitalismo avanzado” (Adorno y Horkheimer, 2007: 290). No obstante, cabe pensar, que entre estos contenidos aun quedan muchas formas por configurarse que están siendo apartadas y retiradas al torbellino del acontecer temporal en el plano de la acción. De ahí que, formas como la variación del *shock*, pese a no tener un gran éxito artístico en las masas de su momento, puede ser que en el futuro pase a formar parte del gusto general en detrimento de viejas formas. Esta intolerancia de las masas al conflicto con nuevas formas: “ha de pagar en cada uno de sus productos su tributo al tiempo” (Adorno y Horkheimer, 2007: 295). Y esta es, justamente, la paradoja temporal:

cuanto más ahistórico y predecido es en ella el acontecer; cuanto menos se le convierte en problema la relación temporal y menos se constituye ésta en la unidad dialéctica de los momentos; cuanto más astutamente emplea ella la estática de los trucos para hacer aparecer lo nuevo como contenido del tiempo, tanto menos tiene que oponerse al tiempo de fuera y tanto más fatalmente es presa de él (Adorno y Horkheimer, 2007: 295).

Así bien, lejos de la *unidad dialéctica de los momentos* temporales, hay un predominio de una forma temporal por encima de otras que quedan al margen. Desde luego, hay formas que no configuran su unidad dialéctica con los contenidos debido a que no logran oponerse al *tiempo de fuera* del que son presos. El tiempo abstracto moderno mantiene estática una relación temporal bajo la cual consigue hacer aparecer lo nuevo a través de su forma homogénea y repetitiva. Justamente la paradoja que surge aquí es la de: ¿cómo es posible que un “tiempo unidimensional” (Adorno y Horkheimer, 2007: 295) configure solo una parte de los contenidos dejando otros fuera, que, a la vez, le son propios? ¿Cómo se implanta, a nivel formal, en el capitalismo avanzado, esta *paradoja inmanente* al avance del progreso basada en la llegada del *novum* que es, al mismo tiempo, la más anacrónica de las repeticiones? La dialéctica histórica de la forma y el contenido está presente en los momentos temporales en que los contenidos de la técnica son configurados bajo un determinado tipo de formas temporales que consiguen ser dominantes sobre otras. Los tipos temporales están mediados a través de esta técnica reproductiva que acompaña y que, en definitiva, requiere de un punto de vista dialéctico que explique las mediaciones entre contenidos sociales y políticos con las

capitalista está mediado conjuntamente al tiempo homogéneo de las músicas populares, de ahí su éxito en la cultura de masas. Esta dialéctica entre la superestructura y la infraestructura, que nos muestra Adorno, se hace posible a través de distintos medios que llegan a producir la sensación corporal, temporalmente abstracta, en que, como dice Pablo López en el artículo titulado “El tiempo y las cosas. Observaciones sobre el sujeto”: “los movimientos de los cuerpos sólo se asemejan a los movimientos de las máquinas en ciertos estados patológicos. Su integración exige por tanto la conversión de la enfermedad en norma” (López, 2013: 364). Además, Es relevante subrayar aquí esta relación de la música popular, como el jazz y la polka, con el tiempo homogéneo y abstracto de la mecanización industrial del capitalismo tardío, que hace Adorno en su obra *Filosofía de la nueva música*: “Lo ridículo de las polkas halaga al fanático del jazz; el triunfo sobre el tiempo *in abstracto*, sobre lo que se representa como anticuado debido al cambio de la moda” (Adorno, 2003a: 160). El caso del jazz, como ejemplo de música popular de dominación musical, se contrapone dialécticamente a un tiempo de la discontinuidad más cercano a una música anterior al jazz, que Adorno, por momentos, denomina: música seria (*Ernste Musik, Kunstmusik*).

formas que surgen en el contexto del capitalismo tardío.

Adorno expresa en el capítulo “La industria cultural” que: “la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío” (Adorno y Horkheimer, 2007: 150). Al respecto de la noción de diversión, Adorno da dos definiciones claras. Primera: “divertirse significa estar de acuerdo” (Adorno y Horkheimer, 2007: 157), es decir, la fusión entre cultura y entretenimiento es, a la vez, una espiritualización de lo que entretiene a la masa *conforme*, del mismo modo que temporalmente se aspira al apresamiento de la forma cíclica, del tiempo elegíaco de la repetición de lo mismo y de la idea de naturaleza *urobórica*. Divertirse, pues, para Adorno, consiste en dejarse llevar de manera optimista por la masa y entrar uno mismo en el bullicio de la opinión mediática.

La segunda acepción de diversión, tiene relación con esto último que venimos diciendo, pero, más que conformismo, se trata aquí de *evasión*. Dice así: “divertirse significa siempre no tener que pensar y olvidar el sufrimiento allí donde se muestra” (Adorno y Horkheimer, 2007: 158). En otras palabras, divertirse significa la no injerencia, entrometimiento o intromisión de algún objeto reflexivo que pueda causar el recuerdo de un sufrimiento del pasado con el que la relación con lo social se vea cortada o problematizada. Ahora, también se trata de evitar el aislamiento social, por ello en la cultura de masas se responde al dictado de que hay que divertirse, sin más preocupaciones. Así, lo conveniente para esta definición de diversión se refiere al juicio estético a golpe de efecto, venga como venga hay que quererlo así.

En la época del dominio material de la racionalidad, no vence el esfuerzo intelectual por la adquisición de conocimientos sino un efecto concreto de la racionalidad capitalista que también vincula el placer con los fines de éxito (Adorno y Horkheimer, 2007: 156). Adorno nos muestra esta gran contradicción de nuestro tiempo: cuanto más racionales y objetivos son los sujetos como condición necesaria del avance técnico-tecnológico, menos objetiva es la racionalidad crítica por parte del consumidor, por lo tanto, más diversión.

Ya no queda la posibilidad de apartarse de ese amoldamiento sin que a uno lo vean como a “un loco” (Adorno y Horkheimer, 2007: 161), el proceso que convierte al individuo en objeto, pasa por una “ideología vacía” (Adorno y Horkheimer, 2007: 163) que es a la vez individualidad sin contenido. Así es que: “el individuo, en el que la sociedad se apoyaba, llevaba la marca de esa dureza; en su aparente libertad no sino el producto de su aparato económico social” (Adorno y Horkheimer, 2007: 169). Mientras que el aburguesamiento social desarrollaba en su evolución la *prelación* del individuo, a la vez, preparaba la totalidad *informe* de la cultura de masas, por lo que, la relación aquí se vuelve enteramente dialéctica histórica. Adorno denomina con el término inglés “*social contact*” (Adorno y Horkheimer, 2007: 169) a este choque de formas individuales y sociales a lo largo de la historia. Los procedimientos técnicos llevados a cabo históricamente, como

contenidos de la industria cultural, son fundamentales para el progreso socializador paralelo al progreso de la individualización. Así lo refleja Adorno cuando dice que: “la industria cultural puede manejar tan bien la individualidad sólo porque en ésta se reproduce siempre la fragilidad de la sociedad” (Adorno y Horkheimer, 2007: 169).

Dicho esto, siguiendo el análisis de la obra *Dialéctica de la Ilustración*, vamos a remontarnos a otros textos, algunos anteriores a 1944 y 1947, en los que esta crítica social estaba ya operando de un modo vigente en Adorno. Veamos, por ejemplo, un pasaje del texto “Sobre el carácter fetichista de la mercancía” de 1938, en el que se puede constatar la noción de *individualidad sin salvación*: “Los poderes colectivos aniquilan también en la música la individualidad sin salvación, pero sólo los individuos, frente a tales poderes y reconociéndolos, son capaces aún de representar el deseo de colectividad” (Adorno, 2009a: 50).

La crítica a la *historia universal*⁷⁶, parte de la invención abstracta que dominó en la filosofía burguesa lleva a pensar que tal historia universal tiene implícita, a la vez, una discontinuidad temporal no configurada formalmente que retorna en los contenidos futuros como catástrofes pasadas y *crisis* que, en fin, desvelan el falso carácter unitario de la historia lineal. Así, tal y como se dice en este texto, el carácter unitario de la historia universal pervierte la posibilidad de una vida individual colectivamente auto-determinada y autónoma, ya que el individuo se *endosa* a los contenidos de una masa que absorbe su autonomía en beneficio de las formas predominantes de los poderes colectivos.

76 En la Tercera parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno vuelve a retomar el problema de la contingencia en el antagonismo que se da en la historia universal procedente de una construcción hegeliana del espíritu del mundo en movimiento, i. e., en base a las fases del espíritu subjetivo que pasa a lo objetivo hasta lo absoluto. Dice Adorno “El concepto de historia universal, en cuya validez se inspiró la filosofía hegeliana de modo parecido a como lo hizo la kantiana en la de las ciencias matemáticas de la naturaleza, se hizo tanto más problemático cuanto más se acercaba al mundo unificado a un proceso global. Por un lado, la ciencia histórica en progreso positivista rompió la representación de la totalidad y de la continuidad ininterrumpida. (...) Por otra parte, la filosofía avanzada tenía que percibir como discontinuo el acuerdo entre la historia universal y la ideología, la vida atormentada. (...) Con la inversión dialéctica de la dialéctica, el acento más intenso recayó sobre la comprensión de la discontinuidad de lo que ninguna unidad del espíritu y el concepto mantiene consoladoramente cohesionado. Sin embargo, la discontinuidad y la historia universal se han de pensar juntas. Eliminar la segunda como residuo de superstición metafísica consolidaría espiritualmente la mera facticidad como lo único que hay que conocer y por tanto que aceptar, lo mismo que antes el gesto soberano que ordenó los hechos a la marcha totalitaria del espíritu uno los confirmaba como sus expresiones. La historia universal ha de construirse y negarse” (Adorno, 2005a: 294). En este texto de la *Dialéctica negativa* titulado “Espíritu del mundo e historia de la naturaleza. Excurso sobre Hegel”, Adorno esboza el modelo de su dialéctica frente a la dominación de la naturaleza del espíritu hegeliano y del concepto kantiano. Pero esta crítica no desaloja la unidad del espíritu en la naturaleza, ni abandona por el carácter especulativo, metafísico y protoburgués a esta forma de unidad que lleva consigo el progreso histórico universal del espíritu. Pues, en algún sentido, debe quedar esa fuerza del momento continuista del progreso insertada en la historia en tanto que quintaesenciada por la discontinuidad. Se trata de conjugar la unidad de lo continuo con la disgregación de lo discontinuo, esto es, entender como la positividad del absoluto necesita del punto de fuga de la negación. En tanto que “la historia es la unidad de la continuidad y la discontinuidad” (Adorno, 2005a: 295), es preciso dar cuenta de que la idea de un futuro posible y contingente frente a uno necesariamente teleológico, son simplemente caras de la misma moneda, explicaciones al tránsito del momento en el que confluye tanto la identidad como la no-identidad, es decir, lo universal y lo particular.

El sujeto mediado por los objetos exteriores adopta el carácter cosificado del mundo moderno como el resultado del contacto con ese mundo de la mercancía que transforma a las conciencias individuales, llevándolas a ser partícipes de un conjunto de formas abstraídas de los contenidos de la masa. Así se constituye un mundo social autónomo que es, como comenta Facundo Nahuel en un texto titulado “Theodor Adorno y Walter Benjamin: construcción y negación de la filosofía de la historia”: “un mundo que se rige por una legalidad propia para la que ellos son irrelevantes” (Nahuel, 2010). Esto es, los sujetos humanos conviven, a la vez, con un mundo de contenidos discontinuos, heterogéneos y heterónomos: “en el que todos viven sometidos a una ley que se impone como terrible y violenta” (Nahuel, 2010). En suma, la historia universal sólo puede ser unitaria y necesaria en el sentido en que es, en sus contenidos: catastrófica, opresiva y contradictoria; y precisamente, de esta multiplicidad de contenidos es de donde se abstraen las formas del tiempo homogéneo y vacío en conflicto con las del tiempo discontinuo.

Como bien acentuó, posteriormente, Adorno en la *Dialéctica negativa* de 1966, al respecto del carácter temporal de su dialéctica negativa: “la discontinuidad y la historia universal se han de pensar juntas” (Adorno, 2005a: 224). Asimismo, lo *particular* no tolera a lo *universal*, pero lo universal, al mismo tiempo, subsume a estos particulares, de tal modo que la mediación dialéctica de esa negatividad está entroncada en el entero antagonismo entre la historia universal y la vida particular de los individuos. Podemos entender así lo que quiere decir Adorno al señalar que lo que no aguanta lo particular, se delata *ipso facto* como opresor particular. La diferencia subsiste como contradicción entre los contenidos particulares y la identidad formal. Adorno trata esta contradicción utilizando los términos de *unidad* y *multiplicidad* del siguiente modo: “No es meramente unidad dentro de la multiplicidad, sino que, en cuanto postura ante la realidad, es estampada, unidad sobre algo” (Adorno, 2005a: 292).

Dicho así, al estudiar lo que ocurre en el análisis temporal inscrito en tal negatividad, que podemos investigar en la *Dialéctica negativa*, se comprende que Adorno no solo apela a la crítica al tiempo homogéneo y vacío, a la historia universal y a la unidad *en sí*. Esto nos sitúa ante la relación entre identidad y diferencia o entre unidad y pluralidad, no como una relación de oposición férrea, sino como una composición *constelativa*, en la que la unidad está estampada sobre la multiplicidad, esto es, en la que una categoría vislumbra a la otra y dan sentido así a la dialéctica de contenidos y formas. Siguiendo lo dicho por Adorno en la *Dialéctica negativa*, se trata más bien de mostrar todo el movimiento dialéctico que de abordar un diagnóstico desde una de esas categorías, como si estuviésemos ante un pulso ideológico entre un polo positivo y un polo negativo.

Ahora bien, si llevamos esta dialéctica a las obras musicales, aunque pueda parecer trivial, no queda otra que desentrañar las cualidades *constelativas* y *enigmáticas* (Adorno, 2014a: 165-167)

a través de la mediación entre forma y contenido. Esto es, hay que construir un trazado histórico en el que las formas musicales se solapen unas con las otras y ver cómo se relacionan en sus contextos sociales correspondientes. Es preciso, detallar las relaciones entre la dialéctica histórica de las formas temporales y las musicales con sus contenidos sociales, tal y como en las obras de arte entra en juego el carácter doble de la *autonomía del arte* y el *fait social* en el que se da la obra. De este modo, como hizo Adorno, se conforma un estudio basado en la dialéctica negativa de la música: en la que los elementos musicales, tales como la síncopa y la forma disonancia, entran en conflicto a partir de una multiplicidad de factores que, autónomamente, pueden cruzarse entre ellos manteniendo aun así el carácter social.

Así bien, para este caso, sabiendo que la música es la expresión más pura de la temporalidad, es preciso constatar cómo: “puede la música conjurar la vacía violencia del tiempo” (Adorno, 2003a: 56). Ahora, además del componente estético y autónomo que le es propio, a la música le pertenece un *locus* social y económico-político. En este sentido, cabe apuntar lo dicho por Adorno en referencia al jazz como a una música popular⁷⁷ que se enmarca en el tiempo homogéneo característico de las músicas ligeras, en relación directa con el campo económico:

La paradójica inmortalidad del jazz arraiga en la economía. La competencia en el mercado cultural ha probado que una serie de rasgos, como síncopa, sonido semivocal y semiinstrumental, armonía impresionista e imprecisa, instrumentación exuberante según el *principio de esta casa no ahorra en materia prima* son elementos de especial éxito (Adorno, 1962: 130).

Por ende, es preciso preguntarse: ¿Hasta qué punto la forma temporal que representa cada música es relevante para el nivel económico-político? ¿Cuáles son las partes de estas formas temporales que a través de la música pueden llegar a afectar o ser afectadas por el campo económico-político? ¿Qué relación puede haber entre el jazz y el *éxito* económico? La respuesta, desde luego, reside en el modo de operar de la dialéctica negativa. La música no se da sin tiempo, ya que es la fuerza materializada⁷⁸ que discurre a través de un objeto sonoro en un intervalo temporal

77 “Música popular”, pese a ser un término ya escuchado muchas veces, no es sino un reencuentro con lo mismo, con la tradición musical de la calle y de los barrios en sus respectivos órdenes sociales. Se dice que es en la década de 1880 cuando se empieza a usar este vocablo, gracias a Tin Pan Alley, nombre que recibió el colectivo de compositores y de primeras discográficas en Nueva York. La música pop, término que nace al abreviar “popular”, parece ser más bien la parte de la música moderna que trata de conciliar un nuevo sonido con la música popular anterior. La verdadera “Música Popular”, como dice Cripps en la obra *La música popular del siglo XX*, sería la de todas las épocas en las que la música residía en las calles, en los huertos y, temporalmente, en todas las vidas humanas con oídos abiertos a la música que se frecuenta en la sociedad (Cripps, 2001: 46).

78 Recordemos las palabras de Pascal Quignard que describen el plano inmanente de lo sonoro: “todo está cubierto de sangre ligada al sonido” (Quignard, 1998: 28). Ahora bien, ¿decir esto es aceptable más allá de la metáfora? ¿Si todo está cubierto de sangre en relación a sonido no es entonces toda ontología de la música un panteísmo sonoro monista y reduccionista *in extremis*? En el sentido de la teoría de cuerdas, del enfoque del vibracionismo musical y otros fisicalismos musicales *tu quoque* de la actualidad, cabe decir que no son más que intentos reduccionistas primogénicos (materialismo vulgar), que intentan separar el plano psicológico, formal, sociológico, económico y cultural a base de centrarse únicamente en un plano de defensa desde el dictado principal del sonido materia y

concreto. Pero si la música es tiempo que se da en un espacio (invisible pero audible a *escala antrópica*), la existencia de las formas y contenidos musicales también está referida parcialmente un espacio político y económico en el que se desarrolla. Ahora bien, tampoco hay necesidad de exagerar al modo en que apunta Andreas Huyssen, cuando explicita radicalmente, en la obra *Después de la gran división*, que: “siempre que Adorno dice «fascismo» está diciendo también «industria cultural»” (Huyssen, 2002: 34).

La música sigue el ritmo de los contenidos del mercado, pero este ritmo es impuesto por la velocidad en que, formalmente, una empresa debe llevar a cabo sus actividades económicas con éxito. En tal caso, a una empresa le interesa que la música, como acompañante formal-temporal, agilice el proceso que lleva al éxito y al mantenimiento de un molde laboral determinado. Pensemos, por ejemplo, en los experimentos de Hawthorne realizados por el psicólogo industrial Elton Mayo, en los que introducía música ambiental y cambios en la iluminación en las fábricas como modo de influencia en el desempeño diario de los trabajadores (Mayo, 2003). Es cierto que la música cumple un papel eficaz en el mundo de las empresas, incluso como un instrumento de agilización del proceso de ventas y demanda de un producto. No obstante, a lo que Adorno se refiere no es a esta relación de la música y las ventas de una empresa, sino a los conocimientos y la formación musical, además de las formas y contenidos musicales junto con las técnicas compositivas, la instrumentación, los materiales, etc.

Así, la población de oyentes se habitúa musicalmente a la vinculación de un orden regulador social violento, como apunta Attali en *Ruidos. Ensayo sobre la economía-política de la música* de 1977, se canaliza la violencia a través de un molde musical y un efecto transgresivo de la industria cultural en su intento por mantener el *orden*. Veamos cómo Attali da cuenta de la precisión con la que Adorno nos muestra la relación de ese orden social regulador, *canalizador de violencia* que se produce a través de la música:

Adorno cuando hablaba supremamente de la música como de una *promesa de reconciliación*, le atribuía, implícitamente, la función esencial del sacrificio ritual en todo proceso religioso: reconciliar a los hombres con el orden social. Originariamente, la producción de música tiene por función la de crear, legitimar y mantener el orden. Su función primera no debe ser buscada en la estética, invención moderna, sino en la eficacia de su participación en una regulación social. Disfrute del espectáculo del homicidio, organizadora del simulacro y enmascarada detrás de la fiesta y de la transgresión, es creadora de orden. Ciertamente, esto no es exclusivo de la música. Toda

físicamente dado. No obstante, nuestra intención no es simplemente apoyarnos en una forma ontológica musical reducida sino entender y mostrar cuáles son los postulados teóricos y pronunciamientos sobre este tema al respecto. De ahí que no resulte aceptable tampoco la totalización del binomio sangre-sonido monista en la que acaba cayendo Pascal Quignard en esta cita, pues lo más preciso sería no afirmar meramente la realidad total del ser bajo la relación sangre-música sino cuantificar existencialmente dando cobijo a la contingencia del “algunos”. Ni todo está conectado con todo ni nada con nada, se trata más bien de irse caso a caso y no de inventar una ontología de la música desde el carácter monista y poético del sujeto ni del objeto en exclusiva.

producción humana, de cierta manera, constituye un intermediario y una diferencia entre los hombres, y por lo tanto puede ser, en cierto sentido, canalizadora de violencia (Attali, 1995: 49).

Esta *promesa de reconciliación* o de *felicidad* es un mensaje en la botella a un lugar desconocido, ciertamente utópico, que se lleva a cabo mediante un gesto artístico hacia la esperanza de los desesperanzados. Esta promesa está en suspenso, como la dialéctica, y para Attali, recuerda a cómo en los procesos religiosos se une a los individuos (i. e., devotos y fieles) a un orden social determinado. La función social de la música tiene ese carácter de promesa, en tanto que, en un acto de festividad y transgresión, mantiene la *red* y la regla. Antes de tratarse objeto de estudio por parte de la nueva invención moderna de la *estética*, la música según Attali, es para Adorno: una organización del simulacro que vertebra el *orden social*. Sólo así podemos comprender lo que dice Adorno en su texto “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” al respecto del progreso técnico de una práctica ampliamente colectiva que celebra la regresión: “Lo positivo y celebrado en la nueva música de masas y en la escucha regresiva: la vitalidad y el progreso técnico, la amplitud colectiva y la relación con una práctica indefinida” (Adorno, 2009a: 48).

Llegados aquí, antes de analizar los ejemplos musicales y la teoría musical precisa para concretar la dialéctica de las formas y contenidos aquí inmersa, se hace necesario, previamente, detenernos a fondo en el análisis y desarrollo de la dialéctica adorniana. Esto es, una vez queda introducida la dialéctica histórica y, hasta económica, que rodea a la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, es preciso adentrarnos en el modo de pensamiento dialéctico del propio Adorno, para así, poder hallar la inmanencia filosófica sobre la que este se asienta.

2. LA DIALÉCTICA NEGATIVA COMO PUNTO DE PARTIDA Y DE LLEGADA

2. 1. La dialéctica negativa como punto de partida: *Introducción a la dialéctica* de 1958

Antes de dirigirnos de lleno al planteamiento metodológico que subyace, de un modo muy explícito, en la obra *Dialéctica negativa* (2005a) de 1966, vamos a recoger las raíces y los prolegómenos que Adorno nos ha dejado en unos cursos publicados al español recientemente (en 2013), aunque también al alemán (en el año 2010, gracias a la editorial Suhrkamp Verlag en Berlín), titulados *Introducción a la dialéctica* (Adorno, 2013). Estos cursos, fueron impartidos por el autor a lo largo de mayo, junio y julio de 1958, los cuales conforman lo que sería el tomo segundo de la sección IV de sus *Obras completas*. Estas lecciones, denominadas así por la traductora Mariana Dimópulos en el índice, fueron grabadas con el fin de hacer de ellas un uso personal, privado y académico y no para ser publicadas de un modo tal como las podemos encontrar hoy aquí presentadas.

El contexto de estos trabajos surge después del momento en que a Adorno en 1933, justamente el mismo año de la ascensión de Hitler al poder, le quitan la autorización para realizar el trabajo docente en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt por causa de las leyes raciales de la partida nacionalsocialista. Al volver a Alemania, pasada la Segunda Guerra mundial, en el invierno de 1949 imparte unas clases, representando a Horkheimer, sobre la dialéctica trascendental de Kant. La obvia inquietud de Adorno por el tema de la dialéctica llega a su culmen en 1958 cuando imparte este curso sobre la dialéctica de Platón (primera y segunda lección) y, sobre todo, de Hegel⁷⁹ (resto de las lecciones). En este mismo año de 1958 se jubila el profesor Horkheimer y deja la plaza libre a la dirección del recién abierto Instituto, lo cual permite a Adorno tomar la plaza de director y, por supuesto, dar continuidad a toda una serie de cursos docentes que nunca cesarán hasta su muerte en 1969. En efecto, en el tránsito de la primavera al verano de 1958 se graba la *Introducción a la dialéctica*, un curso entre otros no grabados, donde se expone el esbozo incipiente de lo que va a ser después la *Dialéctica negativa*. Así lo expone Mariana Dimópulos en el prólogo (Adorno, 2013, 15-27) de esta edición de 2013, traducida en Buenos Aires:

Esta *Introducción a la dialéctica*, que puede leerse como una auténtica presentación del pensar dialéctico para quienes no lo frecuenten, queda también enmarcada en el desarrollo de una crítica de Hegel, que tendrá su coronación ocho años más tarde en la *Dialéctica negativa* (Adorno, 2013: 17).

⁷⁹ Ahora bien, este curso tiene serios antecedentes basados en estudios anteriores sobre Hegel que Adorno había realizado antes de 1958. Cabe destacar el primero de los *Tres estudios sobre Hegel* titulado “Aspectos” (Adorno, 2012: 229-269) que fue publicado independientemente en Suhrkamp (Berlín y Frankfurt del Meno) en el año 1957, justo un año antes de que fueran impartidos los cursos que aquí comentamos. Junto con los otros estudio de Hegel titulados “Contenidos de experiencia (Adorno, 2012: 269-297) y “«Stokeinos» o cómo habría que leerlo” (Adorno, 2012: 297-345), los *Tres estudios sobre Hegel* quedan así compilados para su primera edición de 1963.

Al empezar estos cursos, en las dos primeras lecciones, Adorno nos proporciona la definición de la dialéctica de un modo doble. La dialéctica es dos cosas a la vez, por una parte un *método del pensar*, tal y como hemos pretendido indicar hasta aquí, pero es también una determinada *estructura de la cosa* (Adorno, 2013: 32). Ahora bien, aunque Adorno pudiese renegar del vocabulario heideggeriano que expresa algo así como una *ontología*, podemos ver que cuando define la dialéctica se refiere a dos facciones de lo mismo que competen a la metodología del pensar y al modo de relación o estructura de la cosa, que sería en último lugar: la ontología. Así, cuando en la segunda lección trata de resumir lo dicho en la primera, se refiere al método del pensar y una dialéctica que ocurre en la cosa misma: “una suerte de identidad entre el pensar y el ser” (Adorno, 2013: 38). Pero, aquí Adorno, se está refiriendo a la dialéctica en general, de cuño hegeliano, donde se llega a la *fundición* del pensar en el ser de las cosas mismas. Entonces bien, la dialéctica de la filosofía de la identidad hegeliana se da cuando el *pensar*, que se representa a través del método (que sigue la *lógica*), alcanza la *identidad sintética* con el objeto del pensar (la cosa misma); por lo que, en resumidas cuentas: el pensar está mediado con el ser.

Así, la dialéctica no es un tipo de saber cerrado en el orden conceptual (mero *método*), sino que su *operación* consiste en corregir este orden conceptual a partir de la experiencia fundamental que se da con el ser de los objetos. Ahora bien, la dialéctica que tiene la tentativa de *unificar*, a través del pensar, los momentos opuestos y la contradicción en *suspense*, se da precisamente en la versión de la dialéctica idealista. Como dice Adorno, tiene por programa unificar la *identidad* con la *no-identidad* (Adorno, 2013: 40). Para Adorno, la operación del programa de Hegel parte de que la dialéctica:

es (...) aquello que se empeña en expresar la oposición entre el sujeto y el objeto, la oposición entre cosa y método, la oposición entre conocer y el absoluto infinito, y por el otro lado debe volver a ponerlos como uno, y de esta forma erradicar esta oposición del mundo (Adorno, 2013: 41).

Para Hegel, el momento de la *oposición* del espíritu objetivo (p. e., las leyes y las instituciones sociales) y subjetivo (la conciencia y el pensamiento) acaba por re-*unirse* en el *espíritu absoluto*, no obstante: ¿esto supone un irse *a las cosas mismas* o consiste, más bien, en un alejamiento de la cosa en función del sujeto pensante? ¿Cómo es posible señalar lo opuesto y luego, en virtud de la dialéctica, volver a *unirlo* de nuevo? Efectivamente, esta separación que, de antemano, se une en una totalidad, para Adorno, es la versión idealista de negación de la dialéctica hegeliana que pretende abarcar la identidad en lo absoluto al englobar la realidad como un *todo*. Además, la unidad absoluta reduce dentro de ese *todo* a todo lo que es *verdadero*. Adorno critica este tipo de dialéctica idealista de cuño hegeliano diciendo que consiste meramente en *hacer malabares*

con conceptos (Adorno, 2013: 36, 54), al modo de la alteración arbitraria de conceptos típica del raciocinio sofisticado.

Adorno se centra en el texto “¿Cuál debe ser el comienzo de la ciencia?” de la *Ciencia de la lógica* para expresar cuál es la noción de *movimiento* de la que parte Hegel. De este texto, comenta que el pensamiento de la dialéctica fue inspirado por la experiencia del movimiento fundamental de la cosa misma, y esto nos lleva a la concepción del ser como algo que siempre es movido y está en *devenir* (Adorno, 2013: 45). Así lo dice Hegel, también, en el “Libro primero. Doctrina del ser”, el epígrafe “¿Cuál debe ser el comienzo de la ciencia?” de la *Ciencia de la lógica*:

El devenir es la inseparabilidad del ser y la nada; no es la unidad, que abstrae el ser y la nada, sino que es, en tanto unidad del *ser* y la *nada*, está *determinada* unidad, o sea la unidad en que está tanto el ser como la nada (Hegel, 1976: 96).

El movimiento del devenir hace someter la *nada* al *ser* desde su primer sentido en la *nada* como forma pura del pensamiento. Esa dialéctica negativa entre el ser y la nada, para Hegel, está reunida en la “unidad indiferenciada” (Hegel, 1976: 68) desde el principio del devenir; el tiempo es pues el lugar de unión y *juntura*. Esto lleva a Hegel a establecer la llegada de ese *ser* (característico por su inmediatez) a la realidad y a atribuirle la *caída* en la producción de movimiento en lo *concreto*. Dice Hegel que:

el ser determinado o existencia corresponde al *ser* de la esfera antecedente; sin embargo el ser es lo indeterminado, y en él no se ofrecen por tanto determinaciones de ninguna especie. En cambio la existencia es un ser determinado, un ser *concreto*; en él por lo tanto se abren en seguida múltiples determinaciones, diferentes relaciones de sus momentos (Hegel, 1976: 100).

Así, el origen puro como forma solo puede ser pensado como abstracto desde el sujeto, ya que tal comienzo necesita de una progresión, de una mediación de la existencia y del movimiento que lo lleva a desembocar en el plano *concreto* y material de las cosas. El movimiento y el devenir del ser es necesario para que lo abstracto/indeterminado forme una *unidad* de correlación entre ambos planos (ser y la nada) en lo concreto. Tal y como apela Hegel en el “Prefacio a la segunda edición”:

el ser y la nada, y el devenir en cuanto que éste, aun siendo por sí mismo una simple determinación, contiene en sí, sin discusión posible (y el más sencillo análisis lo prueba), como momentos las otras dos determinaciones (Hegel, 1976: 53).

Por tanto, el devenir *contiene en sí* mismo, como *determinación*, el ser y la nada en cuanto hacen parte de los momentos determinados de este. Los contenidos del devenir, son momentos en los

que las determinaciones intrínsecas a este están en contradicción. Ahora bien, Hegel también se refiere a la cuestión del movimiento en un sentido formalmente *histórico* y *absoluto*, al que Adorno y Benjamin apelan críticamente. Para Hegel, lo único que tiene *historia* es el *espíritu*, no hay historia que no sea del espíritu y este no puede constituirse, sino desplegándose a lo largo de los momentos de ese espíritu en la historia. La concepción temporal hegeliana está expuesta en la segunda parte de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, titulada «Filosofía de la naturaleza» en la que recoge la influencia de la ontología de la naturaleza del libro IV de la *Física* de Aristóteles, donde se habla del tiempo desde la reflexión de la *localidad* y el *movimiento*. Así lo dice en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de 1830: “Lo natural y lo espiritual forman un conjunto vivo, que es la historia”. (Hegel, 2008: 195).

Adorno se refiere a que, del mismo modo que Kant entendió que nada puede ser pensado más allá de una *forma de intuición sensible* temporal intrínseca a la conciencia del sujeto trascendental, Hegel adopta en su *Ciencia de la lógica* este pensamiento del movimiento histórico fundamental que construye a la historia como una composición objetiva de esencialidades individuales. Aunque, para Adorno, la forma de la realidad en el pensamiento histórico de la dialéctica hegeliana se expone como una *realidad en sí homogénea* (Adorno, 2013: 46). Para Hegel, espacio y tiempo⁸⁰ se entienden en lo *mismo*, pero solamente definidos opuestamente se pueden

80 El punto es el instante temporal escrito en el espacio, recordando que para Hegel el tiempo se introduce a la manera de un infinito abstracto con relación a la subjetividad y la negatividad, las cuales tienen una imbricación peculiar con este concepto temporal. El punto es esa penetración instantánea que hace el tiempo en el espacio, así el tiempo de una naturaleza mecánica como el espacio pasa a ser el tiempo como espacio. Dice Hegel: “El ahora tiene un privilegio formidable -el ahora no es otra cosa sino el ahora singular; pero esta cosa excluyente, al hacer alarde de sí, queda disuelta, deshecha y reducida a polvo tan pronto como yo la expreso” (Hegel, 2005a: §258). El espacio es puntualidad, está conformado por puntos, o como diría Heidegger: “el espacio es la exterioridad indiferenciada de la multiplicidad de los puntos” (Heidegger, 2009: 442). El punto es un punto en un ahora, en un instante de tiempo, el ahora es aquello por lo cual al punto le es posible ponerse para sí en un aquí mismo. Un lugar de tiempo en el que el ser del punto se constituye, esto es, el ahora es la condición de posibilidad del punto. No obstante, también se podría decir, al modo que lo hace Derrida (2012: 75) en el texto “Ousía y gramme” de la obra *Márgenes de la filosofía* (Derrida, 2012), que en Hegel se aúnan el límite (*Grenze*) y el momento del presente (*Gegenwart*); el absoluto del tiempo (*das absolute Dieses der Zeit*) y el ahora (*das Jetzt*) en una negatividad simple que excluye la multiplicidad, pero que además, es absolutamente determinada. Lo uno se relaciona con su contrario, el ahora presente con su no ahora presente, pues el ahora: “tiene su no-ser (*Nichtsein*) en sí mismo, y se hace inmediatamente otro diferente de sí” (Hegel, 2005a: §257). En Hegel, tenemos tres negaciones de la negación del espacio: la primera negación es el *punto*, la segunda es la *línea* y la tercera es la *superficie*. Acerca de esta primera negación espacial del espacio dice Hegel: “En tanto que tal, es primeramente la negación del espacio mismo, porque éste es el ser-fuera-de-sí inmediato, indiferenciado: el punto” (Hegel, 2005a: §256). Tal punto no ocupa espacio pero es un espacio, justamente es el espacio que no ocupa espacio, un lugar que no tiene lugar y que «suprime y reemplaza el lugar» (Derrida, 2013: 75). Al ponerse en contacto con otro punto se va negando a sí mismo, y si sigue consiguientemente poniéndose en contacto con otros puntos acaba por negarse a sí mismo en un proceso de disolución constante que sería la negación de la negación llamada línea. Esto es, la segunda negación espacial del espacio, que es la línea, se formaría en la extensión que: “se revela (por *Aufhebung*) en la línea que constituye así su verdad” (Derrida, 2013: 75). Por ende, a través de este procedimiento, por *Afhebung* y negación de la negación, llega la verdad de la línea a ser superficie. Dice Hegel que la: “verdad del ser-otro es la negación de la negación. La línea se convierte entonces en superficie, que por una parte es una determinación con respecto a la línea y el punto, y por este hecho superficie en general, pero que por otra parte es la negación suprimida-retenida del espacio, y por ello mismo la restauración de la totalidad espacial, la cual posee en adelante en sí el momento negativo” (Hegel, 2005a: §256). De esta forma, el espacio

entender como en una condición de distintos, es decir, partiendo de: “el uno-fuera-de-otro enteramente abstracto” (Hegel, 2005a: §253).

Dicho esto, es preciso ver el famoso pasaje hegeliano, en el que la interpretación de Adorno, pero también la del mismo Heidegger en *Ser y tiempo* (2009: 442), sirve para clasificar la forma temporal de la realidad de Hegel como homogénea y vinculada a la conciencia del sujeto. Ahora bien, la forma del tiempo del progreso, que tiende al fin de la *negación de la negación* como momento temporal, también tiene su negatividad espacial en tanto que *punto*. Así lo explica Hegel:

La negatividad que, como punto se refiere al espacio (...) en la esfera del ser-afuera-de-sí es también ciertamente para sí juntamente con sus determinaciones, pero a la vez, siendo ponente en esta esfera del ser afuera de sí, la negatividad está apareciendo como indiferente ante el quieto uno-junto-a-otro. Puesta de este modo para sí, la negatividad es el tiempo (Hegel, 2005a: §257).

Aquellas filosofías tanto de la opinión tradicional, de Platón a Kant (Adorno, 2013: 53) como las filosofías ontológicas de Hegel (Adorno, 2013: 50) y Heidegger, al que se refiere encubiertamente Adorno (2013: 51-52), que siempre tratan de buscar la verdad en el tiempo o en oposición al tiempo hay que asestarles una exigencia decisiva de la dialéctica: “la verdad misma tiene un núcleo temporal, esto es, que podríamos decir: el tiempo está en la verdad” (Adorno, 2013: 53). Al decir esto, como bien marca en el cuerpo de notas la edición a cargo de Cristoph Zierman (Adorno, 2013: 53), aquí Adorno está muy cercano a la filosofía de la historia de Walter Benjamin cuando dice en el *Libro de los pasajes*:

Hay que apartarse decididamente del concepto de la «verdad atemporal». Pero la verdad tampoco es —como afirma el marxismo— una función temporal del conocer, sino que está unida a un núcleo temporal, presente tanto en lo conocido como en el cognoscente. Tan verdadero es esto que lo eterno, en todo caso, es más bien un volante plisado del vestido, y no una idea (Benjamin, 2013: 465).

Así bien, la dialéctica de la identidad hegeliana que expresa que el *todo* es lo *verdadero*, dado que el tiempo histórico *homogéneo* es *universal* debido a que aglutina *en sí* la identidad entre el pensar y el ser, va a ser criticada por Adorno dándole la vuelta al esquema. Mientras que para Hegel el *todo* es lo *verdadero*, Adorno dirá en *Minima moralia* (obra de gran importancia, como cuenta Perry Anderson⁸¹) que: “el todo es lo no verdadero” (Adorno, 2003b: 55). Y, frente a la mediación

siempre es espacio que se pierde y se va indiferenciando de lo anterior, determinándose al negar la pureza de un origen para establecer la espacialización en un movimiento circular y reversible. En efecto, la línea está compuesta de puntos que se van negando constantemente y la superficie de líneas que, a la vez, se niegan. Por ello, ni la línea se compone de puntos ni la superficie de líneas, sino que son negaciones de la negación. El tiempo es esa verdad de la negación espacial del espacio, así que siempre que se quiera decir algo del espacio, eso ya es el tiempo, i. e.: “el tiempo es espaciamento” (Derrida, 2013: 76).

81 Es preciso señalar aquí la posición que Perry Anderson atribuye a esta obra conjunto a la de *Eros y civilización* de

hegeliana que se identifica con la *verdad* y lo *absoluto* determinados en la dialéctica del sujeto-objeto, referida al párrafo 214 de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (Hegel, 2005a), Adorno va a expresar que esa *totalidad* del pensamiento nunca nos viene *dada* ni somos capaces de pensarla por completo. Esto es, que las oposiciones que se dan al principio de la dialéctica hegeliana nunca llegan a ser completadas y unificadas verdaderamente bajo ninguna *totalidad*. Entonces, el pensamiento no puede quedar obsoleto por una parte, ni completo por otra, sino que lo que quedan son esas contradicciones y oposiciones que Hegel describía en su fase dialéctica de *negación*. Asimismo, Adorno dirá que es imposible resolver la identidad entre el sujeto finito y la totalidad infinita del pensamiento porque no hay *superación* de la disolución inicial dada a través de oposiciones.

A pesar de esto, Adorno matiza que en Hegel no hay una *totalidad* al modo *panteísta*, ni una especie de *naturaleza universal del todo*, ni una unidad modelada sin *fisuras*, sino que se trata de lo que Hegel mismo denominó *sistema* (Adorno, 2013, 66). El sistema es *puesto* en funcionamiento, en *motilidad* y *dinamicidad*, y a partir de tal devenir se conciben todas las relaciones entre sujeto y objeto⁸², que no son siempre antagónicas. Estas relaciones antagónicas entre sujeto y objeto, para Hegel, se van desplegando en sus distintas fases y cuando se *piensan*, se *juntan*. Ahora bien, este *concepto* (que pasa de lo subjetivo a lo objetivo hasta lo absoluto) del sistema hegeliano no es el inicio de una *totalidad* en la que todo está en *apertura* y en *exclusión* a la vez, sino que es un requisito necesario del que hay que partir para recorrer todo el movimiento histórico al completo.

Marcuse al respecto de lo publicado en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Dice Perry Anderson: “Las dos obras más importantes de la Escuela de Frankfurt se publicaron en el momento culminante de la reacción política en Alemania Occidental y los Estados Unidos después de la guerra: *Minima moralia* (1951), de Adorno, en el año en que se inició en Alemania Occidental el proceso formal de proscripción del KPD; *Eros y civilización* (1954), de Marcuse, durante la histeria del macartismo en Norteamérica” (Anderson, 2012: 57). Al respecto de la obra *Minima moralia*, Perry Anderson añade que Adorno fue más crítico que Lukács o Marcuse en lo que se refiere a la crítica al idealismo objetivo como filosofía de la identidad. La influencia de Adorno del método hegeliano inherente a la *Fenomenología del espíritu* fue crucial para la inspiración de *Minima moralia*, esta fue una influencia general en el Instituto, tal como dice Perry Anderson: “La Escuela de Frankfurt estuvo desde el comienzo de su formación más saturada de influencia hegeliana que cualquier otra de Europa” (Anderson, 2012: 91). Tanto Adorno como Marcuse, adoptaron la posición de renunciar explícitamente a toda conexión con la incorporación a partidos obreros al modo en que sí lo hicieron Lukács, Della Volpe o Althusser por aquel tiempo (Anderson, 2012: 58). La llegada del Instituto lleva a cabo un proceso de transformación dentro de los teóricos del marxismo dado a que el punto de crítica ya no va a estar tanto sugerido en base a las estructuras económicas o políticas sino a la filosofía y a la cultura. Así es que, tal como defiende Perry Anderson: “la creación del Instituto de Investigación Social de Frankfurt —institución independiente, pero adherida a la universidad local del Estado— marcó una fase de transición en la República de Weimar. Pero al final de la segunda guerra mundial, la teoría marxista había emigrado de manera prácticamente total a las universidades, lugares de refugio y exilio al mismo tiempo de las luchas políticas del mundo exterior. (...) Lukács en Budapest, Korsch en Nueva York, Marcuse en Brandeis y La Jolla, Lefebvre, Goldmann y Althusser en París, Adorno en Frankfurt, Della Volpe en Mesina y Colletti en Roma. Sólo Gramsci y Benjamin, ambos víctimas del fascismo, permanecieron ajenos a toda universidad” (Anderson, 2012: 64-65).

82 En la *Filosofía de la nueva música*, Adorno se posiciona ante la contemplación pura hegeliana de un saber filosófico que, partiendo de la identidad entre sujeto y objeto, avanza dogmáticamente hacia la trascendencia positiva. A esto lo denomina Adorno la “parodia satánica”, diciéndolo de la siguiente manera: “En una hora histórica en la que la reconciliación de sujeto y objeto se ha invertido en parodia satánica, en liquidación del sujeto en el orden objetivo, (...)” (Adorno, 2003a: 34)

Sólo al final de este proceso del pensar surge la *verdad*, pero esta es una verdad como resultado (futuro)⁸³, conservado (*aufgehoben*), que al mismo tiempo, ya se ha encontrado a lo largo del proceso histórico.

Ahora bien, estas relaciones antagónicas entre sujeto y objeto no son contradicciones sacadas a partir de las *cosas mismas* sino que la oposición que se da en Hegel viene añadida desde *fuera de las cosas*, por lo cual el sistema del pensar dialéctico está *puesto* en el plano trascendente de la conciencia del sujeto (i. e., punto de partida), y no desde la necesidad inmanente del objeto. La crítica dialéctica hegeliana es *trascendente* porque puede medir el constructo de la realidad según algún tipo de presuposición que al sujeto pensante se le aparece como *fija*, hasta *absoluta*, pero que realmente no está en la cosa sino en una *ley formal* (Adorno, 2013: 83). Adorno añade, que del mismo modo que esto ocurre en Hegel, en Marx⁸⁴ algo parecido al hacer tender la crítica de la sociedad a lo que la sociedad pretende ser a partir de sí misma. Marx⁸⁵ critica a la *sociedad* de su

83 Veamos como Hegel tiende a esa visión del tiempo abstracto vinculada al finalismo del *futuro* como momento del tiempo: «Solo lo natural está, pues, sometido al tiempo, en tanto que es finito; en revancha lo verdadero, la idea, el espíritu, son eternos. Pero el concepto de eternidad no debe ser tomado negativamente como la abstracción del tiempo, de tal manera que existiría por así decir fuera de él (del tiempo); y no es preciso entenderlo en el sentido de que la eternidad vendría después del tiempo; se haría entonces de la eternidad un futuro, un momento de tiempo» (Hegel, 2005a: §258)

84 En el “Epílogo a la segunda edición alemana” (Marx, 2007: 21-31) del libro I, tomo I, de *El Capital*, escrito el 24 de Enero de 1873 en Londres, Marx aclara lo siguiente: “Mi método dialéctico difiere del hegeliano no sólo por su fundamento, sino que es directamente opuesto. Para Hegel, el proceso del pensamiento, que incluso transforma en sujeto independiente con el nombre de Idea, es el demiurgo de lo real, que no constituye más que un fenómeno externo. Para mí, por el contrario, lo ideal no es más que lo material transferido y traducido en el cerebro humano. Hace casi treinta años, cuando aún era la moda del día, que critiqué el lado mistificador de la dialéctica hegeliana. (...) La mistificación que sufre la dialéctica en manos de Hegel no impide en absoluto que fue el primero en exponer amplia y conscientemente sus formas generales del movimiento. En él se encuentra patas arriba. Sólo hay que darle la vuelta para descubrir el núcleo racional en su envoltura mística. En su forma mística, la dialéctica se convirtió en moda alemana, porque parecía transfigurar el estado de cosas existente. En su forma racional, la dialéctica es un escándalo y un horror para la burguesía y sus portavoces doctrinarios, porque en la comprensión positiva del estado de cosas existente también incluye al mismo tiempo la comprensión de su negación, de su necesaria caída, porque concibe toda forma devenida en el curso del movimiento, esto es, también en su aspecto transitorio, porque no se deja intimidar por nada, y porque en su esencia es crítica y revolucionaria” (Marx, 2007: 30). Con esto Marx nos aclara que la dialéctica materialista que defiende, da la vuelta de caletín al sistema hegeliano, que partía de la metafísica elaborada por el sujeto (espíritu subjetivo, objetivo y absoluto) hacia lo real situado en las alturas superestructurales del absoluto. Como es sabido, Marx decide que hay que partir de la base material y económica frente al idealismo del sujeto hegeliano, pero manteniendo la forma negativa de la dialéctica ya ínsita en el propio Hegel. En esta cuestión, Adorno, aun va a ir más allá de Marx, dejando intacto el esquema *ordo essendi*, ya que para él es preciso anular el momento de identidad y de resolución de esa dialéctica idealista y materialista alemana que no logra actualizar teóricamente el estado de cosas realmente existente. Adorno considera que la dialéctica sigue siendo mística mientras mantenga el sueño utópico de una revolución que está porvenir. Por lo que Marx, para Adorno, caería en el error peliagudo de no comprender perfectamente lo que el denominaba “la forma devenida en el curso del movimiento”; este movimiento es finito en la realidad presente, pero no podemos saber si en el futuro el conflicto y la contradicción social se solucionará de un modo u otro sino que solo podemos conocer sus vaivenes entre los polos positivo y negativo en el momento presente. Precisamente este motivo, entre otros, incita a Adorno a desarrollar un nuevo proyecto filosófico: la dialéctica negativa.

85 Y, justamente, se trata de criticar al Marx más metafísico y no al materialista y objetivista. En parte, Adorno está cercano a la crítica que hace el positivismo a lo más especulativo de Marx (sobre todo, en el *Manifiesto comunista* o en sus escritos tempranos titulados *Manuscritos de economía y filosofía*). La crítica no hace referencia tanto a lo objetivo ni a su sociología (teoría de clases) como a lo subjetivo y metafísico proyectado en la esencia histórica en movimiento prefijado de Marx. No obstante Adorno, se separa de los positivistas en cuanto denomina protocolarias sus proposiciones del lenguaje en abstracto. Dice Adorno en la *Dialéctica negativa*: “A los positivistas no les resulta

tiempo (i. e., moderna y capitalista) proyectándola por medio de una dialéctica histórica hasta una *sociedad ideal*, es decir, hasta una *sociedad de libre de clases* y de intercambios (*tausch*). En la dialéctica materialista de Marx, aunque no haya una división sujeto-objeto en sentido hegeliano, se siguen manteniendo unas *presuposiciones fijas* en el pensamiento que hacen tender a la sociedad hacia la *sociedad ideal*, por lo que la crítica, dice Adorno, sigue siendo trascendente y *no inmanente* (Adorno, 2013: 83).

Por ello, lo *abstracto* del pensar dialéctico de Hegel, no significa exactamente lo mismo que en el pensamiento convencional, esto es, lo *universal*, sino que significa lo aislado, lo que está separado o *fuera* de la cosa. Aquello que, a través del pensamiento, no fue llevado hasta la cosa y lo concreto, es lo todavía efectivamente individual y aislado, de ahí que el comienzo dialéctico de la lógica hegeliana sea *falso* en tanto que *incompleto* en el momento presente. La *Ciencia de la lógica* de Hegel, se construye siguiendo un orden que va del Ser (*cualidad, cantidad y medida*), a la Esencia (*reflexión sobre sí misma, apariencia y realidad*) hasta alcanzar el Concepto (*subjetivo, objetivo y absoluto*); pero este Concepto empieza por la conciencia del sujeto y, posteriormente, se dirige a la conciencia del objeto. La contradicción aquí es que los contenidos de la conciencia del sujeto son antes objetivos y materiales (i. e. social-económicos) que propiamente formal-subjetivos, de ahí que Marx dé la *vuelta al calcetín* a la *conciencia*⁸⁶ del sistema idealista hegeliano. La lógica

difícil acusar de especulación al materialismo marxista, que parte de leyes de la esencia objetiva, de ningún modo de datos inmediatos o de proposiciones protocolarias. Para purificarse de la sospecha de ideología, ahora mismo es más oportuno calificar a Marx de metafísico que de enemigo de clase” (Adorno, 2005a: 26). Consiguientemente, unos pocos párrafos más adelante, Adorno vuelve a retomar el hilo que deja en esta cita para matizar y reforzar su posición ante este aspecto de la teoría de clases marxista: “Marx y Engels, por ejemplo, se opusieron a que mediante la contraposición más simple de pobres y ricos se aguara la dinámica teoría de las clases y su agudizada expresión económica. El resumen de lo esencial falsea la esencia” (Adorno, 2005a: 41). Y, más adelante, atesta con severidad, a favor de una teoría de clases, en nombre de la experiencia filosófica y de lo que a ella no le conviene: “A la experiencia filosófica lo último que le conviene es la arrogancia elitista. Debe darse cuenta de hasta qué punto, según su posibilidad en lo existente, está contaminada de lo existente, en último término con la relación de clases” (Adorno, 2005a: 49).

86 En la crítica de la ideología alemana, dice Marx y Engels que la conciencia, al igual que el lenguaje nacieron de: “la necesidad, de los apremios del intercambio con los demás hombres. (...) La conciencia, por tanto, es ya de antemano un producto social, y lo seguirá siendo mientras existan seres humanos” (Marx y Engels, 1974: 31). Más adelante dicen: “Es la vieja ilusión de que el hacer cambiar las condiciones existentes depende tan sólo de la buena voluntad de los hombres y de que las condiciones existentes son ideas. Los cambios de la conciencia, separados de las condiciones, tal como los filósofos los ejercen, como una profesión, es decir, como un negocio, son a su vez un producto de las condiciones existentes y forman parte de ellas. Esta elevación ideal por encima del mundo es la expresión ideológica de la impotencia de los filósofos ante el mundo. La práctica se encarga de dar un mentís todos los días a sus baladronadas ideológicas” (Marx y Engels, 1974: 450). O, también, cabe recordar aquí, lo que cuenta Marx en el prólogo de la *Contribución a la crítica de la economía política* con respecto a la revisión (y *vuelta*) que hace del sistema hegeliano. Dice Marx: “Mi investigación desembocó en el resultado de que tanto las condiciones jurídicas como las formas políticas no podían comprenderse por sí mismas ni a partir de lo que ha dado en llamarse el desarrollo general del espíritu humano, sino que, por el contrario, radican en las condiciones materiales de la vida, cuya totalidad agrupa Hegel, según el procedimiento de los ingleses y franceses del siglo XVIII, bajo el nombre de *sociedad civil*, pero que era menester buscar la anatomía de la sociedad civil en la economía política. (...) El resultado general que obtuve y que, una vez obtenido, sirvió de hilo conductor en mis estudios, puede formularse brevemente de la siguiente manera. En la producción social de su existencia, los hombres establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un determinado estadio evolutivo de sus fuerzas productivas materiales. La totalidad de esas relaciones de producción constituye la

de Hegel nos lleva a la *totalidad* de una dialéctica que, por un lado, cae inevitablemente en contradicciones y, por otro lado, continua en su ejercicio de las contradicciones hasta un punto de superación (*Aufhebung*) que nos lleva al *resultado* del *conocimiento absoluto*. No obstante, esta superación, que es la forma más elevada de la *verdad*, es correlativamente la forma más elevada de *realidad*, pues en el sistema de Hegel la *identidad sintética* entre el *pensar* y el *ser* alcanzan tal juntura ideal. Son dos momentos *dinámicos* relacionados que se constituyen uno a través del otro, a expensas del des-conocimiento de la *inmediación* del primer momento con lo *inmediato indeterminado*, que se hace *determinado*, esto es, ser *finito*, a partir de la manifestación *fenoménica* inicial de la cualidad del ser *dada* ante la conciencia del sujeto.

Lo que interesa a Adorno de esta dialéctica hegeliana es, pues, la *negatividad* del proceso *lógico* que tiende hacia la *superación*. Pero esta negatividad dialéctica no es ya el procedimiento de una reducción de escala desde lo *particular* a lo *universal*, sino que es un: “pensar que no determina lo singular al reducirlo a su concepto mayor, subsumiendo lo singular bajo conceptos universales” (Adorno, 2013: 93). No es, por tanto, una comprensión de lo singular (*Einzelne*) a través de una única clasificación ascendente, sino que opera sobre lo material-singular:

en cierto modo abriéndolo en sí mismo, intentando una suerte de fragmentación del átomo por la cual obtener una oposición de lo particular y lo universal en cada uno de los objetos del pensar. (...) Y por lo tanto el pensar dialéctico no es, en efecto, un pensar racionalista, porque su crítica se refiere tanto a lo irresuelto, lo indistinto, como en general a la limitación de cada posición [*Setzung*] racional (Adorno, 2013: 93-94).

A la pregunta: ¿la dialéctica negativa consiste simplemente en *frenar* la dialéctica hegeliana en la oposición dialéctica de lo subjetivo-objetivo antes de alcanzar el conocimiento absoluto? Cabe responder: es algo previo a Hegel. Adorno comenta en este curso de 1958 que extrae esta contradicción primaria del pensamiento de Kant, sobre el cual se formó bajo la instrucción de su

estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se alza un edificio [*Uberbau*] jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material [*bedingen*] el proceso social, político e intelectual de la vida en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia. En un estudio determinado de su desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes o —lo cual sólo constituye una expresión jurídica de lo mismo— con las relaciones de producción dentro de las cuales se habían estado moviendo hasta ese momento. Esas relaciones se transforman de formas de desarrollo de las fuerzas productivas en ataduras de las mismas. Se inicia entonces una época de revolución social. Con la modificación del fundamento económico, todo ese edificio descomunal se trastoca con mayor o menor rapidez. Al considerar esta clase de trastocamientos, siempre es menester distinguir entre el trastocamiento material de las condiciones económicas de producción, fielmente comprobables desde el punto de vista de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en suma, ideológicas, dentro de las cuales los hombres cobran conciencia de este conflicto y lo dirimen. Así como no se juzga a un individuo de acuerdo a lo que éste cree ser, tampoco es posible juzgar una época semejante de revolución a partir de su propia conciencia, sino que, por el contrario, se debe explicar esta conciencia a partir de las contradicciones de la vida material, a partir del conflicto existente entre fuerzas sociales productivas y relaciones de producción” (Marx, 2008: 5).

profesor Kracauer⁸⁷, tal y como nos cuenta en la obra *Origen de la dialéctica negativa* Susan Buck Morss (1981: 24). Asimismo, de la filosofía idealista, Adorno sonsaca la parte *negativa* (aun subjetivista) de ese pensamiento que, como es sabido, parte de Kant y prosigue con Fichte, los hermanos Schlegel, Schelling y, por supuesto, Hegel.

La tarea filosófica de Adorno consiste en retomar la negatividad desde el pensamiento antinómico de Kant, hasta lo que Hegel desarrolló después, con más detenimiento y precisión, en su contradicción entre el *espíritu subjetivo y objetivo*. Adorno expresa que cuando Kant se refiere a los determinados tipos de *proposiciones* que van más allá de la experiencia positiva, lo que nos está contando es que incurrimos necesariamente en *contradicciones*. Algo que, de algún modo, guarda similitud con la división segunda de la “Lógica trascendental” en la *Crítica de la razón pura* en el momento en que se da instrucción de cómo podemos resolver, a pesar de todo, estas contradicciones necesarias y de cómo podemos deshacernos de ellas (Adorno, 2013: 78). La *Crítica de la razón pura* está situada entre una parte positiva y otra negativa; la parte positiva la compone la “Lógica trascendental”, que nos muestra los *conceptos primitivos* de nuestra experiencia, y la parte negativa es en la que incurrimos en *contradicciones*. La cuestión es que en Kant, para Adorno, la razón (jueza y parte):

aspira a incorporar en sí misma, como un elemento positivo, precisamente esas contradicciones, esas antinomias que son tratadas en la dialéctica trascendental y transformar esos puntos en que la razón choca contra sus propios límites y sobrepasa sus propios límites en un órgano del conocimiento mismo. En otras palabras: hay que fundir una con otra la tarea crítica de la razón y la tarea —así llamada— positiva de la razón (Adorno, 2013: 136).

Esta filosofía de la verdad como *correspondencia* o filosofía de la identidad, va a ser la que lleve a Hegel a plantear su concepto de *superación*, en su formulación más radical como resultado del *conocimiento absoluto*. La idea es que en el momento en que aplicamos los conceptos fundamentales de nuestra razón, a lo que Kant llama categorías, más allá de las posibilidades de nuestra experiencia y más allá de de las posibilidades de un cumplimiento (*Erfüllung*) sensible (i. e., cuando pronunciamos juicios infinitos), corremos el riesgo de estatuir *juicios* que se *contradigan mutuamente* (Adorno: 2013: 126). Con esto, Adorno se refiere a las *antinomias* de la *Crítica de la Razón pura* constituidas por una *tesis* enfrentada a una *antítesis*: estas proposiciones son todas ellas contradictorias y, según Kant, están ahí para que, en la medida en que ponemos en marcha las *categorías*, la experiencia pueda ser organizada. Pero Adorno, añade que Kant pretende desligar (de su materialidad) a las contradicciones a partir de sí mismas en lo *trascendental*, mientras que en

87 Siegfried Kracauer, catorce años mayor que Adorno, leyó durante más de un año la *Crítica de la razón pura* junto al joven Teddie; su enseñanza consistía en un sistema kantiano no cerrado al uso de las autoridades docentes germanas sino que presentaba un Kant abierto al presente y que señalaba problemáticas cercanas a la realidad.

realidad son válidas solamente en relación con lo que tienen ante ellas. Ahora bien, Adorno remarca que la *deuda* y el *origen* del ingreso del concepto contradictorio⁸⁸ en el conocimiento es con Kant (Adorno, 2013: 127). Las antinomias de Kant son un indicio de lo negativo, en tanto que muestran cómo nuestra razón queda *enredada* de las necesarias contradicciones, pues gracias a ellas también podemos seguir dialécticamente nuestro pensar. Es condición del mismo pensar el querer irse más allá de la finitud y, por ello, una y otra vez, somos inducidos a la formulación de este tipo de proposiciones contradictorias y/o antinomias.

Así, constata Adorno que ya en Kant tenemos una reflexión gnoseológica que no consigue escaparse de las contradicciones, pues se trata de un modo de incurrir necesario en el pensamiento⁸⁹. A lo largo de todo el curso, Adorno repite la tesis sobre la importancia de Kant como autor originario de esta categoría de la contradicción, refiriéndose a que:

88 Así también, expresa Adorno en la *Dialéctica negativa* este concepto contradictorio que parte de Kant: “El concepto es un momento como otro cualquiera en la lógica dialéctica. Su ser mediado por lo no-conceptual sobrevive en e’l gracias a su significado, que por su parte fundamenta su ser concepto” (Adorno, 2005a: 23).

89 Una de las famosas contradicciones al respecto es la que plantea Derrida en el texto “Ousia y gramme” de *Márgenes de la filosofía*. Esto se puede demostrar, con la cita que tanto interés mantuvo en Derrida al querer expresar que desde Aristóteles a Kant la aporía del tiempo pasó dibujada hasta Hegel y Heidegger. Contra Heidegger, Derrida intenta salvar esa concepción de tiempo vulgar de Kant y de Hegel que con tanto ímpetu atestó Heidegger a ambos en el §82 de *Ser y tiempo*. El intento que va a realizar Derrida consiste en ver el lado común en la lectura de Kant de la mencionada aporía de Aristóteles, buscando encontrar así la continuidad de dicho suspenso aristotélico en la *Crítica de la razón pura*, sección segunda de la “Estética trascendental” en el epígrafe quinto y sexto, “Exposición trascendental del concepto de tiempo». Aquí nos dice Kant que «el tiempo no es algo que existe por sí mismo [“en sí”, añade Derrida entre paréntesis] o que inhiera en las cosas como determinación objetiva, es decir, algo que subsista una vez hecha abstracción de todas las condiciones subjetivas de su intuición” (Kant, 2010: 76). Derrida obtiene de este párrafo la prueba prescrita del seguimiento de la aporía de la *Física IV* por parte de Kant. Esta prueba trata de la interrogación sobre la *physis* del tiempo, pues el tiempo, no siendo ni cambio ni movimiento, mantiene una relación con los mismos. Así lo dice Kant al comenzar la «Exposición trascendental del concepto de tiempo», coincidiendo con el *ti tes kineseōs estin* (219a) que Derrida traduce de Aristóteles como “lo que del movimiento es el tiempo” (Derrida, 2013: 82). Y no como se traduce habitual y vagamente como “al percibir el movimiento percibimos el tiempo”, sino *amagar kineseōs aisthanometha kai khronou*: “Tenemos sensaciones conjuntas del movimiento y del tiempo”, traducción preferida por Derrida (2013: 82). Sin la necesidad de una percepción sensorial externa y sin ningún movimiento objetivo, Aristóteles une al tiempo con el movimiento en la *aisthesis*. Por supuesto, sin que por ello sea la *aisthesis* ese reducto interpretativo de Heidegger del ser como presencia o ser-presente. A pesar de lo dicho por Heidegger, Derrida comprende que en Aristóteles se anticipa el concepto de lo sensible no-sensible y esto inaugura “las premisas de un pensamiento del tiempo que ya no estaría simplemente dominado por el presente (del ser dado en la forma de la *Vorhandenheit* y de la *gegenwärtigkeit*)” (Derrida, 2013: 83). Tal como Heidegger apela en *Kant y el problema de la metafísica* (2012), en la imaginación trascendental surge una apertura que escapa de la dominación del presente, como ya dijimos anunciada en la *Física IV*. Esto es justamente lo que promueve un paralelismo entre la apertura kantiana de la imaginación con la pregunta por el tiempo y el ser de Aristóteles, quien piensa el tiempo en relación al movimiento, *kinesis*, y al cambio, *metabolé*, demostrando primeramente que el tiempo no es ni lo uno ni lo otro. De este modo, para Derrida, Kant transgrede también este concepto vulgar de tiempo y lo hace siguiendo ese sendero aporético de la *Física IV*. Heidegger, en definitiva, elude esta predeterminación del tiempo a partir de su hipotetización exotérica con el *nun* de Aristóteles, el *jetz* de Hegel y con el “yo pienso” de Kant. Por su parte, Adorno, en la Primera parte de la *Dialéctica negativa*, crítica a Heidegger en este sentido, no tan etimologicista y rebuscado como Derrida, diciendo que: “la hermenéutica de Heidegger ha hecho el giro contra la epistemología inaugurado por Hegel en la introducción a la *Fenomenología*. Pero las reservas de la filosofía trascendental contra una filosofía de contenido que, de entrada, rechaza el contenido en cuanto meramente empírico perviven pese a todas las protestas en su programa de separar el ser del ente y explicar el ser mismo” (Adorno, 2005a: 79).

la categoría de la contradicción, o el origen de la más reciente doctrina dialéctica, proviene en verdad de la *Crítica de la razón pura*, y creo que harían bien (...) en familiarizarse un poco (...) con lo que en principio en Kant se denomina «dialéctica trascendental» (Adorno, 2013: 126).

Así, Adorno va a apoyar la tesis de que el concepto hegeliano de *contradicción* y de *dialéctica* surgen a partir de la *dialéctica* propiamente kantiana. Adorno indica que la lógica kantiana se divide en dos grandes partes que son la “Analítica trascendental” y la “Dialéctica trascendental”, y, precisamente ahí, la dialéctica representa también el lado negativo, al que se le denomina: la *lógica*. De este modo, pasa Adorno a realizar una reseña de la *Crítica de la razón pura*:

Para decirlo muy llanamente, se trata de lo siguiente: la *Crítica de la razón pura* intenta exponer la posibilidad del conocimiento universalmente válido y necesario o, tal como Kant lo llama, de los «juicios sintéticos a priori», al analizar la conciencia y al mostrar que gracias a las formas constitutivas de nuestra conciencia se hace posible algo así como el conocimiento universalmente válido y necesario. Pero la *Crítica de la razón pura*, precisamente por ser crítica, dice algo doble: por un lado busca dar la prueba de cuál es el dominio dentro del cual somos capaces de un conocimiento semejante, pero por el otro lado busca especificar dónde ya no somos capaces de un tal conocimiento obligatorio; trata entonces la razón de ejercer crítica sobre la razón, para impedirle entrar en la locura homicida, desbocarse y suponer ciertos enunciados como absolutos, necesarios y universales que en realidad, precisamente, son meras invenciones de nuestro espíritu. En otras palabras: no solo quiere dar fundamento, por su lado, a la metafísica en su necesidad, sino al mismo tiempo quiere defenderse contra la metafísica (Adorno, 2013: 133).

Ahora bien, esta crítica kantiana, acaba por ser elevada a la conciencia absoluta más metafísica en Hegel, debido a que también pretendió ir más allá del momento negativo introduciendo en su sistema dialéctico: la noción de superación (*Aufheben*). Hegel se pregunta por qué no hacer frente a estas contradicciones inevitables y llevarlas hasta el final, como identidad sintética, hasta la verdad. Por ende, ya que en Kant se establecen todas estas antiguas oposiciones entre la sensibilidad y el entendimiento, el pensar y la experiencia: ¿por qué no llevarlas hasta un final vertebrador de la verdad que las haga *confluir separando* y *separar confluyendo* más allá de sus limitaciones opuestas? Hegel realizará su modificación gnoseológica esencial a este planteamiento kantiano con el fin de convertir la doctrina de las antinomias kantianas en un modelo dialéctico que conciba que, precisamente porque no hay ninguna *sensibilidad sin entendimiento*, no puede haber ningún entendimiento separado en *absoluto* de la sensibilidad. Así, Adorno dice en referencia a Hegel que:

este movimiento que Kant considera en realidad un simple trabajo erróneo de la conciencia es, en sí, uno de los trabajos prescritos necesariamente por la esencia del espíritu, y precisamente por eso el pensar se mueve esencialmente en contradicciones (Adorno, 2013: 129).

Ambos planteamientos negativos tienen como característica principal, digamos así, la

generación de un movimiento capaz de exceder las contradicciones y unificarlas a través de una dialéctica en la que entra en juego la consciencia del sujeto; y esto es, lo que, según Hegel, era la esencia en general del movimiento del concepto. Y esto, no es sino para Adorno: “en realidad la esencia de la filosofía” (2013: 79). Ahora, el centro de atención gira aquí en torno al Hegel que amenta la: “auténtica experiencia humana” (Adorno, 2013: 102), y es en esa esfera separada de la logicidad, donde se indica que el concepto de negación o negatividad contiene expresiones como “seriedad”, “dolor”, “paciencia” y “trabajo”. Las cuales nos retrotraen a momentos de la *Fenomenología del espíritu* de 1807 (se refiere al prólogo alemán de esta obra, incluido en el tomo tercero) donde tenemos a un Hegel que apela a la *contradicción* para presentar ese momento de lo humano, de la experiencia, del padecer y de la negatividad en el sentido corporal-material.

Para Adorno, en ese *padecer* tenemos ya una *situación negativa* (Adorno, 2013: 102). Es en esta tensión donde se trata de hacer hablar a la lógica, y no ya únicamente hacer lógico al lenguaje, pues queda así al descubierto, digamos, la contradicción inmanente de la experiencia del padecer. La dialéctica también está relacionada con pensar enfáticamente los conceptos, encontrando cada vez más su crítica en aquello que se comprende lógicamente y se asume materialmente, donde la mera facticidad sea entendida según su propio concepto. Y esto, puede ser tan válido para Adorno como para Hegel, de hecho, en ambos, la dialéctica está mediada por la verdad y la no verdad, no como extrínsecas una de otra, sino como enfrentamiento en una antítesis entre partes materiales y/o formales. De este modo, tenemos un proceso dialéctico en el que la *verdad* pasa a convertirse en *no verdad*, así lo dice Adorno: “la verdad es un proceso —solo aquel que atraviesa la no verdad” (Adorno, 2013: 117). Ahora bien, a la hora de explicar este proceso dialéctico de Hegel, Adorno está completamente en desacuerdo con aquella conciencia popular que hay detrás del *esquematismo* de la triplicidad: *tesis*, *antítesis* y *síntesis* (Adorno, 2013: 106). Este es un *automatismo* típico de las preguntas de examen, al que el mismo Hegel se opuso fuertemente, es un “absurdo” (Adorno, 2013: 119). Dice Adorno:

lo que importa, más bien, es que ustedes aprendan aquí lo que significa en general conducirse intelectualmente de forma dialéctica frente a la realidad, y no que tengan que estar preguntando mecánicamente en todas las cosas por la tesis, su antítesis y su síntesis (Adorno, 2013: 107).

Hegel caracterizó a la *síntesis* no como un acto que extrae lo común de las dos proposiciones antitéticas sino como un campo de tensión en el que justamente a través de la negación se acaba por negar la negación misma: *negación de la negación*. Así, Adorno comprende que el momento de verdad en la proposición que originalmente se había negado vuelve a hacerse indistinguible, y esta, desde su punto de vista, es la *oposición* del pensar negativo que se conserva en

el sistema de Hegel.

No obstante, Adorno pretende no ir más allá de este momento dialéctico de la negación donde la realidad y el pensamiento se mantienen en *suspense* en el momento presente del proceso. A partir de aquí, la dialéctica adorniana tratará de abrirse a un proceso dialéctico no cerrado ni superado, sino más complejo y, a la vez, *subterráneo*. Ya no se trata de hacer *conciliar* a todos (Adorno, 2013: 302) sino de:

abrir las puertas hacia estos pasadizos subterráneos en cada uno de estos conocimientos de tal forma que estos modelos se relacionen entre sí —casi quisiera decir— subterráneamente entre ellos, sin que esta dependencia mutua les sea estampada por la arbitrariedad del pensar ordenador; que esta correlación mutua debe montarse, por su lado, a partir de la complejidad de la cosa misma, es algo sobre lo que el pensador no tiene en realidad ningún poder (Adorno, 2013: 303).

En este texto, se presenta el modo de pensar dialéctico adorniano en 1958 que, póstumamente, en 1966, pasará a llamarse: *dialéctica negativa*. Esta impronta dialéctica que va desde Kant hasta Hegel, acaba sugiriendo a Adorno un tipo de dialéctica nueva que mantiene ese carácter negativo y contradictorio de los objetos en la forma en que son pensados bajo ciertas *categorías y conceptos*. La propuesta de dialéctica que nos brinda, en este curso de *Introducción a la dialéctica* de 1958, tiene distintas acepciones, entre ellas: la *dialéctica abierta* (Adorno, 2013: 65, 187) y la *dialéctica que abre de alguna manera los ojos* (Adorno, 2013: 226, 232); aunque por momentos, añade también, adjuntamente al término *dialéctica*, el adjetivo: *fragmentada* (Adorno, 2013: 187).

A este respecto, es filológica y filosóficamente relevante ver la modificación paulatina del adjetivo que va adyacente al término “dialéctica” a lo largo de la obra adorniana. Cuando Adorno escribió con Horkheimer la *Dialéctica de la Ilustración* en 1944, con la edición revisada aparecida en 1947, parecía que había un motivo de tensión respecto a cómo llamarle a esa dialéctica de confrontación, crítica y negativa que surgía del análisis crítico de la obra de Kant y Hegel. Según nos cuenta Mariana Dimópulos en el prólogo a los cursos englobados bajo el título de *Introducción a la dialéctica*, Horkheimer reclamaba darle el nombre de: “dialéctica abierta” (Adorno, 2013: 20). Ahora, detenerse en este nombre era una cuestión peliaguda para Adorno, no obstante, en este curso utiliza de *pasada* esta pareja de palabras; a pesar de que, a partir de 1939, ya comenzara a variarla. La solución que sospecha Dimópulos en dicho prólogo, parte del conflicto teórico establecido entre Adorno y Heidegger, esbozado perfectamente en las lecciones de *Ontología y dialéctica* (Adorno, 2017) impartidas en 1960 y 1961⁹⁰. Se trata del vocablo de “apertura” que estaba siendo utilizada

⁹⁰ Uno de los motivos de estos cursos lo aclara Adorno al empezar estas lecciones: “Quisiera, por una parte, satisfacer la curiosidad que también se encuentra detrás de esta alternativa, es decir, quisiera satisfacerles esa necesidad en el sentido de que realmente lleguen a entender por qué tanto mi amigo Horkheimer como yo nos oponemos de manera

habitualmente, en aquella época, por los grupos de estudiosos heideggerianos, es decir, un término que solían emplear dentro de esa: “jerga de la autenticidad” (Adorno, 2005a: 386), atribuida críticamente. Por “apertura”, no se podía entender aquella doctrina abstracta e idealista de los heideggerianos, era conveniente, por tanto, dirigirse a otro término que lo desplazase, y así surgió la noción bimembre de: “dialéctica negativa”. Adorno pensaba una dialéctica más allá de la banalización aperturista que se estaba haciendo a nivel filosófico en Alemania a través del proyecto ontológico heideggeriano. Entonces, quizás más rigurosamente, era preciso cambiar eso de “dialéctica abierta” o “dialéctica de la apertura”, que convenía a Horkheimer, por algo así como “dialéctica negativa”, en el sentido de la: “larga tradición de la teología negativa” (Adorno, 2013: 20), tal y como cuenta la traductora Dimópulos.

Ahora bien, volviendo a Hegel, hay que destacar la postura crítica que Adorno compartía con Horkheimer cuando publican la *Dialéctica de la Ilustración* en el contexto de 1947 (escrita en 1944). En esta obra se aplicaba el concepto de *mitología*, en sentido de *falsación* y *mentira*, a la noción del *progreso* moderno y de *totalidad* del sistema hegeliano. Por consiguiente, Adorno señala,

extremadamente crítica a la ontología y enseñamos filosofía dialéctica” (Adorno, 2017: 50). Y, añade, un poco después: “Pues intentaré disolver para ustedes este conjunto complejo de la necesidad ontológica en sus aspectos y luego procuraré trascender algunos motivos de la ontología mediante la crítica inmanente, y, tomándola literalmente, partiendo de su propia pretensión, mostrarles que no cumple con esta pretensión. Pues lo que significa dialéctica no es en definitiva otra cosa que este procedimiento” (Adorno, 2017: 53). Esto es, Adorno apela a que tomará uso de la crítica inmanente que va dirigida a los contenidos de verdad, y no al concepto mismo (ontológico) en cuanto tal, sino al conflicto entre los conceptos y las cosas reales. Con Heidegger, dice Adorno, nos acostumbramos a una “feliz innovación terminológica” (Adorno, 2017: 70) en la que basándose en la diferencia entre el ser y el ente se pretende caracterizar el problema de la *diferencia ontológica*. Esta diferencia tan aparentemente “simple y casi caprichosa” (Adorno, 2017: 70) es para la ontología una vinculación a la vez entre ambos, es decir la diferencia entre el ser y el ente en se da a la vez en el concepto de ser mismo. La pregunta por el ser es, pues, el hilo conductor que necesita esta ontología fundamental. Y este preguntar ontológico es más originario con respecto al preguntar óntico de las ciencias positivas, pero, ¿qué es eso más originario, fundamental, constitutivo y más profundo que las preguntas históricas particulares (Adorno, 2017: 73)? La tarea ontológica de una *genealogía no deductivamente constructiva* de Heidegger, para Adorno parte de un concepto de *sentido* que es equívoco, a veces tiene sentido metafísico y otras analítico (Adorno, 2017: 74), algo que en la dialéctica no ocurre, ya que el concepto de sentido encuentra al mismo tiempo lo positivo y muy profundo, a la vez que lo negativo, atendiendo a cada concepto particular sin por ello incurrir en tal concepto de esclarecimiento del ser ni presuponer tal enigma originario y genético. Para Adorno, en estas lecciones que fueron transcritas de su propia voz, la idea de algo absolutamente primero subyace a esta: “convulsión ante argumentaciones circulares y *petitiones principii*, tiene en sí algo de quimérico y que, en definitiva deriva en un subjetivismo extremo, esto es, que lo absolutamente primero puede ser deducido de determinaciones puras del pensar” (Adorno, 2017: 78). Veamos cómo, a continuación, Adorno expone la diferencia entre la ontología (y la fenomenología) y la dialéctica: “Creo que la diferencia realmente decisiva que hay entre el pensamiento ontológico y fenomenológico, por una parte, y el dialéctico, por la otra, hay que buscarla en el hecho de que este primado de lo primero, para expresarlo de un modo paradójico, en que esta *primeridad*, esta anterioridad de lo primero o la reductibilidad a lo fundamental, precisamente en el modo en el que es afirmada por la ontología, no puede ser aceptada. Creo que lo medular de la crítica de la ontología en general, de la crítica inmanente de la ontología, está vinculado precisamente a la crítica del concepto de la originariedad postulado aquí dogmáticamente, que además no por nada tiene resonancias que solo puede notar un violento prejuicio fuera del contexto de la ontología con determinadas tendencias sociales y políticas” (Adorno, 2017: 80). Más adelante, Adorno vuelve a apelar a esta diferencia entre el pensamiento dialéctico y el de la ontología fundamental del modo en que sigue: “La diferencia, (...), entre el pensamiento dialéctico y el pensamiento de la ontología fundamental es, según este punto de vista, que el pensamiento de la ontología fundamental no avanza ante estas contradicciones, y las considera superadas mediante la mera inmediatez de la palabra, mientras que el pensamiento dialéctico acepta el desafío a la idea subyacente en tales contradicciones e intenta desplegar estas contradicciones mismas” (Adorno, 2017: 116-117).

en un momento, lo que luego desarrollaría en la *Dialéctica negativa*, a saber, la noción de *negación determinada* que va más allá de la mera desintegración positivista que el propio Hegel explica. En un esfuerzo por apartar esa negación del positivismo⁹¹, Adorno acentúa la crítica a la concepción del sistema hegeliano como un sistema *totalizador*, absoluto y pretenciosamente teleológico. Decantado por una dialéctica negativa que no avance más allá del conflicto hacia lo resoluble, Adorno pretende dejar la dialéctica en este segundo movimiento de contradicción sin que pase al movimiento de la superación, de la negación de la negación y de la falsa mitología abstracta a la que llega el propio Hegel. Podemos confirmar esta crítica de Adorno contra Hegel cuando dice que:

Con el concepto de negación determinada, Hegel ha hecho resaltar un elemento que distingue a la Ilustración de la desintegración positivista que él le imputa. Mas convertir finalmente en absoluto el resultado conocido del entero proceso de la negación, esto es, la totalidad en el sistema y en la historia, contravino la prohibición y cayó él mismo en la mitología (Adorno y Horkheimer, 2007: 39).

El problema es, justamente, la pretensión hegeliana de un desenlace elevado (i. e., *universal*), por así decir, del proceso dialéctico. La dialéctica para Adorno no pasa por el momento de la superación, debe quedar soterrada en lo fronterizo, en ese *entre* que señala a los dos enemigos sin poder amistarlos en un círculo final y absoluto sintetizador de todas las posiciones de verdad y no-verdad. En la dialéctica no hay un progreso teleológico que avance a la salvación absoluta, se *avanza* regresando y se *regresa* avanzando, el conflicto *nunca* acaba y no tiene *fin*. El problema de la Ilustración no es, simplemente, que sea dependiente de un método analítico positivista, de un reduccionismo formalista ingenuo, del exceso de racionalidad (i. e., técnica e instrumental) y de *reflexión pura*, sino que, más bien, consiste en la tendencia a fracasar siempre y cuando se fija el proceso dialéctico como un movimiento progresivo *tomado de antemano*. Este movimiento hegeliano de la superación, o de la negación de la negación, irrumpe en el momento negativo para *poner fin* a un conflicto (real y material) y sintetizarlo en la *conciencia absoluta* del sujeto, en favor de lo que se denomina: “historia universal”. El proceso de la dialéctica se lleva a cabo como un *motor* abstracto dirigido a superar, por *unificación* idéntica, los límites de las contradicciones del mundo existente, a partir de la interpretación espiritual de la historia universal, que funciona a partir de las categorías de libertad y justicia. Nos referimos, pues, a una *extravagancia*, como dice Adorno

91 En la *Dialéctica negativa*, Adorno atesta que la positividad a la que tiende el sistema hegeliano acompaña a la ideología. Es preciso recordar aquí que la negación de lo particular ya viene del trabajo sensible con lo propiamente material. Así lo dice: “(...) la equiparación hegeliana de la negatividad al pensamiento, que protege a la filosofía tanto de la positividad como de la contingencia diletante, tiene su contenido de experiencia. Pensar es, ya en sí, negar todo contenido particular, resistencia contra lo a él impuesto; esto el pensar lo heredó de la relación del trabajo con su material, su arquetipo. Cuando hoy más que nunca la ideología incita al pensamiento a la positividad, registra ladinamente que justamente ésta es contraria al pensar y que necesita la intercesión amistosa de la autoridad social para acostumbrarlo a la positividad” (Adorno, 2005a: 29).

en la *Dialéctica de la ilustración*:

Parece casi una extravagancia querer construir la historia universal, como ha hecho Hegel, en función de categorías como la de libertad y la de justicia. (...) Desde el punto de vista de esta historia seria y real, todas las ideas, las prohibiciones, las religiones y las confesiones políticas interesan sólo en la medida en que, surgidas de situaciones diversas, aumentan o disminuyen las posibilidades naturales de la especie humana sobre la Tierra o en el universo (2007: 239).

Sin embargo, pese a esta crítica a la dialéctica hegeliana, a su abstracción y teleologismo, que podemos apreciar en la obra de autoría compartida de 1947, cabe señalar que, en 1961 en la Sociedad Alemana de Sociología de Tübingen, la conferencia de Adorno titulada “Sobre la lógica de las ciencias sociales”, en los *Escritos sociológicos I* (Adorno, 2005b), nos encontramos otras valoraciones sobre Hegel. En este texto, vemos a un Adorno defensor del Hegel⁹² que se plantea la cuestión de la *negatividad* ante a un Popper que parece haber comprendido mal, en su ponencia “La lógica de las ciencias sociales”, la operatividad de esta noción de *dialéctica negativa* en su lógica *falsacionista* de las ciencias. Adorno le critica a Popper que la *contradicción* no se establece, o no tiene porque hacerlo, entre el sujeto y el objeto, sino que debe atender al conflicto que se da en la realidad de la cosa. No se trata únicamente de la contradicción gnoseológica, fenomenológica o psicológica de la distinción entre el sujeto perceptor y el objeto fenoménico *en sí*, sino que hay que ir a la contradicción de las cosas reales en sentido material⁹³. Popper, para quien el pensar dialéctico es un *anatema* (Adorno, 2005b:512), está forzado al uso de *formulaciones propias y naturales* de la dialéctica. Adorno es consciente de esta *equivocidad* que se da entre la dialéctica negativa *gnoseológica* y la *práctica*, por ello, afirma que de lo que se trata es de la *justicia* de esa distinción. En la *praxis* es donde se confirma la necesidad objetiva de la confrontación y el conflicto, científicamente no caben hacer *separaciones gnoseológicas* de la *sociología* que no tengan cabida en la realidad material como tal. Así dice Adorno que:

se fetichizaría la ciencia si se separaran de forma radical sus problemas inmanentes de los

92 Dicho esto, Adorno va a elogiar al Hegel del célebre § 243 de la *Filosofía del derecho* diciendo que en esa obra nos encontramos con el modelo sociológico más antiguo de una contradicción que se despliega necesariamente en la cosa, i. e., en el campo práctico de lo cósmico de la realidad material, a través de la acumulación de riquezas. La referencia hegeliana que nos muestra Adorno para expresar esta contradicción la encontramos en la obra original de Hegel llamada *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821: 318): “Mediante la universalización de la interdependencia de los hombres a través de sus necesidades y de los modos en que preparan y procuran los medios para éstas, se multiplica la acumulación de riquezas —pues de esta redoblada universalidad se extrae la mayor riqueza—, por un lado, como por el otro el aislamiento y limitación del trabajo particular y con ello la dependencia y necesidad de la clase vinculada a este trabajo” (Adorno, 2005b: 513).

93 En este sentido, también Badiou, orienta así el camino crítico con lo abstracto en la dialéctica negativa adorniana: “La negación no es ciertamente abstracta. (...) Las explicaciones del mundo como la nada o el todo son mitologías, y las vías garantizadas hacia la salvación, prácticas mágicas sublimadas. La autosatisfacción de saberlo todo por anticipado y la transfiguración de la negatividad en salvación son formas falsas de resistencia contra el engaño” (Badiou, 2013: 38-39)

problemas reales que se traducen pálidamente en sus formalismos. Ninguna doctrina del absolutismo lógico, la tarskiana tan poco como en su momento la husserliana podría decretar que los hechos obedecen a principios lógicos que derivan su pretensión de validez de su pureza respecto a todo lo cósmico (Adorno, 2005b: 513).

La *ciencia es fetichista* cuando no se atiende a la necesidad objetiva e inmanente de sus contenidos. El método científico, en su despliegue por el campo de la sociología, debe hacer *justicia* al conflicto surgido en el plano de *las cosas mismas*. Así es como se debe entender la famosa expresión de Husserl basada en el *irse a las cosas mismas*, y no como el *ser* oculto temporalmente (i. e., en el *momento inmediato* de la aparición del *fenómeno*), pre-dialéctico, de Heidegger⁹⁴. Adorno, frente a Heidegger y a Popper, entiende que la *negatividad* se tiene que atribuir a las relaciones materiales de la sociedad, ya que la sede *auténticamente* real está en el plano de inmanencia social y nunca se la puede apartar del *mundo* mediante formulaciones ontológicas y científicamente pre-críticas.

Para concluir este epígrafe, queremos dar cuenta de la metáfora que utiliza Adorno a lo largo de su obra, por supuesto también en estos cursos, con la que suele explicar a sus alumnos que es eso de la dialéctica *negativa, abierta*, o, si se prefiere, *fragmentaria*. Durante las definiciones de la *dialéctica* que Adorno elabora, ya desde los protocolos de discusión de fines de los años treinta y también en estos cursos de 1958, usa como ejemplo metafórico a la figura del barón de Münchhausen en el pantano hundiéndose enlodado tirando por su coleta para no caer en las profundidades y morir ahogado. Así lo expresa al final de estos cursos diciendo:

Bien, en la medida en que la dialéctica captura, a su vez, precisamente los estados de cosas de los que hoy les he hablado y de los que le he estado hablando en todas estas lecciones, en la medida en que reflexiona sobre estos estados de cosas, busca elevarse a sí misma a la conciencia, intenta realmente algo así como la cuadratura del círculo, una especie de acrobacia del barón de Münchhausen; que por cierto, quisiera admitirles, es altamente dubitable que pueda funcionar, pero quizá represente, sin embargo, la única chance que tiene el conocimiento en general (Adorno, 2013:

94 Ahora bien, dicho esto, una cosa es la relatividad y/o el absolutismo y otra cosa distinta es la pomposidad. Estas expresiones tan características de Adorno, no son someros improperios, sino términos que apelan a formas que sirven para matizar su crítica a ciertas corrientes filosóficas. Así, no compartiendo la noción de verdad de los relativistas y de los absolutistas, no por ello renuncia totalmente al criterio de verdad de los que dice pomposos. De ahí que la crítica al absolutismo idealista de Hegel no sea comparable, en muchos casos, a la crítica a la pomposidad de Husserl y Heidegger. Esto lo deja matizado Adorno cuando dice que: “incluso términos como experiencia originaria, comprometidos por la fenomenología y la neoontología, designan algo verdadero, por más que lo dañen pomposamente” (Adorno, 2005a: 47). Para el tratamiento de la fenomenología de Husserl es relevante señalar aquí la relevancia de los cursos que Adorno impartió en Oxford durante los años 1934-1937. Sobre los manuscritos de estos cursos, queda por escrito la obra publicada en 1956 titulada *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Estudios sobre Husserl y las antinomias fenomenológicas* (Adorno, 2012: 7-223). En estos manuscritos de los años del exilio, que tenían cierta influencia de Hans Cornelius, se expone y se persigue la crítica al planteamiento husserliano de las *Investigaciones lógicas*, concretamente centrado en el segundo tomo, donde Adorno parece ver la mayor ambigüedad del texto. Frente al idealismo renaciente basado en la medida de científicidad de Husserl, Adorno pretende una mediación no entendida como aserción positiva sobre el ser, sino como una dialéctica que exige un tratamiento más cercano a lo concreto lejos de una filosofía de la conciencia.

Así bien, intentando escapar de esa cárcel y de ese pozo profundo, el barón de Münchhausen es una analogía que muestra cómo la *lógica* es llevada por su propia insuficiencia a la *autoconsciencia*. Esta es una fuerza tirante que se lleva a cabo a través de la lucha entre lo idéntico y lo no-idéntico, la verdad y la no-verdad, lo positivo y lo negativo, lo *puesto* y lo *dado*, el Estado-leyes-costumbres y la naturaleza, la *segunda naturaleza* y la *primera naturaleza*, etc. No hay modo de *hacer filosofía* alejado de la confrontación operatoria de la realidad; así, la *fuerza* que se enfrenta a la verdad como una no-verdad, tal y cómo dice Adorno: es el *pensar dialéctico* de la *Lógica* de Hegel (Adorno, 2013: 377).

De un modo similar a este curso sobre dialéctica de 1958, en la famosa obra *Minima Moralia* (2003b), publicada en 1951, siete años antes del curso, Adorno critica el *proyecto* moderno positivista, diciendo que:

hoy no se le pide al pensador sino que sepa estar en todo momento en las cosas y fuera de las cosas. El gesto de Münchhausen tirándose de la coleta para salir del pozo se convierte en esquema de todo conocimiento que quiere ser más que comprobación o proyecto (Adorno, 2003b: 80).

En definitiva, la figura del barón de Münchhausen es un gran ejemplo de la *tensión* de *fuerza*⁹⁵, en sentido estricto, pues los pelos o la coleta trenzada de la que tira no lo aleja de sí mismo a la *autoconsciencia* ni a los cielos divinos, sino que lo siguen manteniendo en su *cuerpo* sin salirse de él, cayendo por la fuerza de gravitación. Simplemente, se trata de la *tensión* de la forma y el contenido, que se presenta como *analogía*, cuando Münchhausen se tira del pelo queriendo arrancarlo o queriendo levantar la cabeza, como mucho, aunque no lo consiga, como tampoco se alcanza la superación del *conocimiento absoluto*, sino que, no queda otra, el cuerpo se sumerge en el fondo del agua del pozo. Este es el papel de la dialéctica negativa, ya no la *síntesis* ni la toma de posición en lo *absoluto*, sino la fuerza existente entre un *adentro* y un *afuera* de la realidad, al modo del barón de Münchhausen.

95 Asimismo, el autor Enrique Gavilán de la obra *Otra historia del tiempo* (Gavilán, 2008), en el capítulo segundo llamado “Münchhausen sale del pantano: la filosofía de la música de Theodor W. Adorno” (Gavilán, 2008: 47-79), hace uso de esta figuración adorniana como excusa para exponer una clase de filosofía de la música sobre Adorno en la que se trata la herencia de Max Weber y la racionalización muy vinculada a la música occidental, la disonancia shoenbergiana y la “música *informelle*” centrándose especialmente en la obra *Filosofía nueva de la música* (2005a). Además, debemos destacar que este autor reconoce también, de un modo parecido a lo que hemos dicho en el punto anterior: “la centralidad del tiempo en la filosofía de la música de Adorno” (Gavilán, 2008: 47). Aunque este autor no se refiera teminológicamente al tiempo tal y cómo lo hemos denominado nosotros, a través de las categorías propias de Adorno y Benjamin estableciendo la misma dialéctica negativa temporal, sino que utiliza las nociones de tiempo lineal y no lineal o tiempo narrado y real, en vez de “tiempo homogéneo y vacío” y “discontinuo”, aunque al fin y al cabo, estemos apelando a lo mismo.

2. 2. Fundamentación de la dialéctica negativa: hacia una definición de la verdad en la *Dialéctica negativa* de 1966

2. 2. 1. La metodología dialéctica como camino a la verdad concreta y particular

En este subepígrafe vamos a elaborar una exposición de la concepción de la verdad adorniana en un intento de explicar el fundamento y el funcionamiento de la dialéctica negativa, expuesta en la obra de mismo nombre *Dialéctica negativa* de 1966. En el seguimiento de esta obra, podremos ver cómo aparecen distintos autores, teorías y enfoques que dan cobijo a diferentes nociones de verdad. Se trata aquí de un enfrentamiento, por parte de Adorno, contra las posturas ontológicas, fenomenológicas, materialistas vulgares, positivistas e idealistas de la verdad⁹⁶.

⁹⁶ Las clasificaciones de las teorías de la verdad en la actualidad son varias, y normalmente en conflicto, es preciso aquí, cuanto menos, dar cuenta de algunas de ellas. El problema que surge a la hora de clasificar distintas teorías de la verdad parte de la difícil determinación de un criterio que permita dirimir unos sistemas de verdad de otros sin que distintos conceptos de verdad establecidos por autores queden solapados unos con otros. Lo más frecuente en todas estas clasificaciones es que para un mismo criterio entren teorías de verdad contradictorias. Por citar algunas clasificaciones de las más conocidas, tendríamos que hablar en un primer sentido de las que reseñan Juan A. Nicolás y María J. Frápoli (1997a:148-177) en el texto “El estado de la cuestión. Teorías actuales de la verdad”. La primera clasificación de la que parten es la de Puntel, quien distingue entre las teorías de la correspondencia y las teorías semánticas, que parten de la teoría analítico lingüística de A. Tarski. En esta primera clasificación de Puntel deja fuera a todas las teorías de la verdad protagonizadas por Husserl, Heidegger, Gadamer y la fenomenología y hermenéutica del s. XX, pero también a las teorías adorniana de la dialéctica negativa que únicamente la podrían pensar en sintonía con lo que denomina teorías dialógicas o teorías coherenciales lógico-empíricas de raíz hegeliana, aunque esto fuera completamente escaso. La siguiente clasificación es la de K. O. Apel, donde se va a intentar superar esta clasificación diciendo que todas las teorías de la verdad tienen como trasfondo la teoría de la correspondencia y realizando una taxonomía de ocho tipos. Estos, estarían formados por las teorías clásicas de la correspondencia o adecuación (Aristóteles), teoría evidencial (R. Descartes y E. Husserl), teoría coherencial (Hegel, O. Neurath, N. Rescher), teorías pragmáticas (W. James, J. Dewey, R. Rorty), teoría semántica (A. Tarski), teorías post-tarskianas de la correspondencia (J. L. Austin, K. Popper), teorías constructivistas del consenso (P. Lorenzen, K. Lorenz), teorías pragmático trascendentales del consenso: aquí K. O. Apel se incluye a sí mismo, al lado de J. Habermas, que según el solo ellos aceptan la dimensión pragmática del lenguaje. Por supuesto, deja fuera a las teorías dialécticas de la verdad en las que incluiríamos a Adorno (aunque también al resto del Institut de Frankfurt y al proyecto “Diamat” receptor de la obra de Karl Marx). Por otra parte, tenemos la teoría de la verdad de K. Lorenz, el cual esboza la ordenación a través de dos criterios: el propio criterio de la teoría y las dimensiones del lenguaje. Atendiendo a los criterios diferencia tres tipos de teorías: teorías de la correspondencia, teorías de la coherencia y teorías del consenso. Y, con respecto a las dimensiones del lenguaje, diferencia las teorías sintácticas, de las semánticas, de las pragmáticas. En esta clasificación la teoría de la verdad como una dialéctica negativa adorniana vuelve a quedar fuera de lugar, intentando hacerla caer en una teoría de la correspondencia más, tal como suele ocurrir con frecuencia en este tipo de tipologías. La siguiente clasificación de la que parten Juan A. Nicolás y María J. Frápoli es la de R. L. Kirkham, donde se distingue entre tres tipos de teorías de la verdad: las que están orientadas a un proyecto metafísico (que subsume a tres proyectos: extensional, naturalistas y esencialista), las orientadas hacia un proyecto de justificación y las orientadas por el proyecto de los actos del habla (las que determinan el tipo de acto locutorio e ilocutorio de las preferencias en que aparece predicación de verdad; contiene el subproyecto del acto ilocutorio y la aserción). Llegados aquí, tenemos que exponer la clasificación propuesta por Nicolás y Frápoli como superación de las ya distinguidas clasificaciones. Esta, reconociendo homogeneidades entre tipos y diferencias en el mismo grupo, se conforma de siete teorías. Las teorías son las siguientes: teorías de la correspondencia (semánticas y no semánticas), teorías pro-oracionales, teorías fenomenológicas (evidenciales, perspectivistas, metafóricas y de la verdad rel), teorías hermenéuticas de la verdad, teorías coherenciales, teorías pragmáticas de la verdad y teorías intersubjetivistas. Dentro de las teorías de la correspondencia no semánticas tenemos a las teorías dialéctico- materialistas donde incluye a K. Marx, A. Schaff y M. Horkheimer, pero no cita a Adorno. En este apartado o subepígrafe podemos colocar a la teoría dialéctica negativa de Adorno, con sus distancias, por lo que la definen como una teoría de la correspondencia. Esto va a ser un filón crítico muy matizado, que va adyacente a la elaboración teórica de la *Dialéctica negativa* de Adorno, por lo que, con el fin de separar la dialéctica como tal de este campo de clasificaciones insuficientes, en este punto se va a esclarecer como en el proyecto adorniano no hay tan solo una correspondencia sino que en la negatividad se abren posibilidades a nuevas relaciones y objetos de

Asimismo, a partir de este conflicto, va poco a poco posicionándose en lo que él denomina: dialéctica negativa. El *método* surge como forma de discusión y de crítica a la hora de dar una definición que, a base de *triturar* dichas posiciones, busca también *conciliarse* en algunos puntos con ellas, ya que es inherente a la dialéctica negativa una noción de *verdad* que encuentra en su *mediación* su modo de operar *contra* y *en* la realidad social.

Aceptando, parcialmente, el diagnóstico que hace Perry Anderson de *Dialéctica negativa* de 1966, dicha obra se entiende como consecuencia del precepto fiel de la “teoría marxista no clásica” de buscar cierto: “metodologicismo obsesivo” (Anderson, 2012: 69); donde la extremada dificultad del lenguaje característica del marxismo occidental en el s. XX se ve aquí representada de un modo palmario. Lejos ya del análisis crítico de estructuras económico-políticas, se trata de una obra de indagación filosófica que pretende destapar los *escollos* del idealismo penetrante en la filosofía continental que imperó en Alemania (fenomenología, ontología, etc.). En esta obra nos encontramos, pues, ante un ejercicio filosófico contra el idealismo, incluso el implícito en el *materialismo mecánico* de Marx, realizado desde un empleo técnico del lenguaje que, por momentos, puede resultar apabullante, pero que es incisivo y operativo en su crítica⁹⁷.

Es preciso, una vez introducido esto, dar razones con respecto a la peculiaridad del *método* adorniano para, así, ver el modo en cómo se tratan los materiales a analizar y cómo se realiza el despliegue procedimental de esta dialéctica negativa. En un texto relevante de título “El método en acción: liquidación del idealismo”, de la *Origen de la dialéctica negativa*, la autora Susan Buck-Morss nos presenta: el funcionamiento del *método* adorniano, su reacción hacia los fenómenos propios de la filosofía burguesa y cómo el fenómeno mismo está caracterizado por esta forma de negación:

estudio.

97 Es interesante remarcar a este respecto la relación que guarda, en la *Dialéctica negativa*, Adorno con Althusser. Así lo explica Perry Anderson: “El marxismo de Adorno representó, en los años sesenta, una versión extrema de la renuncia a todo discurso sobre las clases o la política, precisamente los objetos a los que el marxismo de Althusser daba primacía formal. Sin embargo, la *Dialéctica negativa*, de Adorno, desarrollada primero en conferencias dadas en París en 1961 y luego completada en 1966, reproduce toda una serie de motivos que se encuentran en *La revolución teórica de Marx* y *Para leer «El capital»*, publicados en 1965, por no hablar de otros que se hallan en *Hegel y el marxismo*, de Colletti, publicado en 1969. Así, entre otros temas, Adorno afirmaba explícitamente la absoluta primacía epistemológica del objeto, la ausencia de todo sujeto general en la historia y la vacuidad del concepto de «negación de la negación». Atacaba la atención filosófica concedida a la alienación y la cosificación como una ideología de moda, susceptible del uso religioso; el culto de las obras del joven Marx a expensas de El capital; las concepciones antropocéntricas de la historia y la emoliente retórica del humanismo que las acompaña; los mitos del trabajo como única fuente de riqueza social, haciendo abstracción de la naturaleza material, que es un componente irreductible en ella” (Anderson, 2012: 91-92). Con esto, Perry Anderson quiere dar cuenta de la poca lectura común que había entre las distintas facciones teóricas del marxismo en Europa, y de cómo muchas de las tesis de Alemania se repetían en Francia y viceversa. La teoría como práctica, tan defendida tanto por Adorno como por Althusser, iba a ser el nuevo motor crítico del marxismo continental, i. e., una relación que compagina tanto el marxismo teórico con una lucha revolucionaria de masas, que en casos como en los de Adorno se queda básicamente en lo primero.

Esta negación, al mismo tiempo, redimía a la filosofía, transformando la ontología, la epistemología, la metafísica, la ética y la estética, de sistemas idealistas cerrados en actividades de pensamiento que autoconscientemente participaran en el proceso de cambio social (Buck-Morss, 1981:230-231).

Este matiz anti-idealista de la dialéctica adorniana se puede ver también en la posición teórica que toma Caro y Trucco al comentar que:

la Dialéctica Negativa tiene por fin, y es lo que la especifica como tal, hacer justicia al elemento trascendente a toda conciencia que cree poder fundar lo real desde sí. (...) De pensar lo no conceptual se trama el texto (Caro y Trucco, 2008: 167).

Ahora bien, en la obra *Dialéctica negativa*, Adorno no se adhiere a ninguno de estos campos del *conocimiento* (ética, teología, moral, psicología, etc.) como única salida *emancipatoria* a todos los problemas reales, sino que se mantiene en un punto crítico y de tensión, desde el cual realiza un procedimiento metodológico de *envolvimiento* de enfoques de problemas, en los que la especificidad propia de cada campo abarca parcialmente las temáticas concretas que ellos suscitan. Por ejemplo, el método de Adorno incorpora, justamente, la forma de temporalidad *discontinua* que se mantiene dialécticamente en negación, *suspendida*, con la temporalidad continua y *homogénea*. Las formas temporales, en tanto ideas materialmente conformadas, digamos así: siguen un procedimiento característico de *conexión* y *desconexión* que deja paso a la *constelación*⁹⁸ dialéctica entre ellas. La crítica de las partes y de los contenidos de esta aspirada totalidad formal constituye uno de los modos de proceder de la dialéctica negativa. Por ello, también es relevante aquí la discusión de los contenidos que, *organizados* (i. e., de modo integral-desintegral, orgánica-inorgánica, atributiva-distributiva, etc.), dan lugar a formas. En todo caso, se trata también de *envolver* distintas formas planteadas por diversas teorías (principalmente de cuño alemán) y mantener una cierta tensión de *no superación positiva* de las totalidades que ahí se ofrecen.

Otra característica del *método* de Adorno es su versatilidad y fácil adaptación a la hora de tratar con distintos tipos de formas y contenidos, tanto musicales, filosóficos, sociológicos, etc. El método se aplica a distintos fenómenos sociales de estudio que se analizan en base a las confrontaciones y conflictos que se dan en cada *polo* dialéctico. Del mismo modo lo explica Buck-Morss cuando se refiere a este carácter *versátil* de la dialéctica negativa:

98 El empleo del término “constelación” en referencia a la música, se puede constatar en el curso “Ideas sobre la sociología de la música” donde aporta la siguiente *definición de música* utilizando esta noción tan característica de Lukács y de Benjamin: “Por su puro material, la música es el arte en que los impulsos prerracionales, miméticos, se afirman rotundamente y al mismo tiempo aparecen en constelación con los rasgos de la progresiva dominación de la naturaleza y el material” (Adorno, 2006a: 14). A partir de esta *constelación* se comprenden los giros hacia la vanguardia musical, los comentarios sobre compositores nacionalistas, como Brahms, las apelaciones a obras musicales clasicistas, el progreso que supone Schönberg para el cromatismo libre de Stravinsky, etc.

El método de Adorno era notablemente versátil. Podía ser aplicado a cualquier tipo de fenómeno social burgués. Ya se tratara del jazz, de la atonalidad, de una obra de Becket, de la audiencia de la radio, de un concepto sociológico, de un principio estético o de un texto filosófico (...). En todos los casos, cualquiera que fuera la disciplina a la que estos fenómenos tradicionales hubieran pertenecido, su objetivo era el desarrollo de la conciencia crítica y del conocimiento de la verdad social para que el mundo de los objetos, no idéntico al de la razón, fuese accesible a la comprensión racional (Buck-Morss, 1981: 230).

El método de la dialéctica negativa, como nos comenta Susan Buck Morss, está formado por una tarea de construcción de *constelaciones* que pretenden destapar *enigmas* que quedaron encerrados en la reducción propia de los sistemas de la filosofía idealista. El modo en que Adorno trabaja con referencias, citas y aforismos textuales es una pista especialmente concreta de su estilo a favor de lo *fragmentario* y del uso de *constelaciones* textuales (i. e., en la estela de Lukács y Benjamin). De ahí que Buck-Morss apele a que:

cuando se construían constelaciones para resolver los enigmas de la filosofía idealista, los objetos eran textos filosóficos, y sus elementos eran los detalles aislados, fragmentarios, aparentemente insignificantes: partículas de pensamiento, giros idiomáticos, palabras e imágenes específicas. Los enigmas se ubicaban en las antinomias, las rupturas lógicas de los textos, pues aquí, donde vacilaba la intención subjetiva del filósofo, donde, al enfrentarse con la contradicción, él mismo sentía que había fracasado, allí, intencionalmente triunfaba, al hacer visible la verdad social (Buck-Morss, 1981:233).

Haciendo uso de este tipo de operaciones escrituralmente *fragmentarias*, Adorno deja en nuestras manos una noción de *verdad*, intercalada con la no-verdad, que no puede apartarse a un lado de otras posiciones filosóficas, sino que está íntimamente relacionada con el enfrentamiento crítico con la tradición del pensamiento alemán kantiano, hegeliano, husserliano y heideggeriano. En la *Dialéctica negativa*, tenemos una exposición sumaria de cómo en el plano metodológico de lo negativo hay una respuesta teórica, de un modo aproximado, acerca de cómo se vincula la *apariencia*, la *realidad* y la *verdad*. Mediante un enfoque dirigido contra el idealismo (aunque también contra el materialismo histórico) Adorno trata de desvincular la superación hegeliana de la identidad sujeto-objeto, manteniéndose en la tensión de la negación y mostrando que la verdad no es una *aufhebung*, un *telos*, un *ergon* o una verdad en términos absolutos.

De la crítica a los fundamentos del subjetivismo filosófico (propios del idealismo), tal y como dice Susan Buck-Morss, podemos extraer una *verdad social* basada en las contradicciones de la realidad. La *necesidad objetiva* de vincularse con las formas de los hechos reales es recíproca a la *necesidad subjetiva* de construcción de contenidos sobre esa realidad. No obstante, en la filosofía idealista alemana esta producción de contenidos subjetivos fue un exceso tal, que la crítica adorniana

nos lleva, prudencialmente, hacia la necesidad objetiva de la verdad material. No pueden haber formas *verdaderas* al margen de la realidad (i. e., primacía del objeto⁹⁹), de ser así, estaríamos cayendo en este subjetivismo (i. e., primacía del sujeto), propio de la filosofía idealista alemana del s. XIX.

En la Segunda parte de la *Dialéctica negativa* esto queda señalado cuando Adorno se refiere a que entre el sujeto y el objeto hay una relación recíproca, partiendo de que el objeto es una idea construida por el propio sujeto y, por lo tanto sin el sujeto no podemos concebir algo así como la *idea* del objeto. Pero, a la vez, esto se conjuga con que el sujeto es, al mismo tiempo, un objeto conformado por partes (i. e., un cuerpo). Así, el *sujeto es objeto* en tanto que tiene la capacidad para expresar la existencia ideal del objeto y su operación real a través de lo referido bajo el término y el concepto de “objeto”. Esto nos lleva a caer en una paradoja entre la objetividad del sujeto y la subjetividad del objeto, que solo es posible resolver a través de la *unión de lo separado* y la *separación de lo junto* que es la dialéctica negativa. El sujeto es el que construye al objeto (relación de lo ideal en tanto que material), siendo él mismo un objeto (relación de lo material en tanto que ideal). Así explica Adorno esta dialéctica entre el sujeto y el objeto:

La crítica desarrollada de la identidad avanza a tientas hacia la preponderancia del objeto. El pensamiento identitario es, aunque lo discuta, subjetivista. Revisarlo, achacar la identidad a la no-verdad, no instauro ningún equilibrio entre sujeto y objeto, ninguna omnipotencia del concepto de función en el conocimiento: aun sólo limitado, el sujeto está ya derrocado. (...) La subjetividad cambia su cualidad en un contexto que ella no puede desarrollar a partir de sí. La disimetría en el concepto de mediación hace que el sujeto esté en el objeto de una manera totalmente distinta a como éste en aquel. El objeto sólo puede pensarlo el sujeto, pero siempre se mantiene frente a éste como algo distinto; sin embargo, el sujeto, por su propia constitución, es de antemano también objeto. Sin sujeto el objeto no puede ser pensado ni siquiera como idea; pero sí el sujeto sin objeto. (...) De la objetividad se extrae que el sujeto es; lo cual confiere a este mismo algo de objetividad; no por casualidad subjectum, lo que yace en el fondo, recuerda precisamente lo que el lenguaje técnico de la filosofía llamó objetivo. El objeto en cambio se refiere a la subjetividad sólo en la reflexión sobre la posibilidad de su determinación. No es que la objetividad sea algo inmediato, que

99 En el texto de la obra *Consignas*, titulado “Sobre sujeto y objeto”, Adorno explica que en la contradicción entre sujeto y objeto, tanto hay la idealista primacía del sujeto como la versión, más materialista, de la primacía del objeto sobre el sujeto, esto es, de la forma de la realidad frente a las formas de conciencia subjetivas. Así lo explica: “La primacía del objeto significa, antes bien, que el sujeto es a su vez objeto en un sentido cualitativamente distinto y más radical que el del objeto, puesto que aquello que es conocido por la conciencia y sólo por ella también es sujeto. Lo sabido a través de la conciencia debe ser un algo, pues la mediación se refiere a lo mediado. (...) Si el sujeto no es algo —y «algo» designa un momento irreductiblemente objetivo— no es nada; ya como *actus purus* necesita él de la referencia a un agente. El primado del objeto es la *intentio obliqua* de la *itentio obliqua*, no la *intentio recta rediviva*, es el correctivo de la reducción subjetiva, no la denegación de una participación subjetiva. Mediato es por cierto el objeto, sólo que, según su concepto, no está tan absolutamente referido al sujeto como el sujeto a la objetividad. El idealismo ha ignorado esta diferencia y con ello ha exagerado la espiritualización tras la que se encubre la abstracción. (...) Si se quiere, en cambio, alcanzar el objeto, no deben eliminarse sus determinaciones o cualidades subjetivas: ello contradiría, precisamente, la primacía del objeto. Si el sujeto tiene un núcleo de objeto, entonces las cualidades subjetivas del objeto constituyen, con mayor razón, un momento de lo objetivo. Pues únicamente como determinado se convierte el objeto en algo. (...) Tampoco según la doctrina idealista las determinaciones subjetivas son meramente algo adherido; siempre van impuestas también por lo que se determinar, y ahí se afirma la primacía del objeto. (...) Crítica de la sociedad es crítica del conocimiento y viceversa” (Adorno, 2003: 148-149).

haya que olvidar la crítica al realismo ingenuo. La prelación del objeto significa la progresiva diferenciación cualitativa de lo en sí mediado, un momento de la dialéctica que no está más allá de esta pero que se articula en ella (Adorno, 2005a: 174-175).

Ahora bien, históricamente, estos *momentos* del proceso dialéctico en que la primacía del sujeto, por ejemplo, en la filosofía burguesa del s. XIX, choca con la primacía del objeto, por ejemplo, en el *realismo ingenuo* del positivismo formal del s. XX, conforman *casos límites* en los que el *equilibrio* entre el *todo* y sus *partes* se haya desajustado. ¿Cómo *mediar* entre la primacía del sujeto y del objeto? La dialéctica negativa, tiende a presentar las relaciones entre el sujeto y el objeto de un modo *recíproco*, aunque en el momento histórico concreto la crítica deba ejercerse con *justicia* hacia la más *necesaria* de sus primacías. Es en la realidad social y política donde se encuentra la *negatividad* de los problemas abstractos del pensamiento enfrentados al *objeto*, con este fin se debe plantear la *necesidad* de una vuelta hacia las *cosas mismas* configuradas por las formas que construye el *sujeto*¹⁰⁰. Así lo dice Adorno, a continuación del texto que citamos, con respecto a esta *prelación* o *primacía* del objeto que desemboca en el *materialismo dialéctico*:

Con el paso a la prelación del objeto, la dialéctica se convierte en materialista. El objeto, expresión positiva de lo no-idéntico, es una máscara terminológica. (...) Considerado desde fuera, lo que en la reflexión sobre el espíritu se representa como algo no espiritual, como objeto, se convierte en materia (Adorno, 2005a: 182).

En este sentido, intentamos continuar la línea trazada por el profesor Pablo López en el texto “Identidad y conciencia. Consideraciones en torno a la «Dialéctica negativa de Adorno»”, cuando apela a que:

la propuesta epistemológica de la *Dialéctica negativa*, fundada en el intento de repensar las categorías de identidad, razón y verdad, muestra un camino de reflexión pendiente de fructificación, que avanza en la dirección de: —una lectura materialista del papel teórico y práctico de la filosofía; —la recuperación de la dialéctica hegeliana como prohibición de los fundamentos cognoscitivos (esencia) y prácticos (fines); —la resistencia a aceptar el papel liberador de la inmediatez; y —la negativa a la disolución acrítica y global de las actuales formas de racionalidad y subjetividad (López, 1996: 185).

Por ello, el modo en que debemos comprender la fundamentación del método adorniano no puede estar separado de la noción de verdad, así como de razón e identidad, que de ahí surge. Si el

100En la Tercera parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno vuelve a incidir sobre esta problemática entre sujeto y objeto, donde vincula al sujeto con un *locus* de dominación, ideología y mentira. Dice Adorno: “El sujeto es la mentira porque, por mor de la incondicionalidad de la propia dominación, niega las determinaciones objetivas de sí mismo; sujeto sólo sería lo que se hubiera deshecho de tal mentira, lo que con su propia fuerza, que debe a la identidad, hubiera arrancado de sí el revestimiento de ésta. La monstruosidad ideológica de la persona es inmanentemente criticable. Lo sustancial que según esa ideología otorga a la persona su dignidad no existe. Los hombres, sin excepción alguna, todavía no son ellos mismo en absoluto” (Adorno, 2005a: 256).

método tiene por fundamento de su funcionamiento la negatividad, significa que el problema entre la realidad (objetos materiales) y la apariencia (subjektivización de lo real) está constituido, por así decir: a base de interferencias en la noción de verdad. En términos de Adorno, habría que decir que: la contradicción, desde Hegel, se define como un indicio de la no-verdad, y esto quiere decir que se trata de la no-verdad en el sentido en que no pertenece a la identidad absoluta de sujeto y objeto sobre la que se sustenta el orden conceptual y del pensamiento. Esta contradicción que, como ya se ha comentado, está iniciada en Kant y, luego, continúa con Hegel, fue planteada en detrimento de una filosofía materialista que permaneció oculta bajo el idealismo de la *conciencia*, del *espíritu* y de las *formas de entendimiento puro y en sí*. Así, dice Adorno que:

el hecho de que el idealismo consistente no haya podido constituirse más que como epítome de la contradicción es tanto su verdad, de lógica consecuente, como el castigo que merece su logicidad en cuanto logicidad: apariencia tanto como necesaria (Adorno, 2005a: 18-19).

Con esto, dice Adorno que, pese a que el idealismo absoluto plantease incipientemente el problema de la contradicción como un hecho importante que define la *verdad*, a la vez, tomó por tierra la contradicción material para subordinarla al mandato estéril de la *logicidad* y de la apariencia. No obstante, la *contradicción lógica* del idealismo es también su *verdad*, por lo que también para el plano mismo del que se extrae la verdad social y material se hace necesaria esta contradicción lógica por la que avanza la dialéctica hegeliana. Ahora, con el fin de refrenar el carácter de la superación de tal dialéctica, Adorno busca reanudar un proceso dialéctico en *suspense* que dé un paso atrás en esa superación de lo idéntico y no-idéntico, y no siga adelante en la formación de la *verdad* como un *resultado* del desarrollo del espíritu absoluto.

Desde luego, la noción de verdad está en deuda con el pensamiento de Hegel, de Kant y de Platón¹⁰¹, sin embargo, para Adorno es *necesario* invertir de algún modo este esquema, a la manera

101 En el caso de Platón habría que matizar su trabajo conciliador entre la retórica (lo singular, lo material) y la dialéctica (filosofía), a la contra del planteamiento nietzscheano característico que se centra en la inversión del platonismo no tomando cautelas con ciertos matices que son relevantes, tal como aquí lo presentamos. En un principio, en los diálogos tempranos como el *Gorgias* (456e-457b), Platón entendía que la retórica sólo pretendía persuadir y manipular pero que, sin embargo, la dialéctica filosófica, entendida como el camino hacia la verdad, tiene por objeto investigar. No obstante, hay en el Platón de la madurez, del diálogo el *Fedro*, otra relación más avanzada de lo que entiende por dialéctica y el papel que puede jugar con aspectos clave (materiales y cósmicos) de la retórica e, incluso, de la música. Para empezar, partimos de las lecciones que ofrece Emilio Lledó (1988: 289-308) en la presentación de su edición del *Fedro*, para desde ahí avistar una relación con la retórica distinta de la que Platón criticaba en los sofistas. En este sentido, cabe mencionar también los puntos de vista similares que ayudan a enriquecer y complementar esta caracterización de Lledó y que son planteados por estudiosos como Peláez (2000: 41-46) o Alegre Gorri (1989: 66-89); en ellos se da una continuidad positiva con este pensamiento conciliador de lo que podría llamarse una retórica filosófica, en dialéctica negativa con la llamada retórica sofística. La retórica de la que Platón va a hacer uso en este diálogo, es para Lledó, un modo de dialogar distinto al de su primera etapa en la que oponía claramente lo dialéctico de lo retórico, entendiendo por esta última únicamente la actividad erística y persuasoria de los sofistas. Este nuevo modo de hacer retórica, nos cuenta Lledó, es una práctica discursiva que pretende hacer bellos, ricos en contenidos y audiblemente complacientes, los discursos de Sócrates pero sin la intención, incursoriamente persuasiva de simplemente querer convencer de lo que se dice. Se trataría, más bien, de una retórica

de Marx. De acuerdo con esa tradición, el verdadero interés de la filosofía hoy debe proclamarse al hilo de lo que descuidaron Hegel y Platón (Adorno, 2005a: 19), a saber, lo carente de concepto, por lo tanto, lo determinado, *singular* y *particular*. Aquello que antaño se rechazaba como lo efímero, irrelevante, contingente y perezoso del contenido material y sensible de la realidad, a partir del cual se podían contrastar las formas lógicas, Adorno lo requería como una *verdad material* surgida de lo *no-idéntico* igualmente *necesario*. Es urgente, para Adorno, la capitulación de una filosofía abstracta que cercó el escenario de la realidad oprimida, despreciada y rechazada a favor de las identidades absolutas y las totalidades formales e ideales. La verdad de la dialéctica idealista se configuraba entorno del *todo* que no aspiraba a englobar la complejidad de las partes y de lo particular (como algo *falso*), estableciendo así una *unilateralidad general* que pertenece a esa noción de *totalidad* (Adorno, 2005a: 21). Ahora bien, de no estar conformada por una multiplicidad de partes materiales, esa *totalidad formal* y las *superaciones* de los momentos negativos del proceso dialéctico, carecerían

que pretende estar libre de falsedades y engaños Y a través de la cual se pueda superar el mundo de la opinión para poderse elevarse al mundo de las Formas. Con más rigor, la dialéctica permite llevarnos a la claridad de las formas desde el lugar mismo en el que habitualmente se encuentran los hombres, ya que desde la investigación de las opiniones mismas es desde dónde debe brotar y emerger la verdad. De este modo, retórica y dialéctica ascendente hacia las ideas, no se solapan. Cada una tiene una misión específica: mientras la dialéctica es el camino hacia lo verdadero por medio de la división de los géneros y partes de los géneros de todas las cosas, la retórica se sirve de mitos e historias que se cuentan sobre las singularidades concretas que acompañan nuestro topos y nuestra circunstancia contextual del diálogo. Utilizando la metáfora, la ironía y la narración mítica, Sócrates es quien ha de hacer llegar a Fedro hacia un camino de aclaración y descripción que vayan más allá de lo conjetural y permitan el auténtico *desvío* hacia las formas eternas de pensamiento. En nuestro estudio nos hemos servido, además, para la elucidación de ciertas cuestiones sobre la retórica filosófica del diálogo, de las aproximaciones teóricas de Dixsaut y Hackford. Este es lugar conceptual en el que nos ubicamos y desde el que nos atrevemos a formular nuestra hipótesis. Por otra parte, si tuviéramos que decir quiénes son aquellos contra los que escribe Platón en este diálogo tendríamos que mencionar, obligatoriamente, a los sofistas en primer lugar. Tal como expresamos ya, estos contemporáneos de Platón, mantienen, a juicio de Platón, una noción de retórica que no solamente permanece usualmente en el campo de la *dóxa*, cosa que el propio Platón también hace en realidad ya que es muy difícil según él, alcanzar la seguridad en el recuerdo adecuado y completo de la visión de las formas, sino que además persiguen deliberadamente el engaño y la improvisación de discursos que pretenden más el convencimiento de sus doctrinas que la guía hacia algún tipo de *theoria* o visión de la verdad. Se podría decir que esta retórica sofística es antidialéctica para Platón, Y también que es más bien de carácter monológico antes que dialógico, y busca más el triunfo egoísta de nuestras opiniones sobre los demás que el camino común de investigación de las formas genéricas verdaderas, de la que los hombres son capaces. A partir de su propia interpretación de los textos y doctrinas atribuidas a Platón, Plotino y otros autores de la patrística cristiana, como Agustín de Hipona, formularon una teoría dicotómica que, en su comprensión del primer Platón, temporalmente contextualizada en el cristianismo, dividía el conocimiento de la forma perfectamente única, de nombre Dios, de un conocimiento mundano y falso de las cosas en el que se sitúa la retórica. En estos autores, la así llamada teoría de las ideas de Platón, junto con otros puntos clave de la teoría aristotélica, son materiales de los que se sirven para establecer un claro camino hacia un tipo de verdad divina que es, naturalmente, la del Dios cristiano, frente a una serie de habladurías, falsas homilias y doctrinas engañosas que pertenecerían, entre otros campos, al ejercicio de la retórica. Así pues en este contexto la retórica pertenece a ese campo político de la elocuencia, del arte de discutir, de engañar, persuadir, convencer y adueñarse del otro como participe de las opiniones propias y esta concepción puede inspirarse quizás en las doctrinas platónicas contra la sofística, claramente evidenciada en diálogos como el *Gorgias* (456e-457b) o el *Protágoras* (334c-339e). Muy de otro modo, en esta investigación se va a dar un nuevo papel a la retórica, en la que no tenga que ser un contrario de la filosofía, sino en la que perfectamente una se enraíce con la otra, en la posibilidad común de una retórica filosófica. Se trata de una retórica que transmita lo musicalmente bello, y pueda, con ello, dar a luz a los recuerdos en el alma de la belleza misma de las ideas o formas, a las que nos lleva la dialéctica. Esta relación entre dialéctica, retórica y música podemos verla mucho más elaborada y desarrollada en el texto de Juan Ramón Búa titulado “Análisis del mito de las cigarras del *Fedro* de Platón: una correlación amistosa entre retórica, filosofía y música” (Búa, 2015: 33-44).

de contenido.

La razón a través de la cual el *sujeto* construye estas totalidades formales solo puede tener como necesaria preformación a un proceso social de producción material. Esta razón, dice Adorno, es tan: “inconsciente como el sujeto trascendental” (Adorno, 2005a: 22), pues a través de la *mediación* del sujeto con la realidad material, este instauro el reino de la identidad donde se engloban unas *partes* que se sustraen de la apariencia de los hechos (que no acaban por agotar realmente las totalidades trascendentales). Pero la universalidad ideal de la verdad es tan *verdadera* como *no-verdadera* (Adorno, 2005a: 22), esto es, conserva la verdad del *espíritu* hegeliano pero, además, constituye el producto del interés por lo *particular*. Así es que los conceptos filosóficos están también implicados en lo no-conceptual, pues son ellos *partes* de la realidad misma, y no solo *entes* de *aparición* de la verdad absoluta que subsume *en sí* misma y supera su no-verdad material que reside propiamente en la contradicción del *pensar* (lógico) con el *ser* (real).

Pero esta filosofía materialista, que continúa críticamente con la tradición de Marx, tiene que mantenerse en una dialéctica de *no superación* (p. e., frente a la idea de una sociedad de igualdad de clases o sin clases) sino de *negatividad*, (i. e., *suspendida* en el momento presente de la desigualdad entre clases, estados y contradicciones sociales). En la historia de la filosofía que sigue la estela de Kant, durante el s. XIX, triunfó el oscurantismo en todos sus críticos, al igual que había ocurrido en el mismo Kant hacia la filosofía de Tetens, Hume y Wolff. De un modo similar, los críticos de principio del s. XX, parten del oscurantismo anterior que sigue vigente en Marx cuando, pese a la *vuelta al revés* del idealismo subjetivista de la corriente hegeliana, sin embargo, en su dialéctica materialista, sigue habiendo un impulso de *superación* a partir de la igualdad de clases póstuma a la *dictadura del proletariado*; además de una idea de una clase obrera universal o de la alienación social generalizada a trabajadores. En detrimento de este rasgo dialéctico característico del sistema hegeliano que pervive en Marx, Adorno se inclina por una dialéctica suspendida que tenga en cuenta de un modo incisivo la situación del conflicto real (p. e., entre las clases) y no de una situación ideal filosóficamente gratuita. Al volver hacia la realidad y los hechos circunscritos en el ámbito político-económico, Marx solo ve una salida a esa noción de verdad basada en la *praxis*, bajo la cual la clase proletaria *en sí* pasará a ser una clase *para sí*, esto es, la *revolución* como aparece como la forma moderna de la *salvación*. Así lo expone Adorno: “Marx prepara una revolución. El *telos* de la *praxis* subsiguiente era la abolición de su primacía en la forma en que había dominado por completo la sociedad burguesa” (Adorno, 2005a: 227).

Pero decir esto sobre la forma teleológica de Marx, es ya querer llevarlo a un punto filosófico, de inclusión con Hegel (Adorno, 2005a: 279), donde ambos caen, precisamente, en la idea metafísica propia del finalismo historicista, creyendo que a través de una explicación dialéctica,

la especulación acerca de la motilidad y dinamicidad del motor de la historia nos muestra el futuro real hacia el que las sociedades tienden. Tanto es así, que la crítica a la dialéctica materialista de Marx, Adorno pretende llevarla a un campo más filosófico que sociológico. Partiendo de que Marx había dado la necesaria relevancia al materialismo histórico contra el metafísico vulgar (Adorno, 2005a: 186), Adorno entiende que también ahí se está dando una problemática de carácter filosófico.

Al modo en que lo hizo Horkheimer, el planteamiento de una teoría crítica para Adorno debe disociar a la dialéctica materialista en cuanto tal de los conceptos de la sociología vulgar y hasta metafísica, implícitos en la teoría de la clase obrera universal, de la *reificación* social y de la idea especulativa de *alienación*¹⁰², como sustituciones abstractas del contenido de verdad de las categorías sociales y materiales. Así, frente a la vía seguida por Manheim en el Instituto de Investigación Social, Adorno afirma en la *Dialéctica negativa* que: “La sociología del saber fracasa ante la filosofía” (Adorno, 2005a: 186), no entra en la crítica del contenido de verdad y se comporta con indiferencia respecto a este, es decir: “fracasa asimismo ante el concepto de ideología con que cocina su mísero guisote” (Adorno, 2005a: 186). La sociología no se atiene a la verdad y no-verdad de aquella filosofía materialista a la que se refiere, más bien, deja que la apariencia social únicamente pueda dar sentido a un único indicio que, en su raíz, aboga por no disociar lo que es aparente de lo no-aparente, confundiéndose.

Así, Adorno, crítica a la dialéctica del materialismo histórico proveniente de Marx y las sociologías *tu quoque*, a partir de una vuelta a la filosofía, con el fin de afinar el potencial crítico del enfoque práxico y teórico del materialismo. Justamente por ello, es preciso que la crítica de la ideología tenga presente apatención del sujeto y el objeto en su dialéctica, además de desmentir falsas objetividades y fetichismos de los conceptos elaborados teóricamente mediante la reducción al *sujeto social* (Adorno, 2005a: 187). Asimismo, nos dice Adorno: sobre la “idea de una verdad objetiva la dialéctica materialista se convierte necesariamente en filosófica, a pesar de toda la crítica

¹⁰²Es preciso matizar que Adorno, aun utilizando el término de “reificación”, “enajenación” o “alienación” (*Entfremdung*), en la Segunda parte de la *Dialéctica negativa* dedica varias páginas a la crítica de estos conceptos de uso marxiano y marxista: “Para consolarse, el pensamiento se imagina fácilmente que en la disolución de la reificación, del carácter de mercancía, posee la piedra filosofal. Pero la reificación misma es la forma de reflexión de la falsa objetividad; centrar la teoría en torno a ella, una figura de consciencia, hace a la teoría crítica idealistamente aceptable para la consciencia dominante y el inconsciente colectivo. A lo cual deben los escritos tempranos de Marx, en contraste con El capital, su actual popularidad, especialmente entre los teólogos. (...) La dialéctica no se puede reducir ni a la reificación ni a cualquier otra categoría aislada, por polémica que sea. Mientras tanto, aquello por lo que los hombres sufren, el *lamento* por la reificación, más que denunciarlo lo pasa por alto. La desgracia reside en las relaciones que condenan a los hombres a la impotencia y la apatía y que ellos sin embargo habrían de cambiar; no primariamente en los hombres y el modo en que las relaciones se les aparecen. Frente a la posibilidad de desastre total, la reificación es un epifenómeno; cuánto más la alienación que la acompaña, el estado subjetivo de consciencia que le corresponde. (...) En lo cósmico se hallan compenetradas ambas cosas, lo no-idéntico del objeto y el sometimiento de los hombres a las relaciones dominantes de producción, a su propio, para ellos desconocido, contexto funcional. En sus lacónicas afirmaciones sobre la constitución de una sociedad liberada, el Marx maduro, cambió su relación con la división del trabajo, el fundamento de la reificación” (Adorno, 2005a: 180-182).

de la filosofía que ejerce y gracias a ella” (Adorno, 2005a: 187). En definitiva, lo que le viene a decir Adorno a Marx y a los sociólogos del conocimiento (como Manheim) es que no se pueden tomar las categorías circunscritas a lo social sin pasar por el problema filosófico del: “desciframiento del concepto de verdad de las categorías filosóficas” (Adorno, 2005a: 187).

Para Adorno, Marx es también heredero de la filosofía kantiana y del idealismo alemán en el sentido en que el que se sustenta el primado de la tesis de la razón práctica como un fin utópico de la naturaleza. El plano de inmanencia de la naturaleza, en su modo de producción capitalista, se vuelve trascendente en la filosofía de la historia de Marx y de parte del marxismo ulterior. De este modo, Marx: “suscribió con ello el programa del protoburgués dominio absoluto de la naturaleza” (Adorno, 2005a: 227). Ahora bien, pese a que Marx no tuviese en cuenta el potencial de la filosofía para la crítica, Adorno acaba por enseñar la cara positiva de su doctrina materialista, no solo ceñida al carácter crítico social y económico de las contradicciones reales y concretas en el mundo material. No obstante, Marx, no por ser crítico frente a la ideología y al idealismo (p. e., del socialismo utópico francés), queda salvo de pertenecer él mismo a una *ideología* y a un *subjetivismo crítico* (Adorno, 2005a: 194). Todo término en referencia a la verdad social y política-económica contra la ideología, dialécticamente, pasa necesariamente por la esfera de lo ideal (Adorno, 2005a: 189) y por una racionalidad versada en la idealidad misma. Esta realidad material repleta de contenidos psicológicos, sociales y económicos tiene también sus formas de organización, y es precisamente por esto por lo que Adorno pone en cuestión la filosofía histórica de Marx. En la dialéctica idealista, a la verdad de la trascendencia le es propia una resistencia del sujeto contra el contenido particular. Así lo explica Adorno:

Frente a los fantasmas de la profundidad que en la historia del espíritu siempre estuvieron bien dispuestos hacia lo constituido, que para ellos era demasiado insípido, su verdadera medida sería la resistencia (Adorno, 2005a: 28).

A la filosofía, justamente por ser un saber de segundo orden, le es inmanente una necesidad objetiva hacia la realidad cotidiana, por mucho que se pretenda insistir en la trascendencia de la historia del espíritu en sus distintas versiones (i. e., subjetivo, objetivo y absoluto). En tanto que tal, la filosofía, determina las relaciones y operaciones de los cuerpos y de las cosas reales que siempre están mediando la libertad del sujeto. En la resistencia a lo real tenemos un enfrentamiento subjetivo hacia los objetos, y esta dialéctica es también propia de la filosofía del objeto, esto es, del mapa de coordenadas en el que se codetermina una multiplicidad de ideas relacionadas con cosas y cuerpos concretos.

Ahora bien, en el seno de la filosofía idealista y protoburguesa alemana, la libertad del

sujeto se resiste a su escenario de formas reales con el fin de dejar *volar* su conciencia, como momento del contenido expresivo, hacia el plano de la verdad absoluta, de lo no-idéntico superado y, por tanto, de la pretensión de trascendencia. Contra esta primacía del sujeto idealista, Adorno toma una posición, dialécticamente, más inmanente del papel de la filosofía, en tanto que permite contribuir a las necesidades objetivas, también presentes en lo aconceptual y expresivo del sujeto, sin necesidad de aspirar a tales alturas eidéticas y subjetivas, ni a degenerar en concepciones del mundo (*Weltanschauung*). Pues, estas concepciones siguen estando bajo una disposición que es propia de la teoría del conocimiento, la cual no puede comportarse como si alcanzase el contenido total de la verdad, imprevisible e infinito de la experiencia a partir de las determinaciones positivas de la *razón en sí* (Adorno, 2005a: 229).

2. 2. 2. Revisión de la verdad en la filosofía idealista, la fenomenología y la ontología alemanas

Hasta aquí, se han tratado, principalmente, las relaciones entre el sujeto y el objeto, así como la crítica de la filosofía histórica de Hegel y Marx que Adorno expone en su *Dialéctica negativa*. La filosofía de la historia de Marx, sigue estando presa de una noción de *naturaleza mecánica* y teleológica que adopta la forma temporal homogénea y vacía heredera de la historia del espíritu hegeliana. Contra ello, Adorno señala que este continuismo histórico debe contraponerse dialécticamente con una naturaleza historizada por la forma temporal de lo cualitativamente nuevo¹⁰³. Queda claro, en todo caso, que Adorno hace frente al idealismo subjetivista partiendo de una dialéctica que da cuenta de esta verdad y no-verdad de lo particular, de lo concreto y de lo singular, frente al primado subjetivista e historicista de las dialécticas idealistas. Ahora bien, como la dialéctica negativa no se queda meramente en este polo positivo de lo material, sino que se mueve entre un polo y otro, es preciso mostrar este costado estático, idealista, mítico y no cualitativamente nuevo del polo negativo de la dialéctica.

Así bien, Adorno también hace visible el polo negativo histórico y natural en abstracto, es decir, de lo que no está arrojado a lo cualitativamente nuevo, por lo tanto sin involucración de un tiempo discontinuo. Con ello, es necesario, para Adorno, admitir que la filosofía idealista kantiana y hegeliana merece una revisión al respecto de lo dicho por el marxismo ortodoxo¹⁰⁴. En esto consiste justamente la advertencia que nos indica la dialéctica negativa, esto es, no caer en el mero reduccionismo de la realidad y del pensamiento. Pero esto no se trata de un *desmembramiento* dialéctico sin más, sino de hacer justicia a una realidad oscilante y quebradiza. En este sentido, para

103En la Segunda parte de la *Dialéctica negativa*, explica la relación entre los filósofos del idealismo y del romanticismo alemán con lo cualitativamente nuevo. Lo que afirma Adorno es que estos filósofos del espíritu no alcanzaron ese polo positivo de la historia, por así decir, que es lo cualitativamente nuevo, sino que se quedaron, mal que pese, en lo que ya estaba dado de atrás, lo predado, lo mismo y lo idéntico. La crítica versa del consiguiente modo: “En las filosofía tradicionales, incluso en aquellas que, según el lema de Schelling, construyeron, la construcción fue, auténticamente, reconstrucción, que no toleraba nada que ellas no hubieran predigerido. En la medida en que interpretaron aun lo heterogéneo como sí mismas, en último término el espíritu, esto se les convirtió ya de nuevo en lo igual, lo idéntico, en lo cual, como un gigantesco juicio analítico, se repitieron sin lugar para lo cualitativamente nuevo” (Adorno, 2005a: 150).

104Para Lukács, lo “ortodoxo” del marxismo no atiende tanto al ímpetu, a la fe, al deseo o al reconocimiento acríptico de la teoría de Marx, sino que se refiere, en exclusiva, al método y al modo científico de tratar tal teoría. En el primer capítulo titulado “¿Que es marxismo ortodoxo?” de la obra *Historia y conciencia de clase*, Lukács lo explica del siguiente modo: “Pues suponiendo —aunque no admitiendo— que la investigación reciente hubiera probado indiscutiblemente la falsedad material de todas las posiciones sueltas de Marx, todo marxista «ortodoxo» serio podría reconocer sin reservas todos esos nuevos resultados y rechazar sin excepciones todas las tesis sueltas de Marx sin tener en cambio que abandonar ni por un minuto su ortodoxia marxista. Así pues, marxismo ortodoxo no significa reconocimiento acríptico de los resultados de la investigación marxiana, ni «fe» en tal o cual tesis, ni interpretación de una escritura «sagrada». En cuestiones de marxismo la ortodoxia se refiere exclusivamente al *método*. Esa ortodoxia es la convicción científica de que en el marxismo dialéctico se ha descubierto el método de investigación correcto, que ese método no puede continuarse, ampliarse ni profundizarse más que en el sentido de sus fundadores. Y que, en cambio, todos los intentos de «superarlo» o «corregirlo» han conducido y conducen necesariamente a su deformación superficial, a la trivialidad, al eclecticismo” (Lukács, 1975: 1-2).

Adorno, hay que reconocer al idealismo cierto mérito, por la posibilidad garante de poner de manifiesto racionalmente las teorías necesarias para el pensar dialéctico, tal y como lo es la filosofía kantiana y hegeliana. Ahora bien, desde luego, frente a toda etapa idealista del pensamiento, la dialéctica negativa debe partir necesariamente de las contradicciones en un sentido crítico y real, esto es, eminentemente económico, político y cultural.

Tanto es así que Adorno dedicó parte de su trabajo señalado anteriormente al estudio crítico, pero también genealógico, de la negatividad, en el papel de la contradicción tanto en Kant como en Hegel¹⁰⁵. Y este es un polo positivo dialéctico del que hay que partir, conjuntamente, con la verdad particular e inmanente de la historia arrojada a la novedad y la naturaleza conformada con esa historia misma. Entonces, por una parte, el idealismo de Kant y Hegel se comprometió a unos fines de alcance subjetivo excesivos, pero por otra parte, pervivió en ese camino de trascendencia, racionalidad e imaginación, que nos permite afrontar la realidad con atención a su contenido y forma; confiesa así Adorno que: “eso explica, lo mismo que la distorsión, la proximidad de ésta al estado de cosas verdadero” (Adorno, 2005a: 216).

Por ende, Adorno va a entender que también cabe una lectura del concepto moderno de *razón* como un *concepto de la indiferencia* (Adorno, 2005a: 222), por lo que el pensamiento subjetivo reducido a forma pura se equilibra con las manifestaciones de la voluntad, es decir, las acciones arrancadas del yo como una potencia objetivada. En Kant, las manifestaciones de la voluntad son llamadas también objetos, donde su objetualidad ignora la diferencia específica entre acción y objeto, por lo que, pese a lo flagrante de tal contradicción, no carece de: “un contenido de

105 Este método que despierta la importante obra *Dialéctica negativa* sirvió como detonante de muchas otras recepciones filosóficas posteriores en el campo de la filosofía francesa contemporánea como es el caso de Alan Badiou. En la obra *Cinco lecciones sobre Wagner* (2013), el filósofo Alan Badiou plantea una “lección segunda” titulada “La Dialéctica negativa en Adorno” donde nos acerca a esta metodología crítica. Aquí, se recalca el hecho de que Adorno recoge de la Ilustración dos influencias principales: Kant y Hegel. Del racionalismo de la Ilustración podemos encontrarnos con una cara negativa o crítica en la filosofía de Kant, pero también en la dialéctica hegeliana en lo que respecta a su movimiento de la negatividad. Más allá de un aspecto totalizador de la dialéctica positiva y absoluta propia de Hegel, se trata de recoger la matriz fundamental de lo negativo frente a la identidad, de la crítica frente a lo absoluto. Con esta pareja de Kant-Hegel, se dispone Adorno a preservar la negatividad crítica kantiana y la dialéctica hegeliana. En el caso de Kant se trataría del intento de mostrar los límites de lo que la razón pretende en su despliegue, el gesto crítico es en este caso un acto de separación gnoseológica. Asimismo, debemos recordar aquí al Kant que acaba la *Crítica de la Razón Pura* diciendo que el único camino que permanece abierto es el de la crítica. En este sentido entendemos justamente el lugar por el que quiere seguir avanzando Adorno en su dialéctica negativa, esto es, seguir el camino crítico dejado por el idealismo alemán en un sentido teórico crítico aplicado a la sociedad y a la música. Más allá de los intereses que residían en Kant al respecto del estado de las ciencias naturales, su estatuto epistemológico y las condiciones de posibilidad de tal conocimiento, en Adorno nos vamos a encontrar con una motivación de carácter crítico social (y con aplicación a lo musical) que recoge más la influencia metodológica crítica que la propiamente temática (el moralismo, el normativismo, el positivismo, etc.) de Kant. Ahora bien, hay que apuntar que en la obra de 1966 las alusiones de Adorno a cuestiones propiamente musicales son escasas, no obstante, creemos que se trata de una obra que intenta metodologizar o poner sobre la mesa las herramientas que se estuvieron utilizando a lo largo de su escritura de las obras musicales en los años anteriores. Esto es, se trata de hacer balance del pensamiento que residía en la composición de esas obras y dejar constancia de un pensamiento maduro que reflexione sobre el modo en que se le entraba críticamente a las piezas musicales, a las partituras, a las músicas populares y a determinados modos de composición.

verdad” (Adorno, 2005a: 222). La necesidad de dirigirse a tal sistema de conocimiento moderno tiene algo de auténtico, es decir, la idea de lo absoluto en su marco histórico; no obstante, sin este *arrojamiento* al infinito de las *constelaciones* de la *experiencia* de la *razón*: “la verdad no podría pensarse, en oposición al conocimiento en cuanto mera *adaequatio rei atque cogitationis*” (Adorno, 2005a: 229). Esto es, la verdad en cuanto la totalidad del conocimiento basado en la adecuación entre lo pensado y lo real, es decir, la teoría de la verdad como correspondencia entre sujeto y objeto¹⁰⁶. De ahí que diga Adorno sobre Kant, lo siguiente:

la totalidad del conocimiento, que así se equipara tácitamente a la verdad, sería la identidad de sujeto y objeto. Kant la limita en cuanto crítico del conocimiento y la enseña en cuanto teórico de la verdad. (Adorno, 2005a: 232).

Ahora bien, pese a que en la teoría de la verdad de Kant, haya una inclinación hacia un tipo de verdad como adecuación y correspondencia, no quiere decir que en su crítica del conocimiento no se de cabida a posiciones dialécticamente negativas y aporéticas, como en las que se sumerge Adorno en estos pasajes de la *Dialéctica negativa*. Kant, pese apoyarse en la identidad de sujeto-objeto al modo de la teoría de la verdad como correspondencia (*adequatio*), a la vez, como crítico del conocimiento señala contraejemplos, antinomias y aporías que desbordan los límites impuestos por esta relación de identidad. Da lugar, de este modo, a perspectivas distintas que emergen de esa negatividad sugerida, que no se incluyen al completo en la totalidad del conocimiento, pero que sin embargo avanzan sobre el sistema idealista por el cauce del materialismo.

El aspecto negativo de la dialéctica adorniano no implica dejar de pensar a través del juicio y de la conclusión, pues de estas formas cogitativas: “ni la crítica puede prescindir” (Adorno, 2005a: 29). Sin embargo, la síntesis especulativa y superadora del sistema dialéctico de Hegel no consiste simplemente en realizar juicios y conclusiones, sino en apartar el pensamiento de las contradicciones y de los cuerpos para ascender a la identidad conciliadora de una totalidad de conocimiento. Mediante el juicio y la conclusión tenemos presente, también, el aspecto negativo del pensamiento, no simplemente porque resuelva, unifique, identifique y sintetice la realidad percibida a través de la

¹⁰⁶Adorno, en el texto titulado “Sobre sujeto y objeto” de la obra *Consignas*, nos dice que podemos separar objeto y sujeto desde una teoría del conocimiento en abstracto, pero que realmente son una contradicción que convive a base de mutualidad, de mediación y de reciprocidad. En el caso de querer separarlos y dar más peso a uno sobre el otro, por ejemplo, el sujeto por encima del objeto, estamos cayendo en lo que se conoce como ideología. Adorno apela a que: “La separación de sujeto y objeto es real e ilusión. Verdadera, porque en el dominio del conocimiento de la separación real acierta a expresar lo escindido de la condición humana, algo que obligadamente ha devenido; falsa, porque no es lícito hipostasiar la separación devenida ni transformarla en invariante. Esta contradicción de la separación entre sujeto y objeto se comunica en la teoría del conocimiento. En efecto, no se los puede dejar de pensar como separados pero (...) ambos se encuentran mediados recíprocamente: el objeto mediante el sujeto, y, más aún y de otro modo, el sujeto mediante el objeto. Tan pronto como es fijada sin mediación, esa separación se convierte en ideología precisamente en su forma canónica. (...) Una vez separado el sujeto radicalmente del objeto, lo reduce así; el sujeto devora al objeto en el momento en que olvida hasta qué punto él mismo es objeto” (Adorno, 2003c: 144).

conciencia del sujeto, sino porque en su modo proceder dialéctico nos hace presentes las limitaciones cognoscitivas ante la realidad, es decir, muestra cómo las categorías fabricadas por el sujeto no agotan la totalidad de la realidad.

Este tipo de proceso dialéctico negativo tiene su razón de ser a lo largo de la historia de la filosofía en lo que Adorno denomina: “la virtud de la parcialidad” (Adorno, 2005a: 30). Esta parcialidad aparece dialécticamente enfrentada a la racionalidad y al idealismo, a la vez, que los integra y los envuelve en su crítica. Así, mientras que los sistemas filosóficos racionales e idealistas intentaron interpretar el mundo cayendo en la verificación sintética, superadora, acabada, concluyente y teleológica, la *virtud de la parcialidad*:

si al final tuviera más verdad, (...) hablaría a favor de la caducidad de la filosofía. A esta le tocaría en todo caso arrancar tal verdad a su subalternidad e imponerla contra las filosofías que no sólo por presunción se denominan superiores (Adorno, 2005a: 30).

La parcialidad, que también se haya implícita como contenido en los juicios particulares y singulares, no tiene, pues, equiparación con esa necesidad subjetiva del sistema idealista de alcanzar la totalidad absoluta del conocimiento en correspondencia a la totalidad absoluta de la realidad sino que, justamente, se refiere a las relaciones entre partes (*intrapartes, interpartes y extrapartes*), o contenidos, que se configuran, *integral o desintegralmente* (digamos, atributiva o distributivamente), como totalidades ideales y formales. Con esto, llega a decir Adorno, que el propio sistema hegeliano no pudo darse sin atenerse a un devenir de las partes y contenidos singulares de la realidad. Ahora, no se trata de reducir el trabajo filosófico a la forma o al contenido *en sí*, sino de intentar combinarlos en la medida de lo posible, entreviendo en sus negaciones lo que hay de relevante en uno y en otro. Así, respecto a las formas, tiene que haber algo en la oposición entre estatismo (polo negativo de la historia) y dinamismo (polo positivo de la historia) que rienda cuentas a la parcialidad del contenido de las cosas particulares que se configuran formalmente. Esta es la virtud de la parcialidad, esto es, el modo a partir del cual el pensamiento se mueve a través de las partes y en relación a las mismas, sonsacando conflictos, enfrentamientos y negatividades que se dan a la hora de englobarse los contenidos singulares bajo las totalidades formales. Esta relación entre las partes y las totalidades, dice Adorno, ya estaba pensado de un modo previo en el sistema hegeliano. Así lo afirma: “el sistema hegeliano no era en sí verdaderamente algo en devenir, sino que implícitamente ya estaba pensado de antemano en cada determinación singular” (Adorno, 2005a: 36).

El término “inconscientemente” (Adorno, 2005a: 36, 145), Adorno lo utiliza repetidas veces en la *Dialéctica negativa*, para referirse a que la dialéctica de Hegel, prestando atención suma a la necesidad subjetiva de la conciencia, también quedó relegada al plano de la inconsciencia en lo que

al énfasis sobre los contenidos materiales y particulares se refiere. De ahí que Adorno apele a que: “inconscientemente, por así decir, la consciencia tendría que sumergirse en los fenómenos con respecto a los cuales toma posición” (Adorno, 2005a: 36). Esta no-verdad que se encuentra en el plano de inmanencia de los contenidos, se revela contra la impotencia del sistema de Hegel a totalizar el conocimiento en términos absolutos y en base al momento de superación de las formas del espíritu. No se puede conservar lo verdadero queriendo eliminar lo accesorio (no-verdadero), ningún teorema sobrevive queriendo hacer alguna maniobra de este tipo (Adorno, 2005a: 40), tal es la *fragilidad* de lo parcial y de lo particular. Se necesita, entonces, lo no-verdadero de esa particularidad concreta, esto es, una entrega a los objetos que provoca irremediabilmente el vértigo de un: “*index veri*; el *shock* de lo abierto, la negatividad como la cual aparece necesariamente en lo cubierto y perenne, no-verdad sólo para lo no-verdadero” (Adorno, 2005a: 41).

Ahora si, Adorno no realiza una filosofía de lo no-verdadero *strictu sensu*, al modo de un sistema teórico sobre la parcialidad, lo particular y lo concreto de los objetos materiales, ya que, tal y como dice: “sobre lo concreto no se ha de filosofar, sino partir de ello” (Adorno, 2005a: 41). Para explicar esto, Adorno toma el siguiente ejemplo musical de Schönberg:

En la filosofía se confirma una experiencia que Schönberg advertía en la teoría tradicional de la música: propiamente hablando de ésta uno sólo aprende cómo empieza y termina un movimiento, nada sobre este mismo, su decurso. Análogamente, la filosofía tendría no que reducirse a categorías, sino sólo que componerse en cierto sentido. En su progresión debe renovar incesantemente, por su propia fuerza tanto como por la fricción con aquello por lo que se mide; lo que decide es lo que en ella se compone, no una tesis o posición; el tejido, no el curso de un pensamiento de vía estrecha, ya sea deductivo o inductivo (Adorno, 2005a: 42).

La necesidad objetiva de la que parte la filosofía, no cae en la antelación de un pensamiento de vía estrecha deductivo o inductivo que, sin tratar de dominarlo todo referencialmente bajo una totalidad absoluta, se sigue del principio de identidad del sujeto absoluto y el objeto. La experiencia del shock schönbergiano es un ejemplo de cómo la fuerza de fricción de la particularidad compone el tejido de la progresión dialéctica en su decurso y no en un momento de reducción categórico dado al modo de un ciego deduccionismo e inductivismo. La expresión que utiliza Adorno para referirse a esta necesidad objetiva del decurso dialéctico es la de “tocar suelo” (Adorno, 2005a: 42), algo que ni Hegel, pero tampoco Heidegger en su ontología de las formas temporales, consigue hacer: “no toca suelo, ése es el lugar de la verdad” (Adorno, 2005a: 43). Cuando hablamos de la verdad, por supuesto, no se trata de algo así como un *rastrajo* de tiempo genuino y originario, o una conciencia de la que el sujeto nunca pueda estar fuera de ella, ya que, desde luego, la verdad se puede perder entre las partes particulares que componen tales formas. Esto lo deja claro Adorno al mentar que:

“nada irreflexivamente banal, en cuanto impronta de vida falsa, sigue siendo verdadero” (Adorno, 2005a: 43).

Así como Husserl denominó a su doctrina como no-epistemológica, Heidegger se refirió a la suya como no-metafísica, a fin de sacrificar la no-verdad de lo material y particular de lo cósmico, entendiéndolo como contenido de las ciencias factuales no filosóficas o como fenomenología eidética subjetivista. Ahora, la verdad, en esta nueva ontología heideggeriana, no puede residir en los contenidos materiales de las formas temporales, puesto que, lo que la metafísica niega como no-verdad, parece ser una mera apariencia del ente que se borra en la verdad entendida como *aletheia*¹⁰⁷. Heidegger concibe la verdad como ocultamiento-desocultamiento (*aletheia*) en un “gesto ritual” (Adorno, 2005a: 83), en el que los vestigios de la *cosalidad* no se atreven ni a ser predicados por el lenguaje. Con esto, más allá de las referencias místicas a las que aboca esta ontología, tenemos una *miseria* del pensamiento que no parece capaz de apropiarse de cosa material alguna, la cosalidad solo se interpreta abiertamente de muchas maneras, pero, sin embargo, no se hace patente de modo alguno en el plano material. Este tipo de ontología vacía de contenidos, aspira a lo *otro* para sí misma, en tanto que forma temporal que se despliega de lo ente como presencia material impropia, de este modo, no se dispone a la referencia de algún tipo de acontecimiento o partes reales que den sentido a su forma.

Adorno alude a la ontología heideggeriana como un proyecto que no se complace con ir a las cosas mismas, ni a lo cósmico, ni a lo que conlleva el *cuidado* de las cosas, ni a lo óntico, ni a lo que está en *presencia*. La desatención y, hasta, el desprecio al contenido material, dado precisamente en tiempos de posguerra mundial (en 1927 se publica *Ser y Tiempo*), se torna en favor de la pregunta ontológica por el ser. La tesis heideggeriana nos decía que los seres humanos, situados en la presente materialidad de las cosas y de lo óntico, se habían olvidado de la pregunta numinosa por el ser. Por

107¿Cuál es el significado principal de la verdad (*aletheia*) para Heidegger? Esta es la tesis principal: el *logos* es un hacer ver, un permitir ver. El *logos* apofántico descriptivo de la teoría clásica de Aristóteles es verdadero o falso. No obstante, otras cosas pueden ser verdaderas o falsas, p. e., una moneda falsa. Para Heidegger verdadero o falso son ambiguos, lo que es falso es el enunciado y no la cosa. El “ser verdadero” del *logos*, es decir, *aletheia*, significa: sacar de su ocultamiento al ente del que se habla, y hacerlo ver como desoculto (*alethés*), es decir, descubrirlo. Asimismo, ser falso” significa engañar, en el sentido de encubrir: poner una cosa delante de otra (en el modo del hacer-ver), y de este modo hacerla pasar por algo que ella no es. Dice Heidegger: “Pero, justamente porque la «verdad» tiene este sentido y el *logos* es un modo determinado de hacer ver, no debe decirse del *logos* que es el lugar primario de la verdad. Cuando se determina la verdad en la forma que ha llegado a ser usual, es decir, como algo que conviene «propia» al juicio, y además se apela a Aristóteles en favor de esta tesis, no solo esto último es injustificado, sino que, también y sobre todo, el concepto de verdad queda malentendido” (Heidegger, 2009: 53). En conclusión, la verdad está en el carácter descubierto del ente que se muestra, será verdadero cuando se desoculte y falso cuando se oculte. Falso es el velo, el velar y el encubrir, *lethe* (el río Letheo, al que alude Platón en el *Menon*, cuyas aguas tenían la virtud mágica de perder el recuerdo y generar el olvido de aquellos que entraban en él), olvido y *alethe* es lo recordado, lo descubierto, lo desvelado. Encubrir es ver como lo que no es, poner una cosa delante. *Apophainesthai* es *aletheia*, sacar a fuera y que se muestre, hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra (el fenómeno), y hacerlo ver tal y como se muestra desde sí mismo, hacer ver el fenómeno, aquello que se muestra desde sí y en sí mismo (*legein*).

lo que, es necesaria una destrucción (*Abbau*) ontológica de las capas de ser a lo largo de la historia y, por tanto, no caben reducciones al contenido de la cháchara de la muchedumbre social propia del mundo de los entes. Frente a esta tesis, Adorno arremete en su obra *Dialéctica negativa* de 1966, en la primera parte llamada “Relación con la ontología”, diciendo que:

las ontologías en Alemania, sobre todo la heideggeriana, siguen aún operando, sin que intimiden las huellas del pasado político. (...) La ontología parece tanto más numinosa cuanto menos se la puede fijar a contenidos determinados que permitirían picotear al entendimiento entrometido. La intangibilidad se convierte en incomprendibilidad. (...) En todas sus tendencias mutuamente hostiles y excluyentes en cuanto versión falsa, la ontología es apologética (Adorno, 2005a: 67).

Para Adorno, es insostenible seguir la vía de las ontologías que apremian la desconfianza de los contenidos materiales, en detrimento de lo cósmico, apartando la mirada a lo numinoso, esto es, hacia el ser desconocido que se cierne como forma pura sobre la historia de los entes en presencia. Los contenidos determinados parecen esconder una forma temporal no cronológica e intangible que hace justicia a la pregunta por el ser, y que, cuan búsqueda celestial de lo absoluto, se acompañan de interpretaciones hermenéuticamente oscuras de términos griegos que abstraen etimologías ambiguas de vocablos, como por ejemplo, *teckné*, *physis*, *noesis*, *aletheia* y *parousía*. Esta problemática¹⁰⁸ con las traducciones del griego al alemán por parte de Heidegger, la señala Adorno cuando expresa que la:

ambigüedad de las palabras griegas para ser, que se remonta a la confusión jónica entre materiales, principios y esencia pura, no se consigna como insuficiencia, sino como superioridad de lo originario (Adorno, 2005a: 75).

Para Heidegger había que desentrañar la cualidad primerísima, antiquísima, prístina y genuina de la originariedad del ser, que debía investigarse a través de las nociones de “sentido” y de “tiempo” en la filosofías griega, escolástica y moderna. Por decir así, metafóricamente, estos eran

¹⁰⁸Esta problemática se puede ver también en ontólogos musicales franceses actuales como en el *Butes* de Pascal Quignard (2012), que con una impronta etimológica acaban por tomar palabras como *análisis* en su acepción antigua, genuina y originaria queriendo romper con la tradición analítica de Kant y Hegel. De lo que se trata aquí, no es de emplear el análisis para examinar detalladamente las características cualitativas o cuantitativas de una cosa o estado de cosas, ni se trata de concretar en qué puntos una argumentación tiene más peso al respecto de la otra, o en qué matices es preciso profundiza. Ni tampoco, por el vocablo “análisis”, se entiende la simple noción de una racionalidad de cálculo y objetividad propia de las ciencias naturales, sino que su sentido originario, que aparece en el mundo griego, situado en el verso 200 del canto XII de la *Odisea* de Homero, se refiere a: desatadura, desunión, disolución y desmembramiento. Esto es, como dice Quignard, con el eco de la ontología heideggeriana de fondo, se trata de una apertura a lo otro, desmembramiento y desintegración, lo cual da la imagen de una dialéctica de superación que hace saltar de un estadio metafísico a otro a la realidad sin apenas entrar en su contenido real. Más bien, para reflejar estos contenidos, se apela a la metáfora mítica de Ulises ante las sirenas atado al mástil de la *Argos*; es precisamente en el pasaje en el que a Ulises lo desatan de sus ataduras Euríloco y Perímedes, donde se utiliza el vocablo “análisis”. Y así, como dice Pascal Quignard: “De este modo el primer análisis catalogado representa el instante en el que son desatados los nudos que atan a Ulises, una vez pasado sin morir el Lazo de las ataduras” (Quignard, 2012: 13).

los resquicios de un *petróleo genuino* que había que escavar por capas a lo largo de la historia de la filosofía, para extraer de ahí el sustrato original y originario del ser supremo, forma pura temporal. Esta era la tarea de la “destrucción” (*Abbau*), la cual Heidegger expone en el párrafo §6 de *Ser y Tiempo* (Heidegger, 2009: 40-47), que es el tema en cuestión sobre el que Jacques Derrida¹⁰⁹ se detiene para realizar su famosa “desconstrucción”. Asimismo, es necesario comentar aquí, el parentesco que se da entre la desconstrucción derridiana y la dialéctica negativa adorniana (tal como expresó Habermas en una entrevista con la “New Left Review” en Mayo de 1985¹¹⁰), principalmente, porque ambas se dirigen críticamente contra Heidegger. Este autor común que, Adorno trata primero, y, después Derrida, entendía que la destrucción (*Abbau*) abre paso a la comprensión del sentido del ser mediante la pre-comprensión del ser mismo, revelando así la temporalidad del ser de un estar ahí como ente (*Dasein*) que comprende el ser. Esta es la tarea filosófica más urgente de la obra *Ser y Tiempo* de Heidegger.

Para este autor, a través de la tarea de la destrucción fenomenológica, es necesario librarse del peso de la tradición metafísica con respecto al análisis del tiempo y del ser en el uso de categorías lingüísticas, lenguajes ordinarios y formas de concebir la historia de la ontología que, desde Aristóteles, se han estado dando mediante una *concepción vulgar del tiempo*. Es preciso, queremos decir, reconocer cierta emergencia de la forma temporal que surge en la noción del *Dasein*

109 Hay un punto de convergencia entre el Adorno de la obra *Dialéctica negativa con el Derrida* de las obras *De la Gramatología* (2005) y *La escritura y la diferencia* (1989), por citar algunas. Curiosamente, desde los años noventa, están saliendo varias publicaciones que afirman de este contacto sintonizante entre Adorno y Derrida en los aspectos metodológicos y en el tratamiento de cuestiones estéticas, más allá de esta crítica a Heidegger compartida. Una de las publicaciones más recientes es la de Méndez (2014) titulada “Adorno y Derrida. Encuentros y puntos de contacto” que se ciñe a aspectos metodológicos que empatan la dialéctica negativa con la desconstrucción; otra publicación es la de Gómez (1995) titulada “La escritura de la diferencia de G. Bataille, J. Derrida y Th. W. Adorno” con un énfasis en la noción del lenguaje y, un artículo centrado en cuestiones más estéticas de Molano (2009) titulado “Apariencia estética y reconciliación: arte y política en Adorno”. Adorno anticipa, en gran parte, la crítica que hace Derrida en textos como “Ousia y gramme” (Derrida, 2013: 63-97) al situar a Heidegger en una filosofía de cuño idealista interesada en buscar un principio absoluto como “lo primero temporal” (Adorno, 2013: 56). En el curso de *Introducción a la dialéctica* de 1959 (Adorno, 2013), que tratamos con anterioridad, Adorno critica a este pensamiento heideggeriano (aunque no lo cite directamente) debido al empeño que hay en continuar con la filosofía tradicional procedente de Aristóteles, consistente en buscar las causas primigenias a través de una filosofía primera que tenga: “algún tipo de principio primigenio por develar” (Adorno, 2013: 57). Esta crítica a los orígenes absolutos podemos apreciarla más claramente cuando dice Adorno a sus alumnos: “hoy en día aprendan ustedes, pongamos, en Husserl o en Heidegger, que son necesarias unas extensas disposiciones de la «epojé», de la «reducción» o hasta de la «destrucción» para al final alcanzar entonces este absoluto y fijo, es decir, el ser o la esfera del ser de los orígenes absolutos” (Adorno, 2013: 67).

110 Habermas dice en esta entrevista que: “hay muchas analogías entre la dialéctica negativa y el procedimiento de la desconstrucción por un lado y entre la crítica de la razón instrumental y el análisis de las formaciones discursivas y del poder por el otro. El elemento lúdico-subversivo de una crítica de la razón consciente de su autorreferencia paradójica y el agotamiento de una potencialidad experimental que se abrió primeramente con la vanguardia estética, ambas cosas fundamentan un gesto nietzscheano del pensamiento y de la representación que explica el parentesco espiritual entre Adorno y Derrida por un lado y Adorno y Foucault por otro. No obstante, lo que separa a los dos franceses de Adorno, al igual que a éste de Nietzsche —y ello me parece determinante desde un punto de vista político— es, simplemente, lo siguiente: Adorno no se apea sin más del antidiscurso inherente a la Modernidad desde el principio sino que, en su dubitativo aferrarse al procedimiento de cierta negación, se mantiene leal a la idea de que contra las heridas de la Ilustración no hay remedio posible como no sea el de la misma Ilustración radicalizada” (Habermas, 2002: 267).

para así destruir el contenido tradicional de la ontología antigua. Heidegger explicita en el párrafo sexto de *Ser y Tiempo* esta noción de la destrucción, aludiendo a que:

si se quiere que la pregunta misma por el ser se haga transparente en su propia historia, será necesario alcanzar una fluidez de la tradición endurecida, y deshacerse de los encubrimientos producidos por ella. Esta tarea es lo que comprendemos como la *destrucción*, hecha *al hilo de la pregunta por el ser*, del contenido tradicional de la ontología antigua, en busca de experiencias originarias en las que alcanzaron las primeras determinaciones del ser, que serían en adelante decisivas (Heidegger, 2009: 43).

Pongamos atención al concepto de fluidez que parece ser necesario frente a la tradición endurecida; tenemos, pues, dos categorías bien definidas: lo endurecido y lo fluido. Así, siguiendo con la metáfora anterior, la tradición quedó obsoleta en una roca bien dura que ha tapado y ocultado al ser en una serie de estratos o costras de ente que sumergieron al ser en su interior. Parece que debajo de esta, si se pudiera decir del siguiente modo: *geofilosofía* de los duros y fluidos, se pudiera encontrar al ser fluidamente, como el *petróleo* originario de una gran excavación, que decíamos anteriormente. No es una cuestión nimia entender que de lo que se trata para Heidegger es de una destrucción de las capas del ente (que fundamenta las ontologías de la presencia) para alcanzar cierto sentido originario del ser que fue endurecido. Además de que, lo más fundamental, es la fluidez descubierta mediante la pregunta por el ser, esto es, la *excavadora* de estas capas que sostienen escondido lo oculto.

Este camino de la destrucción lo critica Adorno por ser una vía que sigue en la línea del idealismo alemán preocupado en esconder la mirada a las cosas del mundo y a sus problemas reales, con el fin de *purificarse* en teorías que apuntan a contenidos vacíos, místicos, ontoteológicos y, por lo general, altamente abstractos. La filosofía heideggeriana nos lleva a entender que lo verdadero bulle de la soledad en el silencio, como en la mística, y que lo esencial aparece, más bien, en el momento de un terrible enmudecimiento fundamental. Así dice Adorno, encubiertamente, a Heidegger: “Al final, ni siquiera del ser se atreve apenas a predicar algo” (Adorno, 2005a: 83). Con esto, se puede concluir entonces, que el ser es una contradicción de esencialidades, y que por tanto la ontología cae por su propia consecuencia en una *tierra de nadie* (Adorno, 2005a: 83).

Este aspecto material que da Heidegger al procedimiento de la destrucción como, digamos así, una dialéctica entre lo fluido y lo endurecido, recuerda en algún sentido a Marx. Así es que, la vuelta al ser, más acá del sujeto, es un punto de conexión entre Heidegger y Marx. En tanto que lo originario del ser es entendido como el sustrato fundamental de un arrojarse a los entes, que tiende hacia lo más patente de ellos, a partir de una vía ontológica distinta en cada autor. Esto es, no estamos diciendo que ambos autores compartan el proyecto ontológico, sino que, como aclara

Adorno en la Segunda parte de la *Dialéctica negativa*, se trata de una “metafísica invertida” (Adorno, 2005a: 189). Esta relación entre Heidegger y Marx la podemos ver cuando Adorno explica lo siguiente:

La expresión «ser» significa algo totalmente diferente en Marx y en Heidegger aunque no sin nada en común: en la doctrina ontológica de la prioridad del ser sobre el pensamiento, de su «trascendencia», el eco materialista resuena desde remotísimas lejanías. La doctrina del ser se convierte en ideológica cuando imperceptiblemente espiritualiza el momento materialista en el pensar mediante su transposición en una funcionalidad pura más allá de todo ente, cuando exorciza lo que de crítica de la falsa consciencia es inherente al concepto materialista del ser. La palabra que quería nombrar la verdad contra la ideología se convierte en lo menos verdadero de todo: el mentís de la idealidad, en la proclamación de una esfera ideal. (...) La controversia sobre la prioridad del espíritu o el cuerpo procede predialécticamente. Sigue arrastrando la pregunta por algo primero (Adorno, 2005a: 189).

El punto común entre Heidegger y Marx es la pregunta por algo primero, prioritario, originario y, hasta predialéctico. Cada uno, respectivamente, señala el origen en el “tiempo” y en “la llamada acumulación originaria”¹¹¹. Así, lo difícil de esta funcionalidad pura más allá de todo lo ente consiste en que haya lugar para un principio al que se llega como caso límite o caso primero, quizás, después de un *regressus* dialéctico que acabe encontrando, en convergencia, tal el origen histórico del ser, en el sentido en que el ser no es un artilugio técnico, una herramienta neolítica, un colmillo de mamut o un asentamiento maya. Pero este origen *en sí*, es predialéctico, porque no implica a la razón moviéndose por la historia sino que las causas originarias están fijadas y de ahí no se puede sino partir, al modo de un comienzo *in illo tempore*. Esto es, a partir de la historia escrita, en los

111 En el capítulo “XIV. La llamada acumulación originaria”, del libro primero, tomo III, de *El capital*, Marx apela a una acumulación originaria que es el punto de partida del modo de producción capitalista. Así, en el primer punto de este capítulo, titulado “1. El secreto de la acumulación originaria”, Marx va a explicar la prehistoria del capital desde un punto de vista genealógico del modo en que sigue: “Hemos visto cómo el dinero se transforma en capital, como del capital se hace plusvalía y de la plusvalía más capital. Sin embargo, la acumulación del capital presupone plusvalía, la plusvalía presupone la producción capitalista, y ésta la existencia de grandes masas de capital y fuerza de trabajo en manos de los productores de mercancías. Así, pues, todo este movimiento para girar en un círculo vicioso, del que sólo podemos salir imaginando una acumulación «originaria» previa a la acumulación capitalista («previous accumulation» la llama Adam Smith), una acumulación que no es el resultado del modo de producción capitalista sino su punto de partida. Esta acumulación originaria desempeña en la economía política aproximadamente el mismo papel que el pecado original en la teología. Adán mordió la manzana y de ahí provino el pecado para el género humano. Su origen se explica contándolo como una anécdota del pasado. En tiempos muy remotos hubo, de un lado, una minoría trabajadora, inteligente y sobre todo ahorrativa, y, del otro lado, haraganes ociosos que derrochaban cuanto tenían y aún más. La leyenda del pecado original teológico nos dice, sin embargo, cómo el hombre fue condenado a ganarse el pan con el sudor de su frente; pero la historia del pecado original económico nos revela por qué hay gente que no tiene ninguna necesidad de hacer esto. No importa. Así se explica que mientras los primeros acumulaban riqueza los segundos no tuvieron finalmente nada que vender más que su pelleja. Y desde este pecado original arranca la pobreza de las grandes masas, que todavía hoy, a pesar de todo su trabajo, no tienen nada que vender más que a sí mismos, y la riqueza de unos pocos, que aumenta continuamente, aunque hace mucho que dejaron de trabajar. (...) La relación capitalista presupone la disociación entre trabajadores y propiedad en las condiciones de realización del trabajo. (...) Así, pues, la llamada acumulación originaria no es otra cosa que el proceso histórico de disociación entre el productor y los medios de producción. Se presenta como «originario» porque constituye la prehistoria del capital y de su modo de producción correspondiente” (Marx, 2007: 197-199).

textos antiguos, medievales y modernos, para Heidegger, es posible descubrir el origen del ser, que es al mismo tiempo prioritario sobre el pensamiento. Ahora bien, no hay una identidad inmutable en esa figura dialéctica que se retrotrae al principio esencial y fundamental de las cosas, Adorno directamente dice que eso no es dialéctica en ejercicio sino que es, sencillamente, predialéctico. Más allá de que ciertos estudios histórico-evolutivos constaten realmente los orígenes de una actividad social, técnica o proposición científica, Adorno no permite que, si se trata del ser como origen buscado, pueda ser denominado mediante lo que acuñamos bajo el término de “dialéctica”. Es, por lo tanto, el mero devenir por el devenir mismo, un irse hacia ningún lugar que vuelve a recordar a la filosofía tradicional idealista en su historia del espíritu.

Para Adorno, “el éxito popular” (Adorno, 2005a: 74) de esta ontología heideggeriana reside en su talento majestuoso y convincente para dejar a un lado los problemas políticos, culturales y económicos que suceden en el mundo de las cosas, apartándolos como conflictos que se refieren a la presencialidad de lo óntico. Si por óntico entendemos el mundo de las cosas, donde todos vivimos y del que todos nosotros hacemos parte (en tanto que encarnamos al *Dasein*, i. e., ente con la posibilidad de comprensión del ser), no hay por qué devolverle la mirada hacia atrás en el sentido de querer investigar un ser originario ocultado a lo largo de la historia. Más bien, se trata de buscar el modo de relacionar los conflictos que en este *cronotopo* de entes en presencia, se han ido dando de un modo complejo en el decurso dialéctico de los mismos.

Es, también, la falta de claridad, una de las características peculiares de estos filósofos de rango ontológico alemán que Adorno quiere denunciar como apologetas de lo auténtico, de lo propio y de lo esencial¹¹². ¿Qué podemos pensar sino de un filósofo como Heidegger que profetiza con una doctrina sobre el origen del ser que se encuentra más allá de la *noesis* y del *noema*, del sujeto y del objeto, del concepto y de lo ente? ¿Qué más allá alcanzamos, efectivamente, más allá de las cosas? El ser es el Ser, un concepto aconceptual y superior a todo pensable en cuanto relacionado con palabras y cosas, porque él mismo trasciende y se escapa también de ello.

Para criticar los principios racionalistas ilustrados del proyecto de la filosofía moderna, Adorno nos cuenta que no es necesario caer en la jerga de la autenticidad propia de Heidegger y de los círculos heideggerianos de la época. Más que eso, es preciso continuar con ciertas sendas que no

112No obstante, Adorno prefiere acatar otros caminos ya empezados en la Ilustración que nos llevan a un movimiento más claro, menos sospechosamente nazis y, a la vez, más incisivos en lo que toca al análisis crítico de la sociedad. Por esta razón, en su concepción filosófica y metodológica (dialéctica) se sitúa más al lado del criticismo de Kant y la negatividad de Hegel que de la ontología de Heidegger. Ahora bien, como el mismo Badiou advierte, en lo que respeta a la postura hacia la ciencia y la técnica, es considerable que Adorno esta de un modo muy llamativo más cercano a Heidegger (Badiou, 2013: 37). De hecho, más adelante, veremos como en sus obras musicales también adopta, en sus parámetros de análisis, la filosofía heideggeriana de oposiciones entre lo que es vulgar y lo que no, lo auténtico y lo inauténtico, i. e., la música popular y la seria, respectivamente. Entonces, estaríamos otra vez en esa diatriba que dice lo que es auténtico e inauténtico o lo propio y lo impropio pero aplicado al campo de la música y sus tipologías, ya no a la ontología en el sentido heideggeriano.

están aún obsoletas y que permiten adoptar caminos críticos sin por ello afirmar, al modo heideggeriano, que la Ilustración es un episodio más de la historia de la metafísica que tiene su preocupación por el ente y no por el ser. La jerga de la autenticidad heideggeriana para Adorno también es una cuestión de personas que semejan estar iluminados y autenticados por el orden del ser, por el rechazo de lo material y lo ideal en busca de una numinosidad esencial y fundamental que se recita a través de la complejidad de un lenguaje oscuro y sofisticado.

¿Cuál es, entonces, la noción de verdad de Heidegger? De tanto insistir, la filosofía del ser en su inscripción verdadera como órgano de lo positivo por antonomasia, llegamos a alcanzar que lo que resta de su verdad se encuentra en la negatividad (Adorno, 2005a: 87). Siendo la filosofía heideggeriana la que tiene la autoridad de la palabra, nos sitúa en un *locus* de verdad en el sentido más cercano a la crítica, no en la aceptación mística¹¹³ y fiel del ser, sino en el rechazo sobre el que la consciencia se inclina hacia la identidad de la cosa a través de su concepto. La verdad como crítica, el ser como contradicción de esencialidades, y por lo tanto, el resultado no puede ser sino que una brecha abierta entre la propia cosa y su propio concepto (en relación al objeto y al sujeto).

No obstante, Heidegger no llega a este punto, pues su marca a batir es la separación del sujeto y objeto, mediante la remisión a un tipo de pensamiento en el que no haya, simplemente, el dualismo de lo subjetivo y lo objetivo. Y esto, no puede sino converger: “con la visión superficialmente irracionalista de la vida” (Adorno, 2005a: 89). Heidegger no quiso entender la necesidad dialéctica de una diferencia entre sujeto y objeto, de una no-identidad e identidad, verdad y no-verdad en el pensamiento: esos elementos sin los cuales la brecha misma se hace impensable y confusa. De hecho, así lo crítica Adorno:

uno de los motivos de la dialéctica es acabar con aquello que Heidegger elude usurpando un punto de vista más allá de la diferencia entre sujeto y objeto en la cual se revela la inadecuación de la ratio con lo pensado (Adorno, 2005a: 89).

Heidegger pretende sobrepasar la diferencia entre sujeto y objeto, con el fin de hacer fracasar la medialidad de la razón en la dialéctica, queriendo quitarse de sí mismo la razón incluida,

113En las lecciones de 1960 y 1961 que se agrupan bajo el título de *Ontología y dialéctica*, Adorno hace referencia a esta *mística* mezclada con *esoterismo* y *abracadabra tácito* que se encuentra en el Heidegger maduro. Veamos como lo expresa: “Y si ustedes escuchan o leen una y otra vez que la filosofía heideggeriana se convirtió de a poco en una mística, no crean que se trata de un mero síntoma de vejez del filósofo, que se encandiló cada vez más con el concepto del ser, sino que ese giro hacia lo que se denomina mística ya se encuentra, en realidad, en ese momento que les señalé aquí. Quizás también podría expresarse diciendo que esta filosofía en ese sentido contiene una fractura en sí y un momento de no verdad, se sirve del lenguaje, de los medios de la lógica discursiva y formula todas las exigencias que, al fin y al cabo y en nombre de Dios, son las exigencias del pensar, no obstante, siempre adopta a la vez la postura del esoterismo, es decir, enuncia una suerte de abracadabra, de abracadabra tácito, que mientras nos compele a pensarla (*gedacht*) como filosofía o, como prefería decir Heidegger, considerarla (*be-dacht*) como filosofía, en realidad no basta en absoluto con el pensamiento” (Adorno, 2017: 81).

necesaria en todo pensar que tiende a los contenidos: en este sentido, podríamos decir que la filosofía heideggeriana se vacía de los contenidos¹¹⁴. El pensamiento no puede alcanzar una supra-posición en la que desaparezca la diferencia sujeto y objeto, debido a que eso nos llevaría a un materialismo ciego y vulgar, o a un idealismo metafísico y teológico o a un irracionalismo hermenéutico y escéptico radical. Tal y como dice Adorno: “Por eso, el momento de verdad de Heidegger se nivela con el irracionalismo de una concepción del mundo” (Adorno, 2005a: 89).

La filosofía del ser tiende al fracaso tan pronto como reclama en ese *ser* mismo un *sentido* (temporal) que su propio testimonio no puede dar cuenta, pues queda disuelto en el tiempo de tal manera, que ni haciéndose presente patentemente es pensable poder evitar entenderlo más que como una verdad confusa y flotante¹¹⁵. Justo en el momento en que es pensado el ser, *in abstracto*, al no tener referente real, predicado, diferencia o cosa concreta alguna, queda completamente desligado de un mínimo de materialidad, de particularidad y de concreción a través del cual se fundamenta ese pensamiento. La misma palabra “ser” pierde ya aquí todo sentido, cuando Heidegger hace la distinción entre concepto (lógico) y ser, el lugar que ocupa tal ser tiene todo su sentido con el trascendente *en sí* kantiano. Adorno, sintetiza su postura diciendo:

El enfoque de Heidegger es verdadero en la medida en que se pliega a él en la negación de la metafísica tradicional; se hace no-verdadero allí donde, de manera en absoluto tan diferente a Hegel, habla como si con ello se hiciera inmediatamente presente lo que trata de salvar (Adorno, 2005a: 100).

Al lugar al que nos lleva, pues, la repristinación del sufrimiento heideggeriano (influencia

114En las lecciones sobre la filosofía de Heidegger expuestas en *Ontología y dialéctica*, Adorno hace referencia a cómo en ese *descenso a la pobreza de su esencia momentánea*, a la que se refiere Heidegger en la *Doctrina de la verdad según Platón* y en la *Carta sobre el humanismo*, se aleja del contenido concreto. ¿Cómo emprender tal descenso a la pobreza a través de una filosofía ciega a los contenidos? Esta es la crítica inmanente que hace Adorno a Heidegger, pero veamos cómo lo expresa Adorno: “Este descenso en la pobreza se basa en que a la filosofía se le quitó cada vez más su contenido concreto, en que se transformó en una filosofía residual. En nuestras consideraciones se evidenciará que, de hecho, la pregunta por el ser es, también según su estructura filosófica interna, una y otra vez filosofía residual. Esto significa que la pregunta por lo primero sin más es propiamente la pregunta por aquello que en alguna medida debe quedar restante cuando se quitan del pensamiento los costos de producción subjetivos del pensamiento” (Adorno, 2017: 99).

115Adorno apela a la verdad de la ontología de Heidegger como flotante en la Introducción de la *Dialéctica negativa*, tomando una crítica paralela de Benjamin a Keller para introducirla a Heidegger con un cariz de ironía: “La objeción contra lo carente de suelo habría que volverla contra el principio espiritual que se mantiene en sí mismo en cuanto esfera de los orígenes absolutos; pero donde la ontología, Heidegger el primero, no toca suelo, ése es el lugar de la verdad. Es flotante, frágil, en virtud de su contenido temporal. Benjamin criticó incisivamente la protoburguesa sentencia de Gottfried Keller según la cual la verdad no se nos puede escapar” (Adorno, 2005a: 42). Más adelante, en la Primera parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno define lo flotante en Heidegger como el intento de hacer de algo inexpresable todo un cuerpo filosófico de rigor. Lo que es flotante tiene que ver con el carácter de apariencia académico y científico de esa filosofía del ser inexpresable. Dice Adorno: “Lo flotante en ella lo determina el hecho de que en su distancia con respecto al conocimiento verificador no es sin embargo no perentoria, sino que lleva una vida propia de rigor. (...) Pero lo flotante en ella no es otra cosa que la expresión de lo inexpresable en ella misma. En esto es verdaderamente hermanada con la música. (...) Lo flotante en el pensar es así elevado a lo inexpresable mismo que quiere expresar: lo no-objetual a objeto silueteado de su propia esencia; y justamente por ello violado” (Adorno, 2005a: 109).

del romanticismo y de Hölderlin) es a un tiempo lejano, donde el atomismo lingüístico de la palabra alemana “ser” (*Sein*) exhuma el maná de una historia de la que nadie puede salir, de la que solo cabe salir más que con la regresión (Adorno, 2005a: 107) y la marcha atrás originaria.

Su meta, la más antigua, no es lo verdadero, sino la apariencia absoluta, la letárgica cohibición en una naturaleza cuya impenetrabilidad meramente parodia lo sobrenatural. La trascendencia de Heidegger es la inmanencia absolutizada, enrocada contra su propio carácter de inmanencia (Adorno, 2005a: 107).

Así pues, la noción auténtica, propia y superior de verdad de Heidegger nos lleva a una inmanencia que rechaza la necesidad objetiva de las cosas, a la vez que, nos aboca, *ad ovo* y *ad nauseam*, a una trascendencia natural y moral sin Dios. Esto es, la apariencia absoluta de un pensamiento que no asciende ni desciende, sino que se mantiene en la mera superchería religiosa, *pietas* y fideísmo (al *Sein*) porque sí, una somera tautología en la que el ser que se revela, lo único que nos dice es “ser” (Adorno, 2005a: 114).

2. 2. 3. Posicionamientos ante la relación entre dialéctica y verdad en la *Dialéctica negativa*

En el punto segundo titulado “Ser y existencia”, de la primera parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno trata de posicionarse ante el debate de la noción de verdad relativista y absolutista, y para ello, apela al funcionamiento del pensar dialéctico negativo, el cual debe atravesar ambos extremos de la verdad sin la necesidad de tomar una posición intermedia. Pero esta postura dialéctica no salva ni una noción de verdad ni otra, pues, el relativismo no es opuesto a la tendencia absolutista de la conciencia del individuo burgués, ambos conviven. En este ejemplo que toma Adorno, el individualismo de la burguesía, así entendido, es una forma limitada de consciencia que:

toma por última la consciencia individual, por su parte mediada por lo universal, y por ello concede a las opiniones de cada uno de los individuos singulares el mismo derecho, como si no hubiera ningún criterio de verdad (Adorno, 2005a: 44).

A la tesis abstracta de la verdad hay que oponerle la tesis de la pre-potencia de las relaciones materiales como lo único que cuenta, este es el problema. Dice Adorno: “el relativismo es materialismo vulgar” (Adorno, 2005a: 44), no se puede llegar a la conclusión, partiendo del materialismo, de que todas las relaciones materiales tienen el mismo valor ante una realidad y ante el pensamiento. Tampoco es preciso hostigar al espíritu en defensa de otro nuevo esencialismo que viene a decir que todo conocimiento es isonómico, *igual y distinto* ante las leyes. El relativismo, en todo caso, se entiende aquí como un modo de pensar *no concluyente*, en el momento presente, aunque no por ello implica que *todo* tiene el mismo valor probatorio de falsedad y verdad, tal y como en 1873, el joven Nietzsche¹¹⁶ ya había dejado claro en aquel texto llamado “Sobre la verdad y

116A la relación de la noción de verdad de Nietzsche con Adorno cabe advertir la cita del punto segundo del texto “Espíritu del mundo e historia de la naturaleza. Excurso sobre Hegel” de la *Dialéctica negativa* en la que dice Adorno: “El brutal imperativo de Nietzsche, «Lo que cae hay que empujarlo», codifica a toro pasado una máxima protoburguesa” (Adorno, 2005a: 278). Esta cita parece ir en la línea de la crítica de Lukács (1958) a Nietzsche como una filosofía irracionalista burguesa, tal y como demostró en el texto *Crisis de la filosofía burguesa* (texto en el que Lukács advierte de que el par materialismo e idealismo deja paso, a principios del s. XX, al de irracionalismo y racionalismo; sirviendo esto a Lukács como un argumento fuerte para criticar a Nietzsche. Ahora bien, hay textos como el de Luciano Espinosa (1997) titulado “Pensamiento y fragmento. A propósito Lichtenberg, Nietzsche y Adorno” que aproximan a Adorno con Nietzsche debido al carácter fragmentario, aforístico y constelativo de sus escrituras. Y, justamente, es en este carácter fragmentario donde radica un punto de conexión crucial a la hora de entrever la teoría de la verdad de la *Dialéctica negativa* de Adorno con Nietzsche. Para trabajar esta relación es preciso irse a la obra publicada en 1951 con el título de *Minima moralia* (Adorno, 2003b), donde se esbozan, aforísticamente, distintos temas como: el deber del dialéctico que se encuentra en la moral nietzscheana (Adorno, 2003b: 71), el carácter fragmentario como la implicación de la fealdad en lo bello (Adorno, 2003b: 75), la relación entre la moral y el orden temporal en Nietzsche (Adorno, 2003b: 76-77), la rehabilitación de la moral y el amoralismo con el que Nietzsche embiste a la vieja falsedad (Adorno, 2003b: 95), las expresiones tomadas de la guerra y del peligro físico (Adorno, 2003b: 133), el Nietzsche abismático, inagotable pensador y psicólogo escrutador de grandes valores (Adorno, 2003b: 210); la misión del arte hoy como introducción del caos en el orden (Adorno, 2003b: 224). Pero cabe destacar también aquí, un pequeño pasaje de la *Filosofía de la nueva música*, editada por vez primera en 1953 en la editorial J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) de Tubinga (primera obra que publica Adorno tras el fin del régimen nazi), donde se compara en cierto modo a la noción de gran obra de arte de Nietzsche con el método compositivo schönbergiano. En el cual también prima la no repetición y la importancia de que en cada momento la nota sea diferente, que repita pero que lo haga diferencialmente, es decir, que no haya centro tonal ni por

mentira en sentido extramoral” (Nietzsche, 2012: 21-39); y más tarde, a su modo, Foucault¹¹⁷.

El intelecto como vía adecuada a la verdad no opera sino a través de unas fuerzas suprasensibles que lo que hacen es fingir, encubrir y enmascarar el lado carnal y terrenal. Para ver el entretejimiento de esta verdad con la falsedad es fundamental consultar el opúsculo “Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral”, donde Nietzsche explica cómo:

en los hombres alcanza su punto culminante este arte de fingir, aquí el engaño, la adulación la mentira y el fraude, la murmuración, la farsa, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, la escenificación ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante alrededor de la llama de la vanidad es hasta tal punto regla y ley, que apenas hay nada tan inconcebible como el hecho de que haya podido surgir entre los hombres una inclinación sincera y pura hacia la verdad (Nietzsche, 2012: 23).

El problema formal de la verdad es también un problema del discurso en el que se da un criterio de verdad relacionado con un cierto aspecto de la realidad y de su contenido. Por ejemplo, para Nietzsche, la religión y la ciencia tienden a un sistema de verdad basado en entes metafísicos (i. e., formas puras) que no aceptan su terrenalidad original, su capa cortical y carnal-material sobre la que se eleva un dios o un axioma matemático. Estos, son discursos que sobrevuelan el plano material en muchos casos, olvidándose de la *mentira* carnal de la que parten, y que necesitan como base para reproducirse discursivamente a partir de algún tipo de referencia a contenidos reales. Según Nietzsche, la relación esencial de la verdad es con el olvido, cuando *algo* (p. e., una proposición o un acontecimiento histórico) se considera verdadero es porque se olvidó que hay *algo* limitado en en él

tono alguno ni por el número de veces en que suena una misma nota. Dice Adorno: “Incluso Nietzsche, en una observación ocasional, definió la esencia de la gran obra de arte por el hecho de que en todos sus momentos podría ser algo diferente. Esta determinación de la obra de arte por su libertad presupone que las convenciones tienen una validez perentoria. Sólo allí donde éstas garantizan de antemano y sustraídas a todo cuestionamiento la totalidad podría todo, de hecho, ser igualmente diferente: porque nada sería diferente. Los movimientos de Mozart ofrecerían en su mayoría al compositor amplias alternativas sin perder nada. Con razón adoptó Nietzsche una actitud positiva con respecto a las convenciones estéticas y su ultima ratio fue el juego irónico con formas cuya sustancialidad ha desaparecido” (Adorno, 2003a: 44).

¹¹⁷Esta relación de la verdad con el carácter discursivo se elabora posteriormente en Foucault a partir de su lectura de Nietzsche tal como lo reconoce oralmente en la entrevista con Duccio Trombadori. Dice Foucault: “No preguntábamos: ¿en qué medida la historia de una ciencia puede poner en duda su racionalidad, limitarla, introducir en ella elementos externos? ¿Cuáles son los efectos contingentes que impregnan una ciencia a partir del momento en que esta tiene una historia y se desarrolla en una sociedad histórica determinada? Otras preguntas seguían a estas: ¿se puede hacer una historia de la ciencia que sea racional? ¿Se puede encontrar un principio de inteligibilidad que explique las diversas peripecias y también, llegado el caso, los elementos irracionales que se insinúan en la historia de las ciencias? Descritos en forma esquemática, esos eran los problemas planteados tanto en el marxismo como en la fenomenología. En mi caso, al contrario, las preguntas se planteaban de manera ligeramente diferente. En ese punto, la lectura de Nietzsche me resultó muy importante: no basta con hacer una historia de la racionalidad, hay que hacer la historia misma de la verdad. Es decir que, en lugar de preguntar a una ciencia en qué medida su historia la ha acercado a la verdad (o le ha vedado el acceso a ella), ¿no habría que decirse, mejor, que la verdad consiste en cierta relación que el discurso, el saber, mantiene consigo mismo, y preguntarse si esa misma relación no es o no tiene una historia? Lo que me pareció impresionante de Nietzsche es que, para él, una racionalidad —la de una ciencia, una práctica, un discurso— no se mide por la verdad que esa ciencia, ese discurso, esa práctica pueden producir. La verdad forma de por sí parte de la historia del discurso y es algo así como un efecto interno de un discurso o práctica” (Foucault, 2013:48-49).

que desconsidera cambios discrecionales en sus contenidos. El olvido es la base de un sistema de verdad puro y absoluto, ya que, al soslayar casos excepcionales mediante el credo firme de las formas, en nuestro recuerdo (*anamnesis*), posteriormente, no es posible anticipar (*prolepsis*) ni predecir (científicamente) la constatación real de los acontecimientos.

Siempre hay algo que falta, que se escapa y a lo que un sistema de verdad no acaba por dar cuenta del todo, esto es, su totalidad difícilmente agota la multiplicidad de contenidos reales; de ahí la importancia de que un sistema de verdad reconozca su *historia del error* y su puesta en olvido del mismo. Así de claro lo deja Nietzsche cuando dice que: “solamente mediante el olvido puede el hombre alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una «verdad»” (Nietzsche, 2012: 25); o cuando se cuestiona:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste de movimientos de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se han olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal (Nietzsche, 2012: 28).

Otro ejemplos, serían los discursos o prácticas que se dan en la literatura, el teatro o el baile y la música, en los cuales se acepta, vitalmente, todo valor de mentira y falsedad inmanentes a su forma y contenido. Así es que en las artes, reformulando la metáfora nietzscheana, se afirma contundentemente la materialidad de Dionisio, dando empeño también a la forma de Apolo. La cuestión es doble, cuanto menos dialéctica: por un lado, los contenidos son más cercanos al cuerpo del sujeto y del objeto, aunque, a partir de su orden, conexión y organización, estos, se configuran en base a formas, plasmadas, a la vez, en los objetos mismos. La reivindicación de Nietzsche va a ser la de la carne, pero no sin olvidarse de que también hay forma y, por lo tanto, estamos en una dialéctica entre dos polos que no se contradicen de un modo extremo y absoluto, sino que se codeterminan conflictivamente. Por eso hay un modo en que la verdad se relaciona con el fingir, con el engaño, y hasta con la retórica¹¹⁸, pues la raíz material de la que parten tales discursos es compartida, tanto sea

118Cabe señalar aquí, la antigüedad del debate sobre la retórica en relación a la verdad que rescata Nietzsche como una inversión del platonismo. Esto es, cómo esta correlación amistosa entre verdad y retórica se fue corrompiendo a lo largo de la etapa medieval del pensamiento. Lo primero que debemos señalar es la orientación que toma desde Platón, al respecto del caso de la transformación que siguió con la patristica en el caso de Agustín de Hipona. El ejemplo de este autor cristiano es crucial para comprender ese proceso prolongado en el que el pueblo pasa de olvidarse de la retórica hacia la instauración de una concepción firme y absoluta de verdad. En sus inicios, Agustín ejerció de profesor de retórica. Sin embargo, habiendo estudiado más a fondo a Platón y al cristianismo primitivo, se decantó por la tesis de que lo importante en un texto es la idea verdadera y el contenido que se quiere difundir y no la forma, la retórica. Y, aún más, siguiendo la estela de Gorgias y los sofistas, podemos evaluar que, en este autor, el ejercicio de la retórica clásica se pone al servicio de la exégesis patristica. Así, siguiendo la posición crítica de Covarrubias (2007: 141-147), en el libro IV del *De doctrina Christiana*, el Obispo de Hipona nos explica las cosas ya previamente entendidas, sin tener intención de mostrarnos el uso de la retórica que aprendió en sus inicios. Agustín

en nombre de la comedia, de la música, de la ciencia o de las religiones. El discurso no modifica absolutamente a la realidad, pues, la realidad es compartida, pese a tener distintas formas proyectadas intelectivamente sobre, y a partir de, ella.

La verdad nace, dice Nietzsche, de la necesidad de los hombres de firmar un tratado de paz después del *bellum omnium contra omnes*, guerra de todos contra todos, de la que habla Hobbes en *De cive* en 1642. En este sentido hay una relación entre lo verdadero y lo pacífico, ya que el poder legislativo del lenguaje proporciona así las primeras leyes de verdad (Nietzsche, 2012: 24-25). El mundo de la paz trae consigo la instauración del reino de la verdad, que no es sino aquel que garantiza protección y control de la supervivencia de los integrantes de aquel *corpus* social (civil), mediado por el *corpus* veritativo (ciencia). Una vez construido el tratado, el contrato social e impuesto un criterio de verdad que asume la ventaja de la protección (i. e., *eutaxia* y salvaguarda del buen orden político ante la tiranía, oligarquía y los reinos de la falsedad); se lleva a cabo un olvido generalizado de la materialidad primordial (p. e., de los afectos y de los cuerpos como tal) ante el proceso de generación política. Dice Nietzsche:

Sólo mediante el olvido de este mundo primitivo de metáforas, sólo mediante el endurecimiento y petrificación de un fogoso torrente primordial compuesto por una masa de imágenes que surgen de la capacidad originaria de la fantasía humana, sólo mediante la invencible creencia en que este sol, esta ventana, esta mesa son una verdad en sí, en resumen: gracias solamente al hecho de que el hombre se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto artísticamente creador, vive con cierta calma, seguridad y consecuencia; si pudiera salir, aunque fuese un instante, fuera de los muros de esa creencia que lo tiene prisionero, se terminaría en el acto de su «consciencia de sí mismo» (Nietzsche, 2012: 31).

Se olvida, pues, aquel mundo primitivo de metáforas y de fantasía humana, esto es, de las *mentiras originarias* que, en base a una organización política característica, se convirtieron en verdades construidas por el sujeto en su aspiración de calma y de seguridad. El sujeto lleva adelante, en su reunión con otros sujetos, el proyecto de una forma verdadera extraída de los contenidos

de Hipona lo dice así: “no porque no tengan una utilidad sino porque si la tienen deben aprenderse aparte” (Agustín de Hipona, 1969: IV, 1, 2). Sin embargo, es curioso que en ninguna de sus obras volviese a expresar el buen uso de retórica alguna. Con el paso de los años, Agustín fue viéndose cercano de aquellos que, contra el ideal del rétor de Cicerón, dejaban atrás la necia elocuencia y el bello *flatus vocis*, en el sentido de que “tanto más debe evitarse cuanto más se deleita el oyente en las cosas inútiles que de él oye, pues como le oyen hablar con elegancia, juzgan que también dice la verdad” (Agustín de Hipona, 1969: IV, 5, 7). Esto es, el engaño y la mentira a la que nos aboca el uso de elegancias y pomposas palabras que no se atingen al contenido real y verdadero de la cosa sino que su ornamento impide que se comprenda lo esencial. Por ello comenta el Obispo de Hipona que “se dicen tales cosas tal que las palabras con que se dicen no parecen usadas por el que las dice, sino como naturalmente unidas a las cosas, como si se nos quisiera dar a entender que la sabiduría sale de su misma casa, es decir, del corazón del sabio, y que la elocuencia como criada (*famulam*) inseparable la sigue aun sin ser llamada” (Agustín de Hipona, 1969: IV, 6, 10). Esto, por supuesto, tiene una semejanza con la crítica de Platón a los sofistas: pretenden distraer con la belleza de la forma y que sus discursos sean aparentemente verdaderos, es decir, que las palabras estén unidas a las cosas. Ahora bien, lo que sí es criticable de Agustín es su desprecio por el deleite del auditorio, que deriva de su posición acérrima a la religión cristiana. Platón, en cambio, desea usar su poderosa persuasión a través de mitos y contextos que inspiran nuestra imaginación estética y nos llevan a aceptar por la vía de la belleza la verdad que él quiere transmitir.

materiales. Y, una vez constituida tal forma, se olvida del contenido al que se refiere y a partir del cual esa forma tuvo lugar, es decir, se olvida de un *trato* material y, hasta psicológico, con las cosas, y se decantan por otro *trato* formal con las cosas.

Ahora bien, para Adorno, y esto estaba ya vigente en la *Dialéctica de la Ilustración*, la verdad tampoco es la consecuencia extrema del convencimiento de un concepto subjetivo de la razón validado por la voluntad de una mayoría, una suma de partes individuales, una masa o una ley jurídica aprobada mediante un consenso político. La verdad no se construye: “por analogía con un *volonté de tous*” (Adorno, 2005a: 49). La verdad no reside en el buen funcionamiento del principio de comunicación universal entre las partes, ni se trata del resultado de un consenso de hablantes, ni de un principio universal en base al cual rige el acuerdo común entre sujetos. El criterio de verdad no puede conformarse mediante la inmediata comunicación universal a cualquiera, ya que, para Adorno:

hay que resistirse a la coacción casi universal a confundir la comunicación de lo conocido con eso e incluso situarla por encima, ahora que todo paso hacia la comunicación vende y falsea la verdad. (...) La verdad es objetiva y no plausible (Adorno, 2005a: 49).

¿Qué significa, entonces, que la verdad no sea plausible? Si atendemos a la etimología del término “plausible”, vemos que viene del latín *plausibilis*, del verbo *plaudere*, lo cual se traduce como aplaudir, que merece un aplauso o que recibe aplauso. Con esto, Adorno, dice que la verdad comunicada, enteramente a la masa y desde la masa, no es un criterio fiable de verdad. Ahora bien, si Adorno se ciñe al uso habitual del término, se refiere no a lo verdadero, sino a lo que resulta aceptable o creíble en la mayoría de casos, por un gran grupo de personas que lo avalen como válido. Asimismo, esto quiere decir que lo que no es plausible, solo se puede entender como lo que no es creíble o verosímil. La verdad no es lo contrario a lo no creíble, sino a lo falso; por ende, una argumentación plausible puede ser perfectamente falsa. Calificar a un criterio de verdad como plausible no indica nada de lo que es verdadero, simplemente se atiene a un campo de posibilidades y probabilidades mayores o menores. La plausibilidad, que nos permite afirmar lo visto en base a unos hechos, al igual que la verdad positivista, es un camino ciego que Adorno rechaza críticamente. Así lo dice, en referencia a la noción de verdad del positivismo: “El positivismo, para el cual los conceptos no son fichas intercambiables, contingentes, extrajo la consecuencia y extirpó la verdad en honor a la verdad” (Adorno, 2005a: 90). Además, afirma Adorno que la verdad es objetiva, esto es, en relación a los objetos. Así, lo explica:

(...) por mucho que haya menester de la mediación subjetiva, lo que se aplica a su textura es lo que

de un modo demasiado entusiasta ya reclamaba Spinoza para la verdad singular: que sea indicio de sí misma (Adorno, 2005a: 49).

Dialécticamente, a la verdad objetiva no le basta con mediaciones subjetivas, que también concurren, sino que: es *conditio sine qua non* el irse a las cosas y a los cuerpos mismos, a la singularidad de lo material para explicar sus formas. Para Spinoza¹¹⁹, tanto las ideas (modificaciones finitas del atributo del pensamiento) como los cuerpos (modificaciones finitas del atributo extensión) tienen el mismo *ordo et conexio*, es decir, son del mismo orden y guardan la misma conexión. Y, si el hombre tuviese en su disposición más atributos de los que tiene, estos seguirían estando en el mismo orden y conexión que los que ya lo conforman. Esa relación implica darle la importancia que tienen los cuerpos, a los afectos y a las cosas ante la otra parte del pensamiento y las ideas, debido a que quedan nivelados por orden y conexión¹²⁰. Este sentido se puede constatar en Spinoza, cuando

119En las lecciones sobre la filosofía de Heidegger de 1960 y 1961, tituladas *Ontología y dialéctica*, Adorno vuelve a apelar a Spinoza en relación al orden y conexión de las cosas con las ideas del siguiente modo: “Estos hechos solo pretenden recordarles brevemente algo acerca del orden del que disponemos en los conceptos (y especialmente en tanto hombres de ciencia), y eso es que ese orden no es idéntico sin más a la constitución de aquello que es, o a la constitución de aquello a lo que se refieren. La tesis fundamental de la metafísica y la teoría del conocimiento de Spinoza, según la cual el orden de las ideas y el de las cosas son idénticos, puede ser calificada precisamente como la proposición directriz de una filosofía racionalista” (Adorno, 2017: 123). Ahora bien, esta relación entre forma y contenido en referencia a Spinoza, ya se halla expuesta en las *Introducciones de la Filosofía de la Historia Universal* de Hegel, cuando se refiere a que: “Por medio del conocimiento especulativo está demostrado que la *razón* (...) es la *substancia*. Como la potencia infinita, ella misma es la *materia infinita* de toda la vida natural y espiritual, y como la forma infinita es la actividad de ese su contenido. La *substancia*, eso a través de lo cual y en lo que tiene toda realidad su ser y consistencia: la *potencia* infinita, porque la razón no es tan impotente para llevarlo sólo hasta el ideal, hasta el deber ser, y que sólo exista fuera de la realidad, quién sabe donde, quizás sólo como algo particular en las cabezas de algunos hombres, el *contenido* infinito, toda esencialidad y verdad, —y para ella misma su materia, que ella da a elaborar a su propia actividad” (Hegel, 2005b: 49). En la conciencia de los hombres, en su irse hacia *finis particulares* e individuales (Hegel, 2005b: 59), se dan los *contenidos*, que son la constitución que determina la razón (Hegel, 2005b: 63), en virtud del principio mueve a la reflexión: “desde aquella figura de lo particular a lo universal” (Hegel, 2005b: 73).

120Siguiendo a Vidal Peña en la “Introducción” de la *Ética* de Spinoza (2006), explicaremos lo siguiente. Para empezar, que la substancia sea infinita no quiere decir que las cosas lo sean, los árboles, las mesas o las sillas, estos cuerpos no se rompen en pedazos en el pensamiento (atributo que tiene por modificación finita las ideas) justamente por su orden y conexión basado en los atributos que ordenan (*essendi* y *cognoscendi*) esta infinitud de la substancia en los hombres. Del mismo modo, que Dios es substancia infinita expresada en infinitos atributos de los cuales el hombre conoce dos: pensamiento y extensión, no quiere decir que las cosas que vemos sean Dios, que el árbol sea un pequeño Dios o que ese árbol haga parte de un todo envoltorio-Dios. Que, como se suele decir, Dios sea la Naturaleza, no quiere decir que los árboles y los ríos sean divinos en el sentido infinito, abstracto y espirituales. Por ello, de nuevo, Dios se mantiene en el campo de relación de la infinitud que nos señala la indefinición de la substancia infinita más allá de un pluralismo de dioses dispares y concatenados de modo emanacionista o de modo creacionista. Por lo tanto, se da una ruptura del tópico que dice que Spinoza era monista y panteísta. Si por panteísta se entiende el que considera que toda la variedad está informada por algo que reconduce a la unidad, Spinoza difícilmente puede ser llamado panteísta, a pesar de que haya sido llamado así muchas veces. Los románticos alemanes creyeron ver en Spinoza un ilustre precedente de su panteísmo, y dieron así mucho curso a esta interpretación que hizo fortuna. Hegel, siendo él mismo monista, fue más agudo: ya vio que Spinoza era “acosmista”, y que la Substancia de ningún modo era un Sujeto y que, por tanto no era lo mismo que su Idea. Desde luego, Spinoza siempre negó que Dios, o la *Naturaleza naturans*, pudiera ser pensada como un todo que totalizase partes o un orden que unificase la pluralidad. De ahí que no haya tal monismo-panteísta en Spinoza. De acuerdo con Vidal Peña (2006) y con la cita de Adorno que señalamos en el cuerpo de texto, se da cierto materialismo, recogido de ese *ordo et conexio* entre cosas-ideas y de la Proposición XXIV de la Parte V, que dice así: “cuanto más conocemos las cosas singulares más conocemos a Dios”.

dice en la *Ética*, parte III, proposición II, escolio: “nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo”, o en la proposición XXIV de la parte V: “cuanto más conocemos las cosas singulares más conocemos a Dios”. Adorno, aunque critique el modo entusiasta de esta cita spinoziana, hace hincapié en esta fórmula para la defensa de esa verdad singular ceñida a la realidad material y corporal.

Para explicar este proceso de objetivación, Adorno apela a una metáfora que, además, añade la explicación de por qué la filosofía de Bergson (neoontólogo del tiempo) tiene algo de verdadero. Dice Adorno:

El proceso de la objetivación filosófica sería, dicho metafóricamente, vertical, intratemporal, frente al horizontal abstractamente cuantificador, de la ciencia; esto es lo que de verdadero hay en la metafísica del tiempo (Adorno, 2005a: 54).

Cuando Adorno quiere referirse a la experiencia de la verdad en la filosofía se atiende también a un problema vertical-temporal, intratemporal, que da cuenta de una filosofía no cuantificadora ni científica en lo cronológico, sino de una metafísica del tiempo que está fuera de esos lindes abstractos de la ciencia. Eso es lo que hay de verdadero en Bergson, pero quizás también en los que denomina, encubiertamente, fenomenólogos y neoontólogos, del cuño clásico alemán (Husserl y Heidegger); algo que también ocurre en la Francia de los sesenta con Gilles Deleuze¹²¹

121 En los últimos años, más que nunca, la filosofía francesa está teniendo un revuelo de sobra reconocido, desde luego algo habrá que reconocerle, no obstante, pese a aplausos fáciles, las críticas a la llamada *french theory* (sobre todo desde el enfoque anglo) son también más que visibles. En este caso, de otro lado que de la filosofía política (donde las críticas vierten su mayor enjundia), vamos a aprovechar el marco teórico de la filosofía Deleuze para dejar entrever algo que, posteriormente, demostraremos que ya estaba celebrado en textos bien antiguos. Esto es, pese a la nueva tinta francesa que tanto elogio y empeño recibe, veremos que cierta forma de pensamiento se mantuvo viva desde textos de antaño. Empecemos, pues, por las lecturas que relacionan tiempo y música en nuestra actualidad, para el caso, Gilles Deleuze. Desde nuestro punto de vista, en el pensamiento de Gilles Deleuze se pueden hacer, en lo que respecta a la música, dos formas de estudio siguiendo sus distintas obras. En unas obras podemos encontrar un Deleuze que sitúa en estratos distintos a los saberes: cine, arte, filosofía, ciencia, etc, en donde los conceptos, preceptos y perceptos son campos con cierta autonomía. Ahora bien, aunque Deleuze marque esta distinción exenta del término de ontología de la música no quiere decir que su obra no nos pueda servir de apoyo para construir la misma. En otras obras, el autor no es muy claro cuando utiliza la forma musical para dar ejemplos, hacer metáforas o para expresar los conceptos filosóficos, sino que nos deja más bien una mezcla en la que intentaremos disociar elementos. Así, hallamos pasajes que apuntan formas ontológicas musicales en obras como *Diferencia y repetición*, *Lógica del sentido*, “Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar” de *Cuadernos de la crítica de la cultura*, *Proust y los signos*, *Mil Mesetas*, *Conversaciones y Diálogos*; estas tres últimas son las obras a las que nos referimos fundamentalmente en esta nota. En definitiva, en la misma figura de Deleuze podemos observar estas dos posturas en una supuesta contradicción. Por una parte, está el caso del Deleuze maduro de *¿Qué es filosofía?* o de la famosa conferencia de sus últimos años “Sobre el acto de la creación” donde realiza una disociación de los saberes. Este Deleuze se opondría a aquellos que intentan ver cómo la música está en un marco ontológico temporal absolutista y panteísta, cómo sin música no habría vida, ni movimiento, ni vibración, ni pensamiento de la temporalidad misma. En la obra *¿Qué es filosofía?*, se aprecia a este Deleuze contrario a aceptar una ontología de la música en términos monistas y, frente a ello, toma posiciones en el asunto al disociar los conceptos (filosóficos) de los perceptos (artísticos, por lo tanto, musicales) y de los preceptos (científicos). Entendiendo que la tarea de la filosofía es la creación de los conceptos y la del arte (música, literatura, p. e.) la creación de afectos, dice así: “y es que el concepto como tal puede ser concepto de afecto, igual que el afecto puede ser afecto de concepto. El plano de composición del arte y el plano de inmanencia de la filosofía pueden solaparse mutuamente hasta el punto de que retazos de uno estén

(neoontólogo de la música).

La experiencia filosófica no posee un valor universal constituido abstractamente como fenómeno, pues partiendo de lo particular no acaba por olvidarse de su contenido. En la determinación de los fenómenos, estos no pueden ser aducidos ontológicamente como cosas en sí, pues la verdad fenoménica, en cuanto pasada por su concepto, está también fusionada con su novedad. En todo caso, las figuras dialécticas son dos: “Su camino es doble, como el heraclíteo, el ascendente y el descendente” (Adorno, 2005a: 54). La experiencia filosófica del tiempo, del devenir

ocupados por entidades del otro. (...) En todo caso, se bifurcan y se bifurcan sin cesar” (Deleuze, 1993: 67-70). Por otra parte, y siendo conscientes de esta disociación entre saberes que expone el francés maduro, vamos a intentar mostrar la posición del Deleuze menos distintiva. Para ello nos remitiremos a algunas directrices sustantivas de su obra *Diálogos* como muestra de lo bien que expresa las formas de decir ontológicas de esos perceptos, de esa música, que pueden ayudarnos a excavar nuestra problematización de la ontología de la música. A pesar de que el propio autor sitúe en diferentes ámbitos a la música y a la filosofía, sus obras son buen ejemplo de cómo la música baña el saber completo e intenso de la filosofía del tiempo, cómo engancha y atrapa horizontalmente con las velocidades y líneas que subyacen a ese proceder del devenir. Esto es como el plano del concepto imbrica con el de la metáfora (y el científico, en algunos casos) en una difícil distinción sistemática que aprehenda los ejemplos bajo una explicación de objetiva firmeza. Justamente, el problema filosófico sería el que plantea el propio francés al preguntarse por cuáles serían los “estribillos filosóficos”, es decir, cómo se arrastra un percepto (una figura musical, p. e.) por un plano de inmanencia de conceptos filosóficos. Esta intersección que reside en el estribillo musical y en el estrato de los conceptos filosóficos nos enseña la posibilidad de una ruptura de tal separación autónoma de saberes, que juegue a la vez en una distinción de música y filosofía. El mismo Deleuze manifiesta este arrastre así: “velocidad de la música, incluso de la más lenta. (...) En música uno no puede pararse a recapitular. Sólo hay devenires sin futuro ni pasado. La música es una anti-memoria. Está llena de devenires: devenir-animal, devenir-niño, devenir-molecular. Steve Reich quiere que en la música todo se perciba inmediatamente, que el proceso se escuche en su totalidad: su música es la más lenta de las músicas, pero logra hacernos percibir todas las velocidades diferenciales. (...) Velocidad absoluta que hace que percibamos todo al mismo tiempo, hasta el carácter de la lentitud e incluso del de la inmovilidad. Inmanencia” (Deleuze y Parnet, 2003: 39). Efectivamente, en la música no podemos hacer memoria ni pararnos a recapitular lo anterior, debido a que se juega a través de sus partes; esta es una de las grandes pistas para entender que no se trata de nada específico ni de nada aglutinante de un modo histórico lineal y acaparacionista, sino de un pasar-al-lado de un tiempo que emerge de manera interna a la propia materialidad (tiempo en mezcla de la inmanencia). Como si una canción pudiese elaborar el trazado mismo de los conceptos en un aparato filosófico, y que de este ejercicio salieran algo así como mutaciones sinfónico-semánticas que habitan ese intervalo de intersección entre campos. Para Deleuze el rizoma tiene ciertamente ese pensar por en medio de las cosas, “trazar la línea y no pararse a recapitular (...), crear población en un desierto y no especies y géneros en un bosque. Poblar sin jamás especificar” (Deleuze y Parnet, 2003: 33). Cuando Deleuze detalla este tipo de “poblar” sin especificar, nos resulta difícil pensar que tal cosa se pueda hacer con la música y, cuanto más gnoseológicamente, como parece indicar en otras obras. Quizás a lo que se refiere no se corresponde con una especificación epistémica de los saberes, sino más bien a una clasificación que, imbricada en tal posible ontología musical, pueda ser esquivada o soslayada de un modo práctico. Ciertamente es que en el autor no se trata de realizar una taxonomía estructuralista de los saberes (el mismo Deleuze se sitúa fuera de esta corriente), sino de “poblar” musicalmente el sentido de una “vida-cualquiera” o de una cosa singular y cotidiana. Deleuze critica el pensamiento arbóreo o arborescente de Heidegger, contraponiéndolo al concepto de “hierba” rasa y material que toca el suelo de lo mundano con las líneas, sin puntos perfectos y absolutos (que suenan a un pensamiento del III Reich). No podemos por tanto decir que Deleuze sea un tipólogo estructuralista ni un metafísico esencialista alemán, no obstante, recoge de ambas corrientes lo que podría llamarse como una ontología del afecto, un campo de intersección entre la música y la filosofía. Ahora bien, de ser sistemático, la claridad expositiva de *¿Qué es filosofía?* se contrapone con el mestizaje de intersecciones de los *Diálogos* con Claire Parnet. Estas intersecciones son palpables en el viaje nómada de velocidades inmóviles e infinitas que el pensador francés ofrece, cómo el pensamiento atraviesa todo el tipo de clasificación meramente instrumental, para adentrarse en una forma ontológica de música, que altera y agita al mundo en su silencio, en su demarcación con todo tipo de pauta, medida y cifra. Esta demarcación señala la preocupación por explicar la intersección entre los saberes, lo que los hace estar juntos en una misma realidad, esto es, sus relaciones. Lo que interesa crucialmente es una “fuga” (incluso en forma musical) del riego de lo común para adentrarse en un encuentro del devenir. Así bien, comenta sobre la música de Mozart que “no imita a los pájaros aunque esté impregnada de un devenir-pájaro” (Deleuze, 2005: 53), más allá de lo metafórico de la expresión se trata de un devenir, una línea-entre, una multiplicidad musical que

y de lo que es objetivamente en movimiento, hace que estos dos caminos se crucen. En las formas temporales también encontramos la relación entre la dialéctica materialista y la idealista, es decir, la que desciende y la que asciende; resultando de ellas un nuevo método de mantenerlas tensión, a saber, lo que Adorno denomina *dialéctica negativa*. Ahora bien, para la dialéctica idealista, la historia de esta forma temporal justifica mismamente el orden de lo conceptual, mientras que para la dialéctica materialista la historia de este devenir pasa por un orden de relaciones particulares de no-verdad del concepto que, a la vez, expresan lo *inmediato* que este es (Adorno, 2005a: 59).

embrolla ambos saberes, como si de fieltro (intersección música-filosofía) se tratara, y sin entrecruzarlos de manera simétrica al modo de una tela (tipología). De ese devenir, más que un disparate, se trata de extraer un sentido: “hacer de un acontecimiento por pequeño que sea, la cosa más delicada del mundo, justo lo contrario de hacer un drama, o una historia” (Deleuze y Parnet, 2003: 76); sacar la línea que mantenga sonando a la música, incluso en su silencio. Como en la música y en el humor que suscita también se descubre esta cualidad ensalzada por las músicas atonales y populares: “el humor es atonal, absolutamente imperceptible, hace huir algo” (Deleuze y Parnet, 2003: 78). Hasta aquí podemos advertir algunas líneas deleuzianas que bien expresan la cualidad ontológica de toda la filosofía del tiempo, sin cerrarse a aceptar una somera sistematización de los saberes en cuasi-estructuras diferenciadas. En realidad, los hechos tienden a devenir musicales, tal como se refiere constantemente en *Diálogos* (título profundamente oral y musical, ya que nos recuerda a ciertos pasajes platónicos de inmensa “gala del devenir”). En esta obra, no cesa de referirse a la música de los pájaros: “en el caso de los pájaros de Mozart es el hombre el que deviene pájaro, pero porque el pájaro deviene musical” (Deleuze y Parnet, 2003: 84). Son estos pasajes los que demuestran la ruptura con la autonomía cerrada en absoluto de las artes y muestran una apertura a la investigación de las relaciones e intersecciones entre saberes; ahora bien, siempre con un estilo que no se deja agrupar fácilmente por una racionalidad de mínimos y que en muchos casos es confuso y delirante. Esto se puede deducir cuando dice que “todo es cuestión de línea, entre pintura, la música y la escritura no hay una gran diferencia, (...) todo devenir no pasa por la escritura, pero todo lo que deviene es objeto de escritura, de música o de pintura” (Deleuze y Parnet, 2003: 84-85). En este caso podríamos decir que se trata de un pensador asistémico que busca la alteración y la contención a toda forma de orden y coherencia, esto es, que sólo entiende la diferencia y el sistema como meros ejercicios del idealismo, lo cual no tiene porque ser cierto. Respecto al silencio y a la música, Deleuze completa su versión de la ontología-musical en un tono geofilosófico, refiriéndose a Boulez: “la multiplicidad de planos en el plano, y los vacíos, que también forman parte del plano, como un silencio forma parte del plano sonoro sin que por ello pueda decirse que «falte algo». Boulez habla de «programar la máquina para que cada vez que se vuelva a pasar una banda de características diferentes de tiempo». Y Cage, de un reloj que diera velocidades variables. Ciertos músicos contemporáneos han desarrollado al máximo la idea práctica de un plano inmanente cuyo principio organizativo ya no está enmascarado, sino que el proceso debe ser oído al mismo tiempo que el resultado” (Deleuze y Parnet, 2003: 106). Al referirse a escuchar el proceso nos quiere enseñar a entrar en esa inmanencia musical que orienta los sonidos de la emergencia ontológica, que bien pueden estar en el silencio mismo y/o en las sonoridades del cuerpo musical. El resultado, es decir, lo que los instrumentos dejan sonar cuando se usan no es solo una cuestión que vehementemente puede incitar una filosofía de la música, sino que más allá patentiza las cualidades mundanas de la filosofía del tiempo que la música motoriza. Indiscutiblemente, y bajo lo que Adorno denomina una dialéctica negativa, son planos y espacios geofilosóficos que, a base de reterritorializaciones y desterritorializaciones, van agenciando planos de inmanencia. No se trata de realizar diferencias en los cambios de velocidades y lentitudes, pues parece que tanto la filosofía y la música se juega en un plano “topomusical”, y esta sería una cantata metafísica vista desde esa perspectiva de los saberes en intersección. Asimismo, podríamos decir que la música no representa nada, no se deja caer en el mundo de los significantes apropiadores de deseo, sino que se arrastra constantemente por el tiempo en su afecto con los cuerpos. Es eso que Deleuze llama “haecceidades” (Deleuze y Parnet, 2003: 105) o intensidades (grados de fuerza que corresponden a un afectar y ser afectado): lo que “se extiende como una ola a través de todas las cosas” (Deleuze y Parnet, 2003: 105). Y aquí estaría el punto más metafísico-panteísta de Deleuze, ese “todas las cosas” que parece bañarlo todo por un embrollo de estética y ontología por doquier. Desde un artículo de Barthes que versa sobre Shumann, nos acerca a su pensamiento sobre el “agenciamiento del deseo”, esto es, las relaciones entre un campo de inmanencia o plano de consistencia (continuos de intensidades, conjugaciones de flujos, emisiones de partículas a velocidades variables), que Guattari llama “agenciamiento-Schumann” y donde Deleuze se dispone a resaltar la cualidad de la territorialidad sonora (donde reside esa topomusicalidad o geomusicalidad filosófica). Comenta Deleuze acerca del artículo de Barthes: “También está la utilización del piano, ese movimiento de desterritorialización que arrastra la cantinela («das alas han impulsado al niño») en una línea melódica, en un agenciamiento polifónico original capaz de producir, a partir de una forma intrínsecamente simple o

En la dialéctica negativa, por una parte, hay que desentrañar donde está el engaño, es decir, en qué tipo de relación material o ideal se da la falsedad, y por otra parte, es necesario poder referirse a la relación dialéctica del conflicto en la realidad. La necesidad de pasar por la verdad particular de los cuerpos hace que el concepto no pueda adelantarse ni atrasarse a la misma, sino que debe hacer patentes sus rasgos y elementos en su despliegue negativo. Dice Adorno: “Aquello con que la dialéctica negativa penetra sus endurecidos objetos es la posibilidad por la que la realidad de éstos ha engañado y que sin embargo se ve en cada uno de ellos” (Adorno, 2005a: 59). Así, el uso de

simplificada, relaciones dinámicas y afectivas de velocidad o lentitud, de retraso o de adelanto, muy complejas. Y también el *intermezzo*, más bien habría que decir que en Shumann no hay más que *intermezzi*, *intermezzi* que hacen que la música pase por el medio y que impiden que el plano sonoro bascule bajo una ley de organización de desarrollo” (Deleuze y Parnet, 2003: 111). A esto lo llama Deleuze el agenciamiento del deseo, que como dice su compañero de obras Félix Guatari “el deseo es una cantinela” (Deleuze, 2003: 111). El deseo de Guatari y Deleuze, frente al de Aristóteles, Freud y , quizás también, Lacan que lo entienden como falta de algo que no se tiene y se desea (deseo como privación), lo piensan desde Spinoza. Es en este último autor donde se interpreta el deseo como *conatus essendi*, como fuerza de perseverar en el ser, como línea y no como punto diría Deleuze. El deseo campa a sus anchas como un forastero de ideas alegres y/o tristes y no es una fuerza que se resiste a un objeto indecible y que pulsa en la vida del hombre manteniéndolo frustrado como dicen los psicoanalíticos aristotélicos, quienes tienden a pensar el deseo como una fuerza negativa que produce frustración por no tener algo que se quiere, por estar privado de ello. Así podríamos afirmar, al modo spinoziano-deleuziano, que el deseo es un canto, una cantinela que mantiene viva a la fuerza de desear, a su manera de agenciarse las eventualidades de la vida y no a una represión por algo que no se tiene y se desea. En definitiva, el deseo es musical porque la ontología que desea se mueve cantando a través de los afectos de los cuerpos. A lo largo de la obra *Diálogos*, se sigue redefiniendo el “agenciamiento del deseo” desde el ejemplo de un agenciamiento musical, a la vez que avanza sobre diversas cuestiones históricas tratadas en este estudio en relación al sistema eclesiástico (que veremos posteriormente) y al “tiempo no pulsado” de Boulez. Dice Deleuze que “no se puede saber de antemano lo que va a funcionar como línea-de-pendiente, ni la forma de lo que va a venir a interceptarla. Y esto es válido por ejemplo, para un agenciamiento musical: con sus códigos y territorialidades, sus coacciones y sus aparatos de poder, sus medidas dicotomizadas, sus formas melódicas y armónicas en desarrollo, su plano de organización trascendente; pero también con sus transformadores de velocidad entre moléculas sonoras, su «tiempo no pulsado», sus proliferaciones y disoluciones, sus devenires-niño, devenires-mujer, animal, su plano de consistencia inmanente. En *Mil Mesetas* se establecería también esta manera inmanente de tratar con las sonoridades territoriales: “líneas de erranza, con bucles, nudos, velocidades, movimientos, gestos y sonoridades diferentes”. A pesar del papel de poder que la Iglesia desempeñó durante mucho tiempo en los agenciamientos musicales, hay que tener en cuenta lo que los músicos lograban hacer pasar a través de ellos, en medio de ellos” (Deleuze y Parnet, 2003: 151). La alarma suena al encontrar este tipo de pasajes en los *Diálogos* de Deleuze con Parnet, ya que parece que el propio agenciamiento se ejemplificaría perfectamente con la cuestión musical, aunque también con otro tipo de ejemplos. Parece que vale cualquier cosa que esté circunscrita en el ámbito de los choques entre cuerpos y los afectos para ejemplificar este agenciamiento, lo cual explica la indiferencia, la inagotabilidad y, a veces también, la confusión de la inmanencia a la que nos lleva Deleuze. Todo esto, debido a que la cuestión musical que parece estar sumida en todas las cosas, surfeando siempre en la cresta de la ola, parece algo más que una figura ejemplar que azota a las cosas en movimiento, i. e., es el movimiento inmanente de las cosas. Y esto ya no es confusión y vaguedad someras, sino que es un intento de explicación metafísica espacial-temporal de todas las cosas, de un panteísmo de la multiplicidad exagerado. De hecho, la pregunta a la que recurre para trazar y saber el cómo de ciertas cuestiones ontológico-políticas, que se dan en situaciones de pendiente y peligro, es: “¿Por qué hasta la música da tantas ganas de morir?” (Deleuze y Parnet, 2003: 158). ¿Cómo si la música fuera a salvar de la muerte por sí misma y estuviese sometida a error cuando suscita las ganas de morir? Referido todo esto, seguimos en la puesta en racionalidad de mínimos los pasajes de la obra *Diálogos* de Gilles Deleuze y Claire Parnet, donde se encuentran varias cuestiones de su “ontología” asociadas con la ontología musical, que tiene por filosofía una filosofía del tiempo y del afecto, que interesa como *principia philosophiae* de este estudio. Como comentario final, con respecto a lo mencionado, no es del todo cierto que desde Deleuze se pueda entrever una sistematización firme y segura acerca de la visión ontológico-musical en sentido estricto en su extensa obra. Para Deleuze, más bien lo que se pretende es albergar y acomodar sus conceptos en un plano ejemplar musical que dé cobijo a un irregular asentamiento de sus filosofemas, metaforización, complemento accesorio y, sin exagerar, muchas de las veces, decoro y ornamento. Esto no quiere decir, sin embargo, que en su filosofía no se puedan explorar las claves esenciales para un estudio de este tipo, ni que esté exenta de formulaciones que perfectamente desvelan el manto de

las palabras, no puede desalojar ni despedir el orden conceptual, de ahí que la historia de los conceptos esté ligado a una historia de las cosas; así lo resume Adorno: “las palabras empleadas siguen siendo conceptos” (Adorno, 2005a: 59). Ahora, esto no quiere decir que Adorno sostenga que podemos asegurarnos de la verdad en el análisis de las palabras u objetos en sus formas inmediatas y puras, al modo ingenuamente fenomenológico, sino que en la sociedad, la economía y la tradición musical hay aspectos de estas que se subordinan bajo el orden conceptual, y que a estos conceptos les competen, en relación, cosas y objetos.

una ontología temporal (rescatable ya en sus primeras obras como *Diferencia y repetición*), en la que la música es un vínculo apropiado entre otros que se ciñe a lo material, la carne y al afecto vivo del tiempo. En su obra *Diferencia y repetición*, Deleuze ataca el pensamiento representativo de cuño hegeliano. Se refiere a algo así como a que esta representación impositiva en Occidente hizo del pensamiento algo simétrico, estático, de mediación, de hábito y costumbre centrada en el presente o en la memoria del pasado. Más allá de esta postura de la representación, el filósofo francés muestra el pensamiento de la Repetición que coexiste en un espacio de diferencia. La repetición es un pensamiento dinámico, desigual, incomensurable, acategorial, unívoco y cualitativo. Lo que repite es la potencia del eterno retorno de la diferencia, la afirmación de la alteridad, de la ausencia de fundamento (Deleuze, 1988). Pero, sigamos analizando el *tótem revolúto* de la filosofía deleuziana al respecto de la música. Otro lugar desde el que se puede excavar una filosofía de la música en el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guatari es su obra conjunta *Mil Mesetas* y, otra menos conocida, *Conversaciones* (de Gilles Deleuze y Claire Parnet). La insistencia de Deleuze hacia el tema de la música en su obra es valorado de la siguiente manera: “lo más difícil es, evidentemente, la música, de cuyo análisis hay un bosquejo en *Mil Mesetas*: el ritornelo entraña las tres potencias (...), convertir el ritornelo en uno de nuestros conceptos principales, en relación con el territorio y con la Tierra, el pequeño y el gran ritornelo” (Deleuze, 1995: 218). Para Deleuze y Guatari la música comporta la noción afectiva de su metafísica geofilosófica planteada en la obra *Mil Mesetas*. En esta obra se cuenta la historia de un niño que caminando por un lugar oscuro está tarareando una cantinela; José Luis Pardo advierte que este niño tararea la cantinela porque esta “le protege contra el caos, conjura y exorciza a los monstruos deformados” (Pardo, 1994: 77). Esto es, una visión de la música como protección y cura que recuerda a la postura filosófica musical de Pitágoras y Spinoza. La cantinela rellena el deseo y es el flujo que nos dibuja un territorio y nos muestra los lugares y eventos por los que pasamos. El caos está aquí, haciéndose ver entre las brechas del ritornelo, que es una respuesta al caos, quedando así como interceptor, pero siempre en un aquí y ahora que no se atrasa ni se adelanta lógica ni temporalmente (cronológicamente). Por tanto, cantando se espanta el miedo y se permite caminar con fuerza, campar a sus anchas bajo la ley gravitatoria, por así decir, del deseo. Esta misma metáfora del niño que se protege del miedo a través de la cantinela está también recogida en la reciente obra de Simone Borghi: *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guatari*. El tratamiento de la música en la obra de Deleuze, pese a ser muy escaso, debe partir de la figura del ritornelo para luego explicar el orden de los sonidos. Tanto es así que, volviendo a la metáfora del niño cantarín, Borghi dice que “un niño en la oscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla (...) salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse” (Borgui, 2014). Este ritornelo abre la posibilidad de que los seres vivos se establezcan y tomen posesión (territorialicen) de un caos propio a la vida misma, para así poderse habituar a un lugar semejante a su casa, a su hábitat. El caos es ya sin origen, lo primero fue el ritmo (como respuesta al caos). No hay origen, con esto está de acuerdo con Adorno y Benjamin, sin embargo se da un proceso de ritornelos que todo lo baña y que habita musicalmente el mundo y las vidas particulares. No existe un “cosmos originario de lo musical” porque no hay principio, pues sería imposible pensar en un apriori musical en el hombre que es a lo que apunta esa expresión. No obstante, el ritornelo también es aquello que fuerza a esos seres vivos a salir de sus costumbres y hábitos (sus hogares y casas) para luego buscar y crear otros nuevos, esto es, para lanzarse “al cosmos” (esto sugiere la polémica que ya suscitó Spinoza en Hegel pero con Deleuze: ¿hay cosmismo o acosmismo?). Borghi llama a esto “el muro de defensa más sutil contra el caos”, permitiendo así, que el ritornelo se formule como un concepto filosófico que abre el campo ontológico a una teoría del devenir y no simplemente a un tratamiento musical y metafórico de la música a conceptos ontológicos como se acerca más el propio Deleuze. Justamente, Borghi rescata una visión, llamémosla, neocosmista de Deleuze, cuando se refiere a que “el universo, el cosmos está hecho de ritornelos; el problema de la música es el de una potencia de desterritorialización que atraviesa la Naturaleza, los animales, los elementos y los desiertos, no menos que el hombre” (Borghi, 2014). La música es el canto que permite la existencia y que ordena/distorsiona a la naturaleza, por exagerar, casi al modo de una ley de selección natural reformulada que permite a los animales vencer su miedo al caos para sobrevivir en el cosmos lleno de ritornelos. Deleuze habla en *Mil Mesetas* de un Arte que tampoco es

La dialéctica negativa, en diferencia a otras filosofías, no teme por la impureza material apartando de su inmanencia a los conceptos y al “contenido de verdad de éstos” (Adorno, 2005a: 135) sino que encara a las cosas y partes de ellas analizando críticamente en que formas se excluye a los contenidos y viceversa. Adorno, tampoco desplaza la relación entre sujeto y objeto de su dialéctica negativa, como hizo Heidegger de la ontología, pues entre ambos no hay una suma identificación en la que uno se apropia del otro de un modo categorialmente cerrado y fijo (p. e., al modo de la tabla de categorías kantiana), sino que pretende entender cómo se: “penetran

privilegio del hombre y que consiste en inventar cancioncillas (Deleuze y Guatari, 2012: 318) a partir del caos, tal como se dice en el capítulo denominado “Del ritornelo” (Deleuze y Guatari, 2012: 317-353). José Luis Pardo persigue esta senda que nosotros estamos remarcando en su texto “Y cantan en llano” (correspondiente al título de la canción cubana, famosa por el Trío Matamoros), senda de una música que mantiene al ser en velocidades, intensidades y flujos vivientes. Aquí se exprime de nuevo el filosofema que Deleuze encuentra en Spinoza sobre la “potencia del cuerpo” (lo que puede el cuerpo) y que define el ritmo del modo siguiente: “El ritmo es la combinación de espacios y tiempos incommensurables, la relación entre cosas desproporcionadas, la mezcla bien medida de lo inmenso” (Pardo, 1994: 70-71). La definición que da de ritmo Deleuze es también complementaria con esta consiguiente: “Es bien sabido que el ritmo no es medida o cadencia, ni siquiera irregular (...) el ritmo es lo Desigual o lo Incommensurable, no actúa en un espacio-tiempo homogéneo, sino entre bloques heterogéneos (...), el ritmo acaece entre dos medios, o entre dos intermedios, como entre dos aguas, entre dos horas, entre perro y lobo, Twilight o Zweilicht” (Deleuze y Guatari, 2012: 320). En el conjunto de estas definiciones, la cuestión del ritornelo les permite flexibilizar y dar brío a la “politonalidad” de las mesetas. Éstas no son metáforas simples de conceptos filosóficos, sino que se trata de zonas que están en variación continua y que se relacionan entre sí como una composición compleja de tipo india o genovesa, a lo que geofilosóficamente llaman “politonalidad” (Deleuze, 1995: 225). El ritornelo se relaciona con el territorio: “expresa la tensión entre el territorio y algo más profundo, la Tierra” (Deleuze, 1995: 233). La tierra se transforma constantemente a partir de procesos de desterritorialización que definen un conjunto de singularidades prolongadas unas en otras en sintonía musical. En el ritornelo, se cuenta en *Mil Mesetas*, se da la reconstrucción de una línea musical (fuerza de territorialización) al borde del abismo que conduce al caos, y esto es una explicación que desborda el alcance de lo metafórico y pretende ser constitutivo de una realidad compuesta por territorios. Cuando este ritornelo amenaza con convertirse en algo sólido y repetitivo se entronca con la fuga, se da el paso del ritornelo a la fuga; de igual forma que la definición musical expresa que la fuga es una composición polifónica (y también imitativa) que parte de un tema sujeto musical hacia una nueva reorientación y creación musical (la cual no tiene por qué ser improvisada). En resumen, el ritornelo debe plegarse sobre sí arrastrando hacia dentro su afuera (así, en este sentido metafórico, recordamos la dialéctica negativa adormiana), irrigándolo con las corrientes subatómicas de su singularidad (la del caos), que sería la cuestión de lo natal (la Tierra). Por ello se deduce que: no hay origen sino originalidad, i. e., escapatoria de fugas ante los sólidos, o de espacios lisos ante espacios estriados, o de velocidades infinitas ante movimientos finitos. Este concepto, también dice Deleuze que, remite a un acontecimiento al que llama lied. Esta forma musical, que tanto auge mantuvo en el Romanticismo musical, se percibe como un cántico, acercándose y alejándose. El lied pasa de ser una mera forma musical a pertenecer al ámbito de una ontología geofilosófica en la que, marcada por el tiempo del acontecimiento (Aión o instante de la eternidad, en los que nos centraremos más adelante), relaciona intensidades ascendentes y descendentes en un plano de inmanencia. Gilles Deleuze alude a que el lied es un territorio pero también: “la apertura, la partida, lo cósmico” (Deleuze, 1995: 51-52), con ello confecciona su ontología territorial en un centro interior de relación que sería la música (lo “topomusical”). En cierto sentido, podemos ver como Deleuze hace uso de conceptos y relaciones musicales para su forma filosófica, y hasta estética (de lo metafórica que es), en la obra *Mil Mesetas*, algo que afirma diciendo que: “la música, y las relaciones entre la música y la voz, juegan en *Mil Mesetas* un papel más importante que la lingüística” (Deleuze, 1995: 49). Lo cual parece querer decir que adopta para la filosofía una postura más arreferencialista (musical) que referencial-representativa (lenguaje en cuanto estructurado como signo lingüístico). Con respecto a la voz, la información se impone sobre ella para crear unas interferencias que la interrumpen, pero ella se mantiene debajo de esa información de un modo musical. Deleuze se hace una pregunta que es básica acerca de los problemas surgidos entorno a la ontología de la música: “¿qué habría por debajo de la información? Algo así como el silencio, o más bien el tartamudeo, o el grito, algo que fluye bajo las redundancias y las informaciones, que hace fluir el lenguaje y que, en cualquier caso, puede llegar a oírse” (Deleuze, 1995: 67). Lo cual podemos explicar, siquiera en forma dialéctica (que Deleuze dice rechazar), la relación del paso del caos al ritornelo, del ritornelo a la fuga, y de la fuga al repliegue mismo del ciclo. No así, siendo fieles a la palabra deleuziana, en esta cita vemos la más clara definición del autor francés acerca de la cuestión ontológica musical que

recíprocamente” (Adorno, 2005a: 136). Así, Adorno no requiere del esfuerzo teórico por reemplazar el dualismo sujeto-objeto, ni por querer hacerlo desaparecer de modo alguno, más bien toma estas nociones como un movimiento negativo de la verdad que, inevitablemente, juega con elementos que en los que se da la paridad y la disparidad. Esto lo podemos ver cuando apela a que:

La estructura rígidamente dicotómica se integra más bien en virtud de las determinaciones de cada uno de los polos en cuanto momento de su propia contrapartida. El dualismo es anterior al pensamiento filosófico y tan inevitable como se convierte en falso en el proceso del pensar. La mediación no es sino la expresión general, ella misma insuficiente, para esto (Adorno, 2005a: 137).

Esto nos lleva a una apariencia de paradoja: que la subjetividad, es decir, el pensar mismo para Kant y Hegel, no se puede explicar ya sin lo fáctico y sin lo que sucede objetivamente en la sociedad. Y esto es justamente así, porque la objetividad del conocimiento: “no existe sin el pensar, la subjetividad” (Adorno, 2005a: 138). Ahora bien, Adorno llega a decir que la dialéctica no solo es un método, ya que no puede comprenderse como un instrumento *a priori* o *a posteriori* hipostasiado de la realidad. La dialéctica negativa no es un método únicamente, en tanto que la requiere la forma del pensar y la de la realidad, ni una ni otra por separado. Al mismo tiempo, la dialéctica no es la realidad, ni se entiende como algo que está fuera del propio pensar, ya que se encuentra de un modo patente en las situaciones de conflicto inmanente que están fuera del contenido de verdad extraído de la necesidad subjetiva del pensamiento de los sujetos. Ahora, tampoco las contradicciones están flotando en la realidad a modo de un *versus* o un campo de batalla *in situ*. ¿Qué es, pues, la dialéctica? Define Adorno:

De hecho, la dialéctica no es ni método sólo ni algo real en sentido ingenuo. No es un método, pues la cosa irreconciliada, que carece precisamente de esa identidad subrogada por el pensamiento, está llena de contradicciones y se cierra a cualquier intento de interpretarla unánimemente. Ella, no el impulso del pensamiento a la organización, da lugar a la dialéctica. No es algo simplemente real, pues la contradictoriedad es una categoría de la reflexión, la confrontación del concepto y cosa en el pensamiento. La dialéctica en cuanto procedimiento significa pensar en contradicciones por mor de y contra la contradicción experimentada en la cosa. Una contradicción en la realidad es una contradicción contra ésta (Adorno, 2005a: 141).

nos expone donde debemos situar el silencio y su fluir hacia lo que se nos hace audible como música. De esta definición extraemos que desde el ser mudo de una voz se hace audible el grito de una música secreta que permanece callada ante todo proceso de sobrecodificación y apropiamiento binario de las informaciones. La guerra del silencio y el grito contra las informaciones que suponen la falsedad y el engaño de lo representacional. Si leemos esta cita desde la filosofía antihegeliana y antirrepresentacional del Deleuze de *Diferencia y repetición*, podríamos concluir diciendo que la música intenta deshacer el lenguaje como toma de poder, permanece constante en ese tartamudeo o cantinela. Lo que pretende con el lenguaje es “hacerle tartamudear en las ondas sonoras, descomponer todo conjunto de ideas que pretendan ser «ideas justas» para extraer de ellas, justamente, ideas” (Deleuze, 1995: 71). Y, para acabar este punto, el ejemplo que más apunta a esta preeminencia de la música sería, para el francés, el de las músicas actuales, pues: “instauran un plano sonoro fijo que permite que en la música escuchemos *todo*” (Deleuze, 1995: 71). En definitiva, con esto, queda comentado ejemplarmente el conjunto de términos, relaciones y, apenas, operaciones, en lo que respecta a la música en la obra filosófica de Deleuze.

La dialéctica está en medio de las contradicciones reales, a la vez, que en el impulso del pensamiento del sujeto a la organización de los hechos reales en categorías de reflexión. La contradicción está presente en ambas necesidades (objetiva y subjetiva), por eso, la dialéctica no tiene por fin el buscar la verdad en el sujeto ni en el objeto unívocamente, ni en el método ni en la realidad *en sí*, sino en el elemento combinatorio, experimental, reflexivo, mezclado y contrapuesto dado en distintos polos. El pensar disuelve dentro de sí, en su encaramiento a la organización de un conflicto, las diferencias y los polos, intentando atravesarlos y pensarlos del modo en que se oponen ellos mismos. Esta forma de definir, tan característica de Adorno, es ella misma negativa, pues la dialéctica se define como la mediación entre la contradictoriedad de las fuerzas del sujeto y del objeto.

La *no-verdad* del pensamiento negativo que penetra en el objeto borra la apariencia del ser-ahí, ser-así e *inmediato* fenomenológico, a la vez, abjura la *verdad* del programa positivista. No se queda en una pura metodología ni en un mero positivismo, los hechos en cuanto tales, no quedan reducidos tautológicamente al *principio de circularidad* de lo que es en cuanto es (ontología), sino que esas categorías de reflexión reciben influencia de la sociedad en la que se encuentra, de las fuerzas productivas, de los medios técnicos y de las contradicciones sociales existentes entre ambos. Ni el sujeto es verdaderamente sujeto, ni el objeto verdaderamente objeto, no así: “ni uno ni otro son pedazos arrancados a un tercero que los trascendería” (Adorno, 2005a: 168).

2. 3. La dialéctica negativa como punto de llegada: la *Teoría estética* de 1969

2. 3. 1. Mediaciones entre la autonomía estética y el *fait social*: el carácter doble del arte

Hasta aquí, se ha realizado un tratamiento cronológico aproximado de las obras que forman el *corpus dialéctico* adorniano. Primero, se partió de la *Dialéctica de la Ilustración* de 1947; luego los cursos de *Introducción a la dialéctica* de 1958; posteriormente, la *Dialéctica negativa* de 1966; por lo que este epígrafe se centrará en el desarrollo de las formas y los contenidos estéticos (sobre todo musicales), apoyados en el tratamiento dialéctico que se esboza en la inacabada obra *Teoría estética* de 1969. De este modo, quedaría construido el *mapa* dialéctico de la obra filosófica tardía de Adorno, la cual está presente también en sus trabajos de crítica cultural, musical y sociológica a los que se harán algunas referencias.

Hay que advertir, primeramente, que la *Teoría estética*, pese a que fue publicada con posterioridad a la *Dialéctica negativa* (1966), Adorno la estaba escribiendo simultáneamente. Por esta razón es por la que no se puede entender el epígrafe anterior como un estudio de un texto deshilvanado de este. Hay un punto común de ambas obras en el que se tocan constantemente, y este reside en el tratamiento de la *verdad* y la *apariencia* al modo constelativo y fragmentario, llevando inmanente una forma dialéctica de *pensar* y de *realidad* que es la *negatividad*. Esta forma de irse a las cosas, los cuerpos, las realidades sociales y las obras de arte, desde un pensamiento negativo que las explique como tales en conflicto, es un punto de conexión que persevera operativamente tanto en una obra como en otra.

Ahora si, cabe pensar por una parte que, la *Dialéctica negativa* conlleva un planteamiento crítico con la fenomenología, la ontología y con la dialéctica materialista e idealista desde una problematización filosóficamente exhaustiva. Sin embargo, por otra parte, la *Teoría estética* consta más bien de un seguimiento más detenido en la crítica de las teorías estéticas que más le inciden a Adorno, como la de Kant, Schelling, Hegel, Benjamin, Valéry, etc. Estas, arrastran el despliegue de los conceptos de contenido y forma, la crisis de la apariencia, la relación entre armonía-disonancia y otras cuestiones más intrínsecas a la crítica de la obra de arte. En este sentido, podemos decir que en la *Teoría estética*, Adorno propone un campo de aplicación de la dialéctica entre verdad y apariencia inmanente a la dialéctica negativa que, a la vez, está siendo elaborada en la *Dialéctica negativa*. No obstante, como comentamos, en la *Teoría estética* el contexto bajo el cual se despliegan estos conceptos, es el de la teoría crítica de las obras de arte.

Adorno comienza la *Teoría estética* a través del veredicto de la ceguera del concepto de autonomía en el arte. Hay, por tanto, una *incerteza* en el *para qué* de la *estética* (Adorno, 2014a: 9) que indefinido lo que desde Kant se entendía como *autonomía del arte*. Adorno va a concebir la dificultad de subsumir ontológicamente la génesis histórica del arte bajo un único encuadre *supremo*

y teórico-estético que pretenda definir la *identidad íntegra del arte* (Adorno, 2014a: 11). La relación de la autonomía estética, marcada por un canon de belleza natural, artística e interpretativa, o de la categoría estética de lo sublime, o de lo *kitsch* (en *progressus* histórico) se va rompiendo a la vez que conformándose en base a unas *preguntas estéticas constitutivas* (Adorno, 2014a: 11) propias del arte y su historia. Por ello, apela Adorno a que la relación de la historia del arte con los objetos artísticos no puede sino partir de la exigencia de una: “estética materialista-dialéctica” (Adorno, 2014a: 12). La temporalidad histórica y social de lo precedido juega un papel relevante en el avance de las corrientes artísticas, por ejemplo, para Adorno “la música grande” (algo tardío) sólo fue posible en un *periodo limitado de la humanidad* (Adorno, 2014a: 12). Para llegar a un momento como el del círculo dodecafónico de Viena, se ha tenido que pasar por una Primera Guerra Mundial musicalmente neoclásica, impresionista (como en Francia) y vanguardista, al mismo tiempo que fue preciso convivir con una segunda guerra inundada de jazz, música popular y nacionalista. Y, aunque parezca generalmente inaceptable moralmente, también la *barbarie* tiene algo de favorable, en términos históricos, con la propia exigencia del trabajo de los artistas, al igual que en el sector de la ingeniería técnica y en la tecnología.

Por tanto, la autonomía del arte no puede residir únicamente en un canon de belleza natural, de mimesis ni de representación, esto es, no se puede definir el arte mediante una teoría abstracta que se impone sobre la opinión de los espectadores y artistas. Hay que tener en cuenta otros factores que ya no subsisten en la *Crítica del juicio* de Kant o en la *Estética* de Hegel, sino que entran a colación con lo social, lo político y lo económico. El concepto de autonomía no puede guiarse por un formalismo ciego, más bien, se ratifica en el establecimiento social de un espíritu que, a la vez, está aislado por la *división del trabajo*; esto es, la *autonomía artística* no es *dependiente* meramente del *arte* mismo (Adorno, 2014a: 13). Hay algo ajeno y heterónimo a esa autonomía que la mantiene unida integralmente y que, sin embargo, no descansa en la mera reflexión sobre el *qué, por qué y para qué* de la obra de arte; sino que tiene también relación directa con el *cómo, cuándo y dónde*.

Para Adorno, es necesario un criterio estético que no deje *fuera* de tal autonomía posible, por discutir, la cuestión del contexto social y político del movimiento artístico que se está dando a cabo en un momento temporal e histórico determinado. Dice Adorno: “Precisamente en tanto que artefactos, productos del trabajo social, las obras de arte se comunican también con la empiria a la que repudian, y de ella extraen contenido” (Adorno, 2014a: 14). En el trabajo de las obras de arte, así como en la tarea crítica de la filosofía, Adorno no pierde de vista el elemento material (*artefactos*) sobre el que se teoriza o se elabora artísticamente. Quizás por influencia de Sohn-Rethel¹²², Adorno apela en este pasaje al concepto de *trabajo social*, con el que se familiarizó

¹²²En referencia al sujeto constitutivo de la filosofía, dice Adorno que: es más cósmico que el contenido anímico

filosóficamente, en el sentido en que detrás de la actividad universal y necesaria del espíritu se encuentra el mismísimo trabajo social como un *contenido de verdad* material dotado de forma. No es lícito pensar que, únicamente, el *reino* de lo autónomo depende de unos elementos prestados de una época pasada que sólo tienen influencia en la discusión de salón de *cuatro críticos* del arte con unas teorías formales sobre la belleza y lo sublime. Por la contra, las obras de arte tienen un punto común con los elementos que circundan el mundo exterior, con el *trabajo social* de su elaboración (que cuesta hacerlas), y es justamente de ese *exterior* de donde se extrae el contenido que, al mismo

particular. Este carácter cósmico-naturalista, el cual Hegel *excluyó de sí*, Adorno lo reivindica a partir de un comentario sobre el sujeto trascendental y lo ónticamente mediado por la sociedad dirigido a Alfred Sohn-Rethel. Así, en la *Dialéctica negativa*, aclara Adorno que: “Alfred Sohn-Rethel ha sido el primero en llamar la atención sobre el hecho de que él, en la actividad universal y necesaria del espíritu, se oculta obligadamente el trabajo social. El concepto aporético del sujeto trascendental, el de un no-ente que sin embargo debe obrar; el de algo universal que sin embargo debe experimentar lo particular, sería una pompa de jabón que nunca se podría obtener del autártico contexto de inmanencia de la consciencia necesariamente individual. Sin embargo, frente a ésta no sólo representa lo más abstracto, sino, en virtud de su fuerza de acuñación, también lo más real. Más allá del círculo mágico de la filosofía de la identidad, el sujeto trascendental se deja descifrar como la sociedad inconsciente de sí misma” (Adorno, 2005a: 169). Adorno, quería ayudar a Sohn-Rethel como emigrante que era, así como por la *idea fecunda* (Müller-Doohm, 2003: 333) que residía en su idea de abstracción, contenida en la forma mercancía en cuanto forma de un proceso de intercambio dinerario y, a la vez, objetivo con carácter abstracto. Así, como dice Chaxiraxi Escuela, en el texto titulado “El materialismo como anamnesis de la génesis. La influencia de Alfred Sohn-Rethel en la interpretación adorniana del sujeto trascendental” (Escuela, 2013), hay una: “influencia que ejerce la obra de Alfred Sohn-Rethel en la formación de la filosofía materialista de Theodor W. Adorno. Adorno reconoce a Sohn-Rethel como el primero en descubrir el trabajo social que se oculta en la actividad universal del espíritu. La abstracción no sólo representa las condiciones de la objetividad del conocimiento sino también la forma de la sociedad como sistema funcional, inconsciente de sí misma” (Escuela, 2013: 1). Como nos cuenta el biógrafo adorniano Müller-Doohm, en el capítulo “3. Las cartas como autoafirmación filosófica. Disputa con Benjamin, Sohn-Rethel y Kracauer” de la obra *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, Adorno y Sohn Rethel se conocen en el verano de 1925, en el seno de una discusión entre Benjamin y Kracauer en las inmediaciones de Nápoles (Müller-Doohm, 2003: 329). Adorno discutió junto a Benjamin en 1936, en París, acerca de las tesis económicas de Sohn Rethel. Es desde París desde donde recibirá posteriormente el trabajo Teoría sociológica del conocimiento de Sohn-Rethel, un *programa materialista del conocimiento* que implicaba una gran abstracción, complejidad y argumentación por parte de la teoría económica del autor (Müller-Doohm, 2003: 330). Cuando Adorno estaba en Oxford recibió este trabajo y tuvo que pedirle a Sohn-Rethel que le entregase un esbozo más breve, dado que había visto coincidencias entre la teoría del conocimiento de Husserl y el análisis de la mercancía de Marx que hacía el propio Sohn-Rethel (Müller Doohm: 330). Adorno pretendía enviarle este esbozo a Horkheimer para que diera su opinión, no obstante Horkheimer se opuso diciendo que la teoría crítica no debiera regresar a un sistema eterno, de tal abstracción y apriorismo puro de la inteligencia (Müller-Doohm, 2003: 332). Así lo dice Müller-Doohm: “A Adorno Horkheimer llegó a reprocharle haberse «dejado sobornar, simplemente, por la gran inteligencia» de Sohn-Rethel. Se tomó el trabajo de poner en descubierto las debilidades del esbozo de Sohn-Rethel, desde su punto de vista imposibles de ignorar, y concluía, resumiendo: «Encuentro infinitamente fatigosa y carente de interés la constante afirmación de Sohn-Rethel de que deben presentarse demostraciones según las cuales ciertas “génesis” establecidas a partir del ser o de la historia o del desarrollo del ser del hombre, o de la raíz más profunda de la verdad de la conciencia o la cuestión de la validez del conocimiento o la práctica de la sociedad». Con esa crítica fundamental, Horkheimer intentaba a la vez poner a Adorno de su lado: «Con seguridad, ni usted mismo siente ninguna simpatía especial por semejantes formulaciones exageradamente idealistas. Recuerdan aquellas partes de la filosofía de la identidad, de Schelling, a las que se aplica la frase de Hegel sobre la noche, en la que todas las vacas son pardas». La carta de Horkheimer era una señal inequívoca para Adorno. Y así como tendía a hacer suyos algunos aspectos de las objeciones de Horkheimer contra Walter Benjamin, también aquí adoptó, por lo menos en parte, las reservas críticas que manifestaba el director del Instituto frente a la intención de Sohn-Rethel de deducir el sujeto trascendental a partir de la forma de mercancía. La distancia levemente irónica de Adorno frente a las demostraciones sumamente abstractas y extensas del «querido Alfred» se expresó también en el hecho de que, en una carta a Benjamin, transformó el nombre de Sohn-Rethel en la expresión homófona de «So 'n-Rätsse!» [en alemán ¡qué enigma!]]” (Müller-Doohm, 2003: 332). Ahora bien respecto a la forma mercancía y su abstracción, es preciso mostrar aquí la parte del texto de Sohn-Rethel, de la obra traducida al español como *Trabajo intelectual y trabajo manual*, donde se explica sobre ello: “La forma de la mercancía es

tiempo, es el sustrato que queda organizado bajo una forma estética concreta. La dialéctica histórica entre forma y contenido se da en un espacio social concreto del que los sujetos extraen contenidos y los organizan y objetivizan a través de formas. Dicho en términos que recuerdan a Marx, el arte está configurado (objetivamente) como *relación productiva estética*, y se conforma por unas *fuerzas productivas* (sociales), esto es, una *fuerza de trabajo* que opera sobre la obra y un *medio técnico* (i. e., *objetos de trabajo* sacados de la *naturaleza* y de las *materias primas* y *auxiliares*, así como unos *medios de trabajo* que son los *instrumentos de producción*) con sus propias reglas formales abstraídas de las técnicas, las cuales también definen eso que se entiende, generalmente, como *autonomía estética*. Asimismo, lo expone Adorno en la *Teoría estética*:

La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que se puede llamar *relación productiva estética*, todo aquello en lo que se encuentra integrada la fuerza productiva y en lo que se activa, son sedimentos o improntas de tal fuerza productiva social. El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía. (...) Son reales en tanto que respuestas a la figura interrogativa de lo que les llega desde fuera. Su propia tensión es acertada en relación con la tensión de fuera. (...) Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma. Esto, y no el impacto de movimientos objetuales, define la relación del arte con la sociedad (Adorno, 2014a:15).

En el carácter autónomo del arte prima la discusión entorno a los contenidos y a los materiales, así como a las formas y a la *fuerza espiritual* de la obra, pero la autonomía está mediada por el contexto social en el que se produce, lo que muestra la dialéctica *irresuelta* del *carácter doble de la obra de arte*. El carácter cósmico de los contenidos que se encuentran desplegados en la sociedad trasmuta esa autonomía en falsedad, apariencia y fetichización, porque los contenidos están precisamente en el mismo proceso de transformación social, y así, la obra de arte es *proceso* e

abstracta y la abstracción domina en todo su ámbito. El propio valor de cambio es, antes que nada, un valor abstracto; en contraste con el valor de uso de las mercancías. El valor de cambio sólo puede diferenciarse cuantitativamente, y esta cuantificación sigue siendo de carácter abstracto si se la compara con la determinación cualitativa de los valores de uso. Marx observa, enfáticamente, que incluso el trabajo, en cuanto causa determinante de la magnitud y de la sustancia del valor, deviene «trabajo humano abstracto», trabajo humano en general. La forma en que el valor-mercancía se manifiesta sensiblemente, a saber, el dinero, así en moneda como en billetes, es una *cosa* abstracta y esta peculiaridad constituye, en rigor, una contradicción en los términos. En el dinero, incluso la riqueza deviene riqueza abstracta y el propio hombre, en cuanto dueño de tal riqueza, deviene hombre abstracto, transformándose su individualidad en el ser abstracto del propietario privado. En definitiva, una sociedad en la que el intercambio de las mercancías constituye el *nexus rerum* es un conjunto de relaciones puramente abstractas en la que todo lo concreto está en manos privadas. Sin embargo, la esencia de la abstracción-mercancía reside en el hecho de que no es un producto del pensamiento. (...) El concepto económico de valor que deriva de ella se caracteriza por una absoluta ausencia de cualidad, por una diferencialidad puramente cuantitativa y por su aplicabilidad a todo tipo de mercancías y de servicios que puedan exhibirse en un mercado. Gracias a estas propiedades, la abstracción-valor económica tiene realmente una impresionante analogía externa con las principales categorías del conocimiento cuantificador de la naturaleza, sin que sea evidente el más mínimo vínculo interno entre estos planos totalmente heterogéneos. Así como los conceptos de la ciencia natural son abstracciones-pensamiento, el concepto económico de valor es una abstracción real. Sólo existe en el pensamiento humano pero no brota de él. Su naturaleza es más bien social y su origen debe buscarse en la esfera espacio-temporal de las relaciones humanas. No son hombres quienes producen estas abstracciones, sino sus acciones” (Sohn-Rethel, 2001: 27-28).

instante a la vez (Adorno, 2014a: 139). En música, por ejemplo, la aparente emancipación artística de la armonía musical (i. e., la forma) tiene un carácter paralelo con el *fait social* de la aristocracia de palacio (i. e., el contenido). La armonía tonal era la ley formal que las clases sociales dominantes utilizaban en la música como forma de defensa contra todo lo atonal, modal y disonante que, al mismo tiempo, hacía parte del *ruído* de la música popular. La dialéctica histórica del tonalismo, como forma musical instaurada a partir del canon Barroco, también se sustenta en unos *contenidos de verdad* en el refinamiento cortesano. La música que no era propia de los conventos, abadías, catedrales e iglesias, al entrar en las instituciones cortesanas, adopta un patrón armónico tonal más firme e *im-puesto*, posicionándose a la contra de otras formas disonantes que residían en el contenido de la música popular del Renacimiento y de la época prebarroca.

Ahora, este momento histórico está lejos de hacer parte de un proceso de emancipación respecto del concepto de armonía con el que se revela, esto es, como *rebelión* contra la *apariencia* (Adorno, 2014: 139). Se entiende por apariencia, la falsedad que para el dominio de las clases aristocráticas se confiere a la lucha contra lo no-verdadero, a saber, la forma disonancia intrínseca a algunos de los sistemas armónicos modales de la música popular. Este momento de crisis de la dialéctica histórica musical del s. XVII, al mismo tiempo, significa la llegada de un arte *más verdadero* que otro, en tanto que más *positivo* y más *im-puesto*, ya que en el conflicto de las formas unas salen más *aventajadas* que otras.

Adorno, en referencia al ideal clásico, comenta que: “la emancipación respecto de él es un despliegue del contenido de verdad del arte” (Adorno, 2014a: 151). El modo en que el ideal clásico del Barroco se decanta por la forma consonancia, deja en los contenidos musicales de la sociedad otros tipos de organización musical que son claves para la consolidación de otras formas de *reserva* que en el porvenir resultan cruciales para la *emancipación* (de formas ya oficializadas). Así es que la forma disonancia es el ejemplo crucial de esta emancipación en la fase expresionista que deriva en la nueva música. De la rebeldía destructora, y hasta nihilista musical, contra la apariencia de toda forma tomada como verdadera se encuentra la vía de salida a los *contenidos de verdad* de un nuevo programa. El conflicto entre las formas que emanan de la organización del contenido social refleja la conexión entre el carácter autónomo del arte (consonancia-disonancia, tonal-atonal) con el carácter social de las mismas; por ejemplo, clases aristocráticas palaciegas del s. XVI y XVII hasta los judíos y exiliados dodecafónicos de Viena durante la Segunda Guerra Mundial¹²³.

123Fredric Jameson, en el texto “T. W. Adorno, o los tropos históricos” de la obra *Marxismo y forma*, apela a como el movimiento vanguardista del expresionismo musical, integrado por Schönberg, conlleva a una descomposición de la forma. La destrucción de las formas de la consonancia tonal lleva a cabo la constante desaparición del valor organizativo de la forma homogénea. Veamos como lo explica Jameson: “La música de Schöngberg constituye un homenaje a esta descomposición de la forma extendida en general: es una reacción contra la idea de obra de arte completa, un rechazo de la posibilidad misma de obra maestra autosuficiente, que existe en y por sí misma. Con la

Entonces, dicho esto, queda claro que los elementos artísticos no pertenecen a una autonomía apartada, a *priori* y trascendental sino que esta forma es un resultado histórico de la configuración oculta en los contenidos de la realidad política y social que rodea a las vidas de artistas y músicos. Por seguir con el ejemplo de antes, es preciso dar constancia de que la música de Schönberg no supone ningún tipo de *emancipación* con viejas formas de no ser también por un momento en el que los patrones musicales se destruían en paralelo al equilibrio de fuerzas políticas y sociales. Incluso, la llegada del holocausto y de la *barbarie* nazi tiene cierta coincidencia histórica con la llegada de la disonancia inmanente al variacionismo musical de Viena. Pero de aquí, no se puede inferir nada más que eso, esto es, que los contenidos de la *barbarie* nazi no siendo los contenidos de la vanguardia expresionista en términos estrictos, no obstante, su surgimiento contextual es compartido. Adorno lo dice, de un modo muy benjaminiano (siguiendo la estela de Lukács¹²⁴) al empezar la *Teoría estética*:

desaparición del valor organizativo de la forma en conjunto, la superficie de la obra se ve destrozada y no presenta ya una apariencia intacta y homogénea (*Schein*), no aparece completa y suspendida, por así decirlo, en contraste con el mundo sino que cae en él, convirtiéndose en un objeto entre los demás. De este modo la obra musical pierde su requisito más fundamental: ese tiempo autónomo en el que los temas viven como en un elemento propio, en el que podían desarrollarse de acuerdo con sus propias leyes internas en esa profunda interacción entre ellos, ese extraer pausadamente todas las consecuencias formales, conocido en estética como *Spiel*. El desmenuzamiento del marco tonal libera a cada una de las notas de todo aquello que antes les daba significado; porque la nota, un elemento esencialmente neutra y carente de significado como el fonema en el habla, derivaba su valor funcional en cuanto intención —ya fuese como consonancia o disonancia, continuación en una clave dada o modulación hacia una nueva— del sistema en conjunto. De modo que en la tonalidad la mente mantenía juntos una especie de pasado y futuro musicales, mientras que en el nuevo universo atonal la nota sólo existen en la medida en la que forma parte de una declaración musical en el presente. La nueva forma debe permanecer casi físicamente en contacto con todos sus componentes en cualquier momento dado: la atonalidad es una especie de nominalismo musical. (...) Y lo aplicable a la forma es visible también en el plano del contenido. Uno de los rasgos más llamativos de la primera música de Schönberg es sin duda ese neurótico estilo fin de siècle que comparte con los demás artistas austriacos de su periodo y a través del cual su mundo parece tan profundamente afin al de Freud. El apenas velado deseo sexual de *Verklärte Nacht* o *Gurre-Lieder*, el monodrama de la histeria femenina (*Erwartung*), conducen poco a poco a una nueva inundación del material inconsciente” (Jameson, 2016: 28-29).

124Lukács cuenta, en referencia al ámbito del arte, que el papel de las formas es imprescindible en cuanto que una realidad procesual tiende a configurarse como tal en una totalidad que no se llega a tomar por la forma en sí misma. Las formas antes de ser meros apriorismos necesitan amoldarse a cierta parcela de contenido por la que se deslizan construyendo a base de su propia fuerza un orden configuracional quebradizo que con el paso del tiempo va tomando consistencia. Dice así Lukács: “Esta hipertensión de la sustancialidad del arte tiene, empero, que recargar y gravar sus formas: las formas tienen entonces que producir todo lo que antes era simplemente dato recibido; tienen, pues, que crear por sus propias fuerzas las condiciones, el objeto y su mundo circundante antes de que pueda empezar su propia actividad apriórica. No hay ya para las formas una totalidad que se pueda simplemente tomar: por eso tienen que estrechar y disipar lo destinado a configuración hasta que sea posible soportarlo, o bien someterse a la construcción de exponer polémicamente la irrealizabilidad de su objeto necesario y la nulidad íntima del único objeto posible, introduciendo así la fragilidad quebradiza de la estructura del mundo en el mundo de las formas” (Lukács, 2016: 64-65). En este sentido, frente a una orientación hacia órdenes trascendentales, se dan una formas artísticas sometidas a una dialéctica histórico-filosófica, en la que las formas toman objetos bajo determinadas condiciones de configuración, i. e., bajo un principio de configuración que no se acaba de derribar totalmente, sino que permanece a base de imposiciones de una voluntad artística condicionada a un lugar preestablecido por los contenidos que histórica y naturalmente quedaron delimitados (Lukács, 2016: 66). La fuerza interna de las formas condiciona a los contenidos, los configura y pretende hacer surgir ideas a través de su paso por ellos. Ahora sí, esta fuerza, que tiene un importante remanente psicológico (Lukács, 2016: 76) solo llega a forma dicha totalidad de verse cruzada inmanentemente por la materialidad del contenido del objeto, que es la “meta subjetiva, trascendente, revelación y gracia” (Lukács, 2016: 76). Así que, la forma desde el sujeto viaja hacia el contenido, es decir, al objeto; componiendo así una totalidad configuracional que se cuaja polifónicamente (Lukács, 2016: 81) en la marcha de una

el arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente; se niega a ser definido. Su esencia no se puede deducir de su origen, como si fuera una capa fundamental sobre la que todo lo siguiente se levanta y que, si se deteriora, lo echa abajo (Adorno, 2014a:10-11).

Lo negativo de la realidad (i. e., parte de la *esencia*) de la obra de arte reside en su resistencia al carácter deductivo de las ciencias, pero también de origen de la ontología heideggeriana, así como al finalismo de las técnicas o al proceso histórico de tres fases dialécticas al modo hegeliano¹²⁵. No así, la dialéctica idealista de Hegel, también configura esta obra de arte como *instante* (Adorno, 2014a: 16) que, a la vez, retrocede a una *dialéctica preestéticamente cruda* (Adorno, 2014a: 17). Estos factores externos *circundantes* del mundo social y económico, de ningún modo pueden *deducir* las formas que componen la autonomía artística sino es por su enfrentamiento directo en la sociedad: “el arte es la antítesis social de la sociedad” (Adorno, 2014a: 18). Lo cual quiere decir que, si hay un giro del arte hacia la crítica de la *cultura de masas*, tampoco es lícito considerar que el camino *apriorístico* de un arte definida más allá de lo social vaya a estar constituida sino es justamente por contenidos inmanentes al conflicto con la sociedad. El carácter negativo de las obras de arte conlleva el carácter *irresuelto* de la *tensión*, un polo se vuelve contra otro, los contenidos son susceptibles de ser organizados nuevamente y, de este modo, llevar a cabo nuevas formas que sean resistentes a las anteriores. No obstante, el sustrato social de fondo en el que estos conflictos se están manifestando, cada vez más, tiende a una mayor cantidad de tipos de organización; tal y como se constata en la *cultura transmedia* actual a la que se refiere Henry Jenkins en la obra *Cultura transmedia*¹²⁶, donde gracias a la reproducción a escala ampliada de

dialéctica histórica y filosófica que la mueve.

125Para Hegel, la idea de belleza avanza según el curso histórico de cada época, en cada cual el arte encuentra su forma. Las tres formas que comprendían la historia del arte, para Hegel, eran: la forma simbólica, la forma clásica y la forma romántica. A cada una de estas le corresponde un tipo de arte, que sería: el arte simbólico, p. e., el arte de la mitología antigua Persia, la India o Egipto, tal como dice Hegel en su tomo I de la *Estética* (Hegel, 2002: 126); el arte clásico, sería el arte antropomórfico en el que se hacen armónicas las particularidades vitales (p. e. el arte griego), así lo dice Hegel en el tomo II de la *Estética* (Hegel, 2002, 17); y, por último, tenemos el arte romántico en el que espíritu desborda a todas las formas anteriores, se vuelve más perfecto y conjuga la unidad de forma y unidad en un tipo de arte nuevo, tal como dice en el tomo I de la *Estética* (Hegel, 2003, 192). En el arte romántico la belleza corporal, física y natural se subordina a la belleza espiritual del alma del sujeto, ahora bien, esta belleza espiritual del arte no llega al espíritu absoluto, pues este solo se puede alcanzar desde el pensamiento abstracto, dice en el tomo I (Hegel, 2002: 193). Además, para Hegel, el arte procede de un modo sistemáticamente gradual del mismo modo que toda la creación del espíritu, tal como dice en el tomo II (Hegel, 2002: 41), esto es, cada vez más el materialismo vulgar o grosero se borra a favor de la perfección espiritual ascendente que va desde la arquitectura, a la escultura, a la pintura, a la música y llega a su culmen en la poesía. Desde luego, para una visión materialista del arte, tal como se expone en Adorno, no hay jerarquía ascendente posible, ni un tipo de manifestación artística es superior a otra, ya que todas están al nivel de artes particulares que se expresan negativamente entre la autonomía del arte y el contexto social-político. Para investigar con mayor profundidad esta crítica materialista a la teoría del arte hegeliano, es preciso seguir el texto de Daniel Miguel López Rodríguez, titulado “El papel del arte en el conjunto de la filosofía hegeliana” (2010: 1).

126En la introducción de esta obra publicada por primera vez en 2013, conjuntamente con Sam Ford y Joshua Green, titulada “Introducción. Por qué se propaga el contenido de los medios”, Jenkins define el término “propagabilidad” que va utilizar a lo largo de *Cultura transmedia*. Por una parte los contenidos son “pegajosos”, siguiendo la

nuevos dispositivos y nuevas tecnologías, el proceso de configuración de nuevas formas a partir de una *propagabilidad* de contenidos aumenta aceleradamente.

Adorno, para expresar la dificultad de la definición de la autonomía del arte, se ciñe también, en la *Teoría estética*, al ejemplo de la teoría psicoanalítica que entiende el arte y la música como una *defensa* contra una *paranoia* inminente del individuo. Ahora bien, si esto va más allá de lo meramente metafórico, esto es, constata un tipo de variables psicológicas que afectan realmente a la historia del arte, quiere decir que también el papel del sujeto cobra peso en su relación con el objeto estético. La *paranoia*, formada por delirios (p. e., de grandeza, de persecución, etc.) y alucinaciones (p. e., visuales, sonoras, etc.) de distinto tipo, también se incluye en la realidad social y, por tanto, en la construcción de nuevas formas estéticas. La dialéctica del sujeto está en conflicto con la del objeto, pero ni uno ni otro por sí solos bastan para explicar el surgimiento de una autonomía estética

definición de textos como La clave del éxito de Malcolm Gladwell del año 2000, y por otra parte, las prácticas de estos medios son “propagables”, en el sentido que su desarrollo motiva al público a su consumo y al productor a su éxito. Los contenidos *online* que más se logren pegar a las mentes de los consumidores mediáticos, mejor serán propagados por los medios y así se logrará la clave del éxito económico del productor de esos textos mediáticos. Veamos como delimita los términos este autor nacido en Atlanta: “A lo largo de este libro utilizamos términos como «propagar», «propagable» o «propagabilidad» para describir estas formas de circulación mediática cada vez más dominantes. La «propagabilidad» se refiere al potencial —tanto técnico como cultural— del público a la hora de compartir contenido con sus propios propósitos, ya sea con el permiso de los titulares de los derechos o en contra de sus deseos. (...) No obstante, piensen en «propagabilidad» como un referente, quizás como un esbozo en Wikipedia; a partir de este término podemos dar forma a una discusión. Nuestro objetivo no es crear una nueva palabra tendenciosa. En lugar de eso, queremos desafiar a los lectores a que sospen las metáforas que solemos utilizar cuando hablamos de cómo el contenido circula a través del paisaje cultural, a que se opongán a una terminología que pueda tergiversar cómo entendemos estas tendencias y a que continúen buscando términos que describan más exactamente la complejidad con la cual nos enfrentamos a los textos mediáticos. (...) La «propagabilidad» se refiere a los recursos técnicos que permiten la circulación más cómoda de cierto tipo de contenido en vez de otro, las estructuras económicas que apoyan o limitan esa circulación, los atributos de un texto mediático que podrían captar la atención de una comunidad y las redes sociales que vinculan a las personas a través del intercambio de *bytes* significativos. Nuestro uso de «propagabilidad» resulta efectivo como corrección a la «pegajosidad», un concepto que se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo para medir el éxito en el comercio digital. La «pegajosidad» es un término que apareció en la teoría del marketing y que se popularizó gracias a *The Tipping Point (La clave del éxito, 2000)*, de Malcolm Gladwell y a otros textos. (...) A medida que se ha ido construyendo modelos empresariales, la utilización de «pegajosidad» en el marco de los negocios radica en centralizar la presencia del público en un lugar concreto de la red para generar ingresos/ventas de publicidad. Esta noción de pegajosidad se parece mucho al modelo de «impresiones» que ha configurado la medición de audiencias en los medios radiotelevisados: las impresiones se miden en base a cuántas personas ven un trozo concreto de contenido, mientras que la pegajosidad se refiere a mecanismo que motivan a la gente a buscar un sitio concreto y pasar el tiempo en él. Al aplicarlo al diseño de una página web, las compañías esperan lograr pegajosidad colocando el material en una posición fácilmente mensurable y evaluando cuánta gente lo ve, cuántas visualizaciones recibe durante cuánto tiempo los visitantes lo ven. Siguiendo el modelo de la pegajosidad, las empresas ganan valor económico ofreciendo productos a través de una especie de catálogo de e-commerce. Cobran el acceso a la información (a través de algún tipo de tarifa de suscripción) o venden las visualizaciones de los usuarios visitantes a alguna parte externa, normalmente anunciantes. Estos acuerdos publicitarios se venden yuxtaponiendo mensajes publicitarios en una página al lado de los contenidos; las tarifas de publicidad se basan en la cantidad de impresiones que genera una página o el número de clics que recibe. Esta noción de pegajosidad se centra en la supervisión/generación de datos específicos en base a las acciones de cada visitante de la página. Esta mentalidad también ha acabado determinando cómo las empresas asimilan la popularidad del contenido *online*. Las publicaciones *online* se fijan en qué artículos se visualizan más y cuáles mantienen el interés de la gente más tiempo. Las empresas mediáticas evalúan qué vídeos se ven más veces y durante más tiempo. Tanto las webs corporativas como aquéllas sin ánimo de lucro calculan su éxito *online* en base al tráfico web. El público también suele considerar la popularidad del contenido en términos de número de visitas aun destino concreto. En resumen, incluso más allá de la negociación de los acuerdos publicitarios, esta estrecha definición de «pegajosidad» nos ha proporcionado una lógica que nos permite entender el éxito” (Jenkins, 2015: 27-29).

como tal. Tomada, *in res*, la subjetividad juega un papel a la hora de componer una obra de arte, ya que, la fuerza productiva artística y musical interviene sobre el objeto como ente materialmente necesario para llevar a cabo tal proceso de construcción de las obras. Esta teoría psicoanalítica de la que habla Adorno, puede ser perfectamente lícita desde un punto de vista psicológico clínico, a nivel individual si se quiere, pese a que referirse a la *paranoia* como factor decisivo para la construcción de nuevas obras, pueda semejar cuanto menos exagerado.

La teoría psicoanalítica del arte no define al objeto estético en términos estrictamente materiales, para tal tradición las relaciones de producción económicas parecen no ser más que efectos sintomatizados por sujetos de un modo oníricamente fantasioso, efecto de la puesta en marcha de los *mecanismos defensivos yoicos* que reprimen las *quejas* del *síntoma* en cuestión. La teoría psicoanalítica aplicada al arte y a la música, lleva consigo la gran confusión de contenidos embrollados en la *conciencia* del sujeto que, por supuesto, van más allá de la mera *sublimación* de los instintos *eróticos* o *tanáticos*, sexuales o agresivos, que subyacen en la infinita *inconsciencia* del individuo particular. La descripción del proceso de construcción psicológica de las relaciones semánticas del sujeto como productor y receptor de obras de arte puede resultar ampliamente confusa.

La teoría psicoanalítica pretende *mediar* la estructura de las obras con la estructura social desde el método de la *asociación libre* de ideas de un sujeto (i. e., *efecto chimenea* y/o *cura por la palabra*); ahora, desde aquí pueden llegar a hacerse referencia a argumentaciones como que: el uso de *arpeggios* de acordes menores en Europa significa la caída en la *rumiación neurótica* de un depresivo-eutímico musical, o que el momento de la fuga es un *síntoma* compositivo que refleja la psicosis social del capitalismo, etc. Este tipo de cuestiones, quizás sin pretender ir más allá de lo *simbólico*, *imaginario*, *deseo-real* de cada individuo, no son más que una multiplicidad de codificaciones lingüísticas de los fenómenos artísticos y musicales, que según el caso, pueden resultar más o menos precisas. De contar simplemente con las formas que plantea la teoría del psicoanálisis aplicada a la música, se pasaría por alto toda la objetividad de la técnica compositiva y de los *estratos* musicales conformantes (tímbrico, rítmico, melódico y armónico) cayendo en el hechizo del *espíritu* aventajado del psicologismo social y de la representación subjetiva de la música que, tanto Adorno, como también Nicolai Hartmann en su *Estética* (publicada en 1951)¹²⁷,

127Adorno cita a Hartmann en las lecciones de *Ontología y dialéctica* (Adorno, 2017) dictadas entre 1960 y 1961. Adorno hace referencia al texto de Nicolai Hartmann de 1921 titulado *Elementos de una metafísica del conocimiento*, donde apela a cómo Hartmann elaboró una sistemática ontología nueva, en la que el giro copernicano kantiano da un vuelco hacia el realismo. Para Adorno, la corriente ontológica de Hartmann: “fue en Alemania una de las primeras” (Adorno, 2017: 55), no obstante, frente a la ontología fundamental de la que hablaba Heidegger, en Hartmann de lo que se trata es de una *ontología particular* (Adorno, 2017: 76) al igual que las ontologías neoescolásticas. Así, Adorno también dice que el realismo al que vuelve neokantianamente Hartmann es de tipo ingenuo y *precrítico* (Adorno, 2017: 104). Ahora bien, Adorno no se refiere nunca a la obra *Estética* de Hartmann, ya que para él, no es más que un ontólogo alemán que

han criticado. Así lo explicita Adorno:

difunde un hechizo emparentado con el idealismo, el hechizo de un sistema de signos absolutamente subjetivos para agitaciones subjetivas de los instintos. Para el psicoanálisis, las obras de arte no son más que hechos, lo cual le hace pasar por alto su objetividad, su coherencia, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica, su idea de verdad (Adorno, 2014a: 19).

El arte no se reduce al cumplimiento e incumplimiento de *deseos sublimados* en las obras ni a la *creación* del artista en su relación psicológica e inconsciente con la realidad. Es cierto que la

da un vuelco al idealismo y al fenomenalismo kantiano en dirección a un realismo (precítico) que se contrapone al idealismo sin por ello apelar a la crítica social, económica y política. No así, lo que nos ocupa aquí es la teoría estética de Hartmann, de la que Adorno parece desconocedor, y donde se esboza también una teoría de la música que es importante contrastar aquí. La música, como dice Hartmann en su obra titulada *Estética*, no parte del conjunto de las llamadas artes representativas debido a que: “Como grupo puede llamárselas «artes representativas». Son la escultura, la pintura, y la literatura. Habrá pues que investigar en qué medida se encuentra lo hallado en ellas en el objeto de las artes no representativas, la música y la arquitectura” (Hartmann, 1977: 111). La explicación que aporta Hartmann para determinar por qué la música no es un arte representativo, parte de que la música no es ni dramática, ni objetiva pues, justamente, obra en contra de la realidad objetiva (Hartmann, 1977: 132). Aquí nos encontramos con una aparente diferencia con Adorno, al expresar que la música no es objetiva, pero ¿qué quiere decir con esto? La pregunta es la siguiente: ¿A qué se refiere Hartmann con que la música no es objetiva? ¿Quiere decir que no es un objeto en el sentido de un sólido? ¿Quiere decir con esto que es aconceptual, no semánticamente articulativa? Es probable que sí, debido a que Hartmann añade que: “Por lo pronto, basta con esta razón: el texto y el título no «son» música. Así, pues, no se debe facilitar la tarea haciendo pasar los puntos de vista sobre la representación a la música” (Hartmann, 1977: 134). En este punto Hartmann y Adorno están de acuerdo, se trata del carácter representativo del lenguaje que pueda tener la música, y que en ambos casos está siendo negado a su modo. Y aquí yace la pregunta: ¿hay algo por encima del estrato real de lo musical que la haga ser comunicativa en sentido del contenido lingüístico al que se refiere un sintagma (p. e.)? La canción, que perfectamente puede estar compuesta por la letra (poesía) y el canto (el sonido producido), ¿sería esta una combinación de dos estratos que se están dando en un mismo tema o es que la letra y el contenido espiritual-social de la misma nos proyecta hacia otra cosa? La pregunta que se hace Hartmann es, justamente, esta: “¿hay en la obra musical algo que se eleve por encima de los sonidos oídos sensorialmente y que se hace apresable al oyente musical como algo que flota por encima de ellos? O, para emplear la imagen usada con anterioridad: ¿hay algo que esté detrás de los sonidos y se destaca de ellos y forme así, a través de ellos, el trasfondo que aparece, de tal modo que siga siendo auténtico y verdadero contenido musical?” (Hartmann, 1977: 137). Lo que nos quiere decir con esto Hartmann es si en la música hay algo más allá de los estratos del ser musical (ontología material de la música) que tenga el carácter de un contenido conceptual-ideal capaz de hacer tumbar la percepción sensible inmediata a la que nos dispone el sonido de la música. Como advertencia, debemos dar cuenta de que no se debe estudiar la música atendiendo simplemente al contenido anímico que se refiere a la expresión de emociones en referencia a melodías (estrato psicológico), o al de los acordes (estrato armónico). Así lo dice Hartmann: “Por lo demás, tampoco debemos facilitarnos el problema recurriendo desde un principio a los estados anímicos (dolor, alegría, travesura, nostalgia, etcétera), que se expresan indudablemente como trasfondo en la música. No puede hacerse porque el estado anímico forma un estrato más adentrado. Además, con ello se vuelve demasiado rápidamente de nuevo a la cercanía de la música programada” (Hartman, 1977: 136). Con ello tendríamos dos tipos de música, la música pura (audible sensiblemente) y la música programada (interpretada desde la conciencia del oyente). Añade Hartmann: “en la música, la sucesión y conexión de los tonos debe valer como estrato real y primer plano” (Hartmann, 1977: 137), ese es el sustrato material de la música en el estrato de las tonalidades, esto es, en el estrato de la armonía y el orden de los componentes. Pero no toda música se juega unívocamente en este estrato, ni en ninguno en concreto, sino en la distribución conjunta de los mismos uno a uno; lo cual coincide con lo que Adorno designa como la primera naturaleza de la música. A este respecto, la pregunta de si es posible un efecto musical que despierte algo por encima del propio sonido, de la combinación de estratos, sigue aun en cuestionamiento. A la pretensión de buscar algo que esté detrás de lo propiamente sonoro de la música, que sin embargo sea verdadero y auténtico a la propia materia musical, dice Hartmann que sí se puede hallar en algún caso. Pero esto, solamente puede toparse siempre y cuando hablemos de lo que se racionaliza y se imagina congnotivamente junto a lo sonoro, no aparte. Es decir, nunca podemos viajar más allá de los estratos del ser musical que son los que forman el complejo de timbre, ritmo, melodía y ritmo, a través de nuestro esfuerzo intelectual. Ahora bien, lo que es audible sensiblemente, se juega también en lo audible musicalmente, y esto, afirma Hartmann: “precisa una síntesis en la conciencia receptiva muy diferente de la que puede proporcionar el puro oír acústico” (Hartmann, 1977: 137). En este momento, Hartmann

teoría de la *sublimación* captó el carácter *dinámico* de lo artístico en el *cuerpo* y en el *afecto* del individuo, no así, cabe preguntarse: ¿cómo se puede explicar la disonancia en sus fundamentos subjetivos, es decir, como una alteración psicótica, delirante, neurótica, *simbólica*, etc.? ¿qué hay de patológico en un el gusto por lo *feo*, por lo *oscuro*, por el *noise*, e incluso, por el regresivo influjo de lo *gótico*? ¿Acaso no es un contenido social históricamente *natural* que el *sado* sea un elemento estético en la nueva pornografía? ¿o el cine de terror un género de masas? ¿o las moda góticas todo un episodio estético que no cesa de *regresar* históricamente como contenido de las *tribus urbanas* y otros grupos sociales? ¿o los cantos guturales de los grupos de harcore una forma de canto formalizada que hace *resistencia* social a determinadas normas establecidas? ¿O, también, la tensión en el debate de la música comercial centrada en el reggaeton o el trap, ya no digamos el vigente gusto por el *autotune*?

Desde luego, con respecto a los contenidos, la forma disonancia agrupa distintos componentes sociales que *se dicen de muchas maneras*, además del psicoanálisis se podrían aludir a ejemplos literarios como la *oscuridad* baudelairiana, las aventuras del Marqués de Sade, la vía aforística nietzscheana, la del artista exaltado wagneriano que busca hacer la *obra de arte total*, etc. Ahora bien, en respuesta a estas preguntas, si hay algo que Adorno tomase del psicoanálisis en su obra estética y musical es la idea de *regresión* freudiana (que es tomada, a su vez, de Alberto Magno y del *Leviatán* de Hobbes). Por ejemplo cuando Adorno atina su crítica a la música popular recuerda la *regresión tópica* como vuelta a las excitaciones sexuales de la etapa infantil, a la *regresión temporal* como retroceso a formas psíquicas antiguas o a la *regresión formal* a figuraciones primitivas cambiadas por las actuales. No obstante, para Adorno, esta noción de regresión, lejos de aplicarse a un individuo particular al modo psicoanalítico, se dirige a fenómenos históricos, sociales y estéticos que van mucho más allá del deseo subjetivo de un caso clínico. La regresión psicoanalítica freudiana, para Adorno, adquiere el carácter dialéctico e histórico del *regressus* hacia lo anacrónico del contenido *arcaico* que en el arte y en la música vuelve a *resurgir* de nuevo a través de una *apariencia* recubierta de forma que tiene su éxito en el consumo de masas.

Las explicaciones psicologicistas están ligadas a los contenidos expresados por el individuo; no obstante, en términos musicales, por ejemplo, para el procedimiento compositivo de la forma disonancia, el propio individuo que compone dispone de ciertas formas arraigadas en un plano de objetividad. Aquí no hay reducción a los sentimientos particulares, ni a sensorialidades

deja la posibilidad a un tipo de comprensión musical distinto del puramente sensible y del puramente anímico, entreverando cierto carácter negativo y de fusión entre uno y otro, dejando posibilidad a una escucha de otro género que permita englobar un tipo de oír frente a otro. De ahí que diga, que cuando sometemos nuestra escucha a una progresión más allá de lo audible estemos ya en “algo distinto”, “un todo mayor” y *oír* en el que se:forma “el trasfondo que ya no es sensible” (Hartmann, 1977:137); es decir, lo que Adorno denomina *segunda naturaleza de la música*.

cotidianas, ni a individualidades potenciales abstractas, ni a singularidades afectivas y *nómadas*, sino que la conjunción de esas fuentes del *deseo*, al organizarse, se configura de tal modo a partir de los *efectos* que posibilitan la composición de formas. Asimismo, Adorno tiene en cuenta trabajos realizados desde la perspectiva formalista como los de Hanslick, su obra *De la belleza en la música: ensayo de reforma en la estética musical* (Hanslick, 1876); al que hace referencia en el texto titulado “Fragmento sobre música y lenguaje”, publicado en *Jahresring* en 1956.

En este texto, Adorno se refiere a las *formas sonoramente movidas* de Hanslick con un sentido especialmente crítico, ya que la obra de este último, publicada en 1844, se posiciona en el otro polo más extremo de la dialéctica negativa. El salto de una teoría de los contenidos a las formas sin *mediación*, acaba por caer en lo excesivamente objetivista y con ello, también, abstracto e idealista; lo cual depende a la vez del proceso de *integración* (i. e., unidad de la totalidad) y *desintegración* (i. e., fragmentación del detalle que destruye esa unidad) de tales formas¹²⁸. No obstante, la relación negativa entre estas dos posturas hace a Adorno querer pasar el puente de una a

¹²⁸En el texto titulado “La forma en la nueva música”, Adorno distingue dos procesos: el de *integración* y el de *desintegración*. La integración es constitutiva de un proceso de construcción más joven del compositor, se trata de una fase en la que se encuentra la unidad. Como ocurre en Beethoven, la desintegración de la forma se alcanza del modo más patente en su estilo tardío. La destrucción de las partes que se configuran en la totalidad de lo tonal, son concomitantes a este proceso de desintegración. La forma disonancia, como un detalle que se escapa, es al fin la una forma que niega a otra, en este caso, llevada a cabo por un proceso de desintegración de la forma consonancia, la cual fue el modelo organizacional de la música desde el 1750 aproximadamente. En este texto, Adorno, cita a Franz Neumann y su obra *Behemot*, como analogía de la música tonal con el Estado totalitario en cuanto que ejemplos de procesos de integración y desintegración. Dice Adorno: “Con otras palabras: la tendencia a la desintegración se ha de deducir, por su parte, del problema formal. Corresponde al necesario desplazamiento del interés compositivo propiamente dicho del todo abstracto, carente de solidez ya en cualquier configuración heredada, al detalle. Cuanto más el todo, desprendido del esquema tradicional, se convierte en algo puesto por sí mismo, tanto más violentamente se comporta con lo que abarca en sí. El impulso del detalle a sustraerse a la violencia se manifiesta como desintegración. Ésta, en cuanto por supuesto negación a su vez abstracta, querría corregir el ciego predominio de la forma, al cual debe superar la ciega voluntad del detalle. La desintegración está ya esbozada en la primacía de la totalidad. Lo que sólo desde fuera es puesto a cubierto tiende a disgregarse: la desintegración es inmanente a la integración en cuanto la unidad de lo desligado. Se impone la analogía con el Estado totalitario, en el cual igualmente, como Franz Neumann, en *Behemot*, ha señalado, la unificación formal de todos los ámbitos de la sociedad esconde y promueve una disgregación irracional de las fuerzas reducidas a una fórmula. Tanto menos tienen los herederos culturalmente conservadores del fascismo derecho a liquidar las tendencias estéticas a la desintegración con chácharas sobre la descomposición. La desintegración se ha radicalizado en la crisis de las últimas formas tradicionales y se ha extendido sobre todos los momentos derivados, si bien remotamente, de ellas, como la coherencia, la claridad de lo compuesto y también la univocidad de la función de los detalles en el todo. Sin embargo, el de la constitución de la forma musical puramente a partir de sí es también el límite de la desintegración, por legítimamente que ésta se oponga a la apariencia de un todo en el que las contradicciones se dirimen. Su concepto no se ha de tomar de manera estrictamente literal. Toda pieza musical con comienzo y final en el tiempo tiene por tanto, en último término por la existencia de un tiempo musical él mismo desvinculado del empírico, un mínimo de forma y unidad. Lo que se figure escapar al suyo sucumbe a una ficción; el arte es presa de la apariencia justamente allí donde niega la inherente a ella con su manifestación. A pesar de su esencia no figurativa, ametafórica, la música ha crecido históricamente con el carácter de apariencia de todo arte y únicamente pro éste se ha convertido en música artística; no puede librarse de él agitándose. En la actualidad componer sería difícilmente concebible sin el impulso centrífugo, pero su desintegración ha por su parte menester la síntesis compositiva. La pregunta formal a los compositores debería sin dudar rezar: ¿es posible la desintegración mediante la integración? La situación de la consciencia compositiva es de tal índole que sólo mediante la disolución crítica de los momentos de la composición instauradores de sentido, de aquel contexto que de alguna manera presupone el sentido como positivamente existente, se afirman los elementos sintetizadores, instauradores de sentido, del componer. La integración y la desintegración convergen” (Adorno, 2006a: 626-627).

otra manifestando las carencias que en ambas se están dando debido al carácter reductivo y, hasta obsesivo que las somete. Así, para Adorno, los formalistas del s. XIX como Hanslick, en su movimiento (necesario históricamente) contra las teorías expresionistas, también acabaron por dejarse llevar en exceso por la fuerza negativa a la que presionaban. La crítica de Adorno a los formalistas, que aparece en este texto de 1956, también hace patente la falta de contenidos latentes en la teoría hanslickiana; la cual, en su excesivo formalismo, parece agotarse en lo más abstracto del positivismo, donde ya *todo* parece fácilmente intercambiable por *todo* al modo numérico-matemático.

Así lo dice Adorno en el texto que presentamos a continuación, donde se expone la dialéctica entre forma y contenido ejemplificada a partir de la teoría de la *expresión* de Wagner frente a las *formas sonoras* de Hanslick. El ejemplo de la teoría wagneriana, en algún sentido, evoluciona posteriormente a través del psicoanálisis, el punto que las une reside en que: ambas son teorías apoyadas en los contenidos que el sujeto *expresa* mediante la música y el arte. La teoría de Wagner, como ejemplo de la teoría expresionista y *referencialista*, se decanta por el lado subjetivista, pero a la vez, es igualmente requerida por la dialéctica negativa de Adorno, en cuanto que forma parte del proceso de negación con el que entran los formalistas en el s. XIX a partir de la crítica a la incomensurable e infinita expresión de contenidos. El *nudo gordiano* que conforman los expresionistas y formalistas, cuenta Adorno que es *cortado* por Heinrich Schenker¹²⁹, el cual no se

129Heinrich Schenker (1868-1935) emigró de Polonia a Viena para estudiar música, allí era conocido como pianista de lied durante comienzos del s. XX, su *Tratado de armonía* de 1906 y, *Contrapunto*, de 1910 (primer volumen) y 1922 (segundo volumen), fueron influencia de músicos de aquellos años como Steuermann, el cual fue profesor de piano Adorno. Ahora bien, pese a ser un defensor a ultranza del tonalismo, después de su fallecimiento, se descubrió una obra incompleta titulada *Composición libre* que hasta 1935 no sería publicada. Esta obra entendía que el modo de composición libre era una prolongación, una conducción de voces y una transformación de la estricta y oficial que provenía del contrapunto tonal. Para Schenker, la música atonal se describía en base a: protolíneas (líneas melódicas principales), composición fundamental y capas estructurales Tal como dice Córdoba Rodríguez en su trabajo titulado *Análisis de la educación musical en España desde la estética de Adorno*, vinculado a los modos de enseñanza de composición: “Uno de los tipos de análisis más extendidos en el ámbito académico es el denominado análisis schenkeriano. El compositor y musicólogo Heinrich Schenker (1868-1935) plantea que las obras compuestas durante los siglos XVIII y XIX de acuerdo a cánones tonales tradicionales están construidas sobre una estructura armónica que puede reducirse a unas relaciones tonales sencillas. A partir de esta teoría desarrolla un método analítico basado principalmente en el estudio de las funciones armónicas de la música tonal. Teniendo presente que son muchas las instituciones académicas que han extendido este tipo de análisis para examinar la música del periodo señalado, Adorno recuerda que uno de los objetivos que persigue el análisis musical consiste en mostrar la estructura de cada obra y, a partir de su conocimiento de su factura, llegar a una ejecución correcta. Por consiguiente, rechaza que, al enseñar los distintos métodos analíticos, los docentes sobrevaloren el análisis schenkeriano. De hecho, resulta insuficiente para alcanzar el conocimiento de una música concebida atonal y polifónicamente, como es el caso de la nueva música, en la que la lógica estructural de la obra triunfa sobre la generalidad que impone la práctica tonal común” (Córdoba, 2008: 191). En el texto al que se refiere Córdoba Rodríguez, Adorno está hablando de su amigo pianista Steuermann, concretamente, sobre la relación necesaria que este tuvo que tener con la modernidad compositiva, que se impuso partiendo de un tipo de congruencia estructural de la obra musical que se alzó contra la universalidad tonal de la obra. Así lo dice Adorno en este texto titulado “Tras la muerte de Steuermann”, incluido en el *Impromptus* (Adorno, 2008a: 177-351): “A través de Berg, en 1925 conocí a Steuermann, del cual recibí clases de piano; la amistad ha durado con gran continuidad hasta el día de hoy. No alcanzan las palabras a expresar lo que le debo. Cuando en el *Capricho en si menor* de Brahms me llamó la atención sobre una conexión motivica que yo había pasado por alto y por tanto había descuidado en la ejecución, adquirí plena consciencia de hasta qué punto el

declara a favor de unos ni de otros. Veamos el texto que da comienzo a la obra *Quasi una fantasia* (Adorno, 2006a: 253-503):

Heinrich Schenker ha cortado el nudo gordiano de la antigua controversia y se declara contra la estética de la expresión lo mismo que contra la formal. En lugar de lo cual, lo mismo que el Schönberg por él vergonzosamente no reconocido, ha ratificado un concepto de contenido musical. La estética de la expresión confunde intenciones individuales ambiguamente elusivas con el contenido desprovisto de intención del todo. La teoría de Wagner no basta porque concibe el contenido de la música según la expresión de todos los instantes musicales extendida hasta el infinito, mientras que el decir del todo es algo cualitativamente distinto del denotar individual. La estética consecuente de la expresión acaba en la tentadora arbitrariedad de reemplazar la objetividad de la cosa misma por lo efímera y contingentemente entendido. Pero la contratesis, la de las formas sonoramente movidas, termina en el estímulo vacío o en la mera existencia de lo sonoro que se desprende de esa referencia de la forma estética a lo que no es ella misma y sólo por lo cual ella se convierte en forma estética. Su simple y por tanto renovadamente popular crítica del lenguaje denotativo se paga al precio de lo artístico. Lo mismo que la música no se agota en las intenciones, tampoco se encuentra, a la inversa, ninguna en la que no se den elementos expresivos: en música incluso la falta de expresión se convierte en expresión. «Sonoro» y «movido» son en música casi lo mismo, y el concepto de «forma» no explica nada de lo latente, sino que meramente retrotrae la cuestión a lo que se representa en el contexto sonoramente movido, a lo que es más que sólo forma. Únicamente la forma de lo formado es forma. La necesidad específica, la lógica inmanente de esa consumación, se desvanece: se convierte en mero juego en el que literalmente todo podría ser de otra manera. Pero el contenido musical es, en verdad, la profusión de todo lo que subyace a la gramática y la sintaxis musicales. Todo fenómeno musical apunta más allá de sí en virtud de aquello a lo que recuerda, de lo que se distancia, por lo que despierta expectativas. El epítome de tal trascendencia de lo musicalmente individual es el «contenido»: lo que ocurre en la música. Pero si la estructura o la forma musicales han de ser más que esquemas didácticos, no envuelven el contenido exteriormente, sino que son la propia definición de éste en cuanto la de algo espiritual. La música se hace significativa cuanto más perfectamente se define de tal manera, no ya si sus momentos individuales expresan simbólicamente algo. Su semejanza con el lenguaje se cumple alejándose del lenguaje (Adorno, 2006a: 259-260).

Tanto la forma como el contenido se requieren uno al otro dialécticamente en la teoría estética de Adorno. Ninguno se basta a sí mismo ni se agota *en sí*, la *mediación* muestra tal interacción en la *realidad* de las obras. La forma estética, aun en su organización *integrada*, es decir, aspirante a la unidad *gramática y sintáctica*, conlleva un *carácter denotativo*. La misma negación de

conocimiento de la música que se pretende interpretar articulado hasta el análisis es la premisa de una ejecución correcta. El momento específico de este conocimiento entre tanto impuesto en Steuerman lo mismo que en toda la escuela de Schönberg lo mejor será buscarlo en el deslinde con respecto a Heinrich Schenker. Significa que no ha de reclamar del análisis sustentante una reducción a algo más o menos universal, a algo deducible de las categorías de la tonalidad, ninguna orientación por la «protolínea» en cuanto esqueleto, sino la iluminación de la estructura particular de la pieza concreta. Lo que para el análisis de Schenker resulta relleno secundario de un marco a la postre sin embargo abstracto, un accidente, se convierte en lo esencial, por más que la creación no se puede separar externamente del idioma musical envolvente. Con lo cual enlaza el procedimiento analítico e interpretativo empelado por Steuermann con la modernidad compositiva, en la cual la congruencia estructural de la obra se impuso contra la universalidad, poco a poco envejecida, de la tonalidad. Tal experiencia de la modernidad incluye en sí a la música tradicional, la cual llevaba mucho tiempo siendo un capo de fuerzas entre el aquí y el ahora compositivo y aquella universalidad. La radicalmente nueva orientación analítica de la mirada tiene consecuencias incalculables para la interpretación. Menciónese, como ilustración muy simple, la tendencia, no a descuidar, sino a destacar, en tajante oposición al consejo de Schenker, las anacrusas, las llamadas notas secundarias o componentes «extrañas a la armonía», pero sobre todo las disonancias” (Adorno, 2008a: 335-336).

expresión de contenido es, a la vez, un tipo de *expresión*, por ello la organización *desintegrada* de una obra también hace referencia a contenidos englobados bajo su forma. Pues, de aceptar una teoría estética basada en las formas puras, *sonoramente movidas* como dice Hanslick, en tanto que *autosuficientes*, se caería en el *estímulo* vacío, esto es, en la concepción de formas sonoras que niegan sus referencias por mantener su totalidad *absoluta*. Así, ni la música se agota en contenidos individuales, como en la teoría de la expresión de Wagner, ni en las formas sonoras *movidas*, como en la teoría formal de Hanslick. La crítica de los formalistas a la tesis del lenguaje denotativo (i. e., referencialismo) se acaba revirtiendo en la necesidad de acotar contenidos de la obra artística que hacen parte tanto de la *verdad* como de la *no-verdad* de las formas.

Ahora bien, del mismo modo, la estética de la expresión no puede reducirse únicamente a un contenido, característico de una postura referencialista y psicologicista como la de Wagner, sino que debe entrelazarse con la forma sonora que mueve tales contenidos a través de sí misma. La expresión también conforma y organiza de algún modo a los contenidos que expresa (p. e., intenciones, impresiones, sensaciones, sentimientos, conceptos, ideas, etc.), no es una estética vacía de formas aunque su impulso provenga del individuo. El problema del expresionismo reside en el modo en que se decanta fácilmente por lo arbitrario, contingente e infinito de las *maneras* en que se puede *decir* la totalidad. No obstante, esta cantidad de *decires* que brollan del contenido individual, social, económico y político, no residen meramente en lo que denota la *expresión* del sujeto sino que también responden a algo cualitativamente diferente que los ordena, a saber, la forma.

2. 3. 2. Autonomía estética, disonancia, modernidad y sociedad

La dificultad de las teorías estéticas del s. XIX (siguiendo los ejemplos tomados de Wagner y Hanslick) reside en la falta de *mediación* entre unas y otras, por lo que se hace necesaria la relación de la estructura formal de la obra de arte con las *pasiones, fantasías* y los sentimientos a los que se refieren. Asimismo, de afirmar la univocidad del contenido, es decir, el lenguaje universal de las pasiones, nos llevaría al más puro idealismo romántico. Los artistas, compositores y teóricos del Romanticismo, para expresar lo que un formalista¹³⁰ llamaría la forma disonancia, apelan a *colores, imágenes* y todo tipo de deformaciones y *hechizos* psicológicos, cercanos en muchos casos al psicoanálisis. Pero la disonancia no se refiere directamente a significados de este tipo, porque lo disonante es una forma que se da en las armonías tonales (p. e., en acordes, en melodías, en tonalidades, etc.) y que, supone un desajuste a la cadencia consonante en la que requiere acabar el sistema tonal. Ahora bien, en la forma disonancia hay también un remanente de contenido característico de lo que camina a contracorriente de lo oficial y que va parejo a un tipo de expresiones sociales de la realidad exterior. Adorno, en la *Teoría estética*, se refiere a la disonancia como un signo propio de la modernidad que opera como una fuerza negativa social que levanta los contenidos de aquello que se oculta y se margina. Así lo cuenta Adorno:

La disonancia, el signo de toda modernidad y sus equivalentes ópticos abren el camino a lo sensorial atractivo transfigurándolo en su antítesis, en el dolor: éste es el fenómeno estético primordial de la ambivalencia. La relevancia incalculable de todo lo disonante para el arte moderno desde Baudelaire y el Tristán (verdaderamente, una especie invariante de la modernidad) procede de que ahí el juego inmanente de fuerzas de la obra de arte converge con la realidad exterior, que de manera paralela a la autonomía de la obra incrementa su poder sobre el sujeto. La disonancia aporta desde dentro de la obra de arte lo que la sociología vulgar llama su *alienación* social. Por supuesto, entre tanto las obras de arte hacen tabú de la suavidad mediada espiritualmente porque les resulta demasiado parecida a la suavidad vulgar. El desarrollo podría progresar hacia la agudización del tabú sensual, aunque a veces es difícil distinguir hasta qué punto este tabú se basa en la ley formal y hasta qué punto simplemente en los defectos del oficio; una pregunta, por lo demás, parecida a muchas otras que surgen en las controversias estéticas sin que den mucho fruto. Al final, el tabú sensual se propaga también a lo contrario de lo agradable porque esto también es sentido, aunque sea desde muy lejos, en la negación específica de lo agradable. Esa forma de reacción entiende que la disonancia se acerca demasiado a su contrario, a la reconciliación; se vuelve esquiva frente a una apariencia de lo humano que es ideología de la humanidad y prefiere ponerse del lado de la consciencia cosificada. La disonancia se enfría hasta convertirse en material indiferente; ciertamente, en una nueva figura de inmediatez, sin ninguna traza de recuerdo de aquello de donde surgió, pero sorda y sin cualidades. A una sociedad en la que el arte ya no tiene un lugar y que está trastornada en sus reacciones frente al arte, éste se le divide en un patrimonio cultural cosificado y

¹³⁰La objetividad del formalismo estético entiende que la música no es una estética como gnoseología inferior (ciencia inferior del conocimiento sensible) tal como expresa Baumgarten en su teoría estética (también inacabada) de título *Estética*, de 1750 (el tomo I) y 1758 (el tomo II) (Baumgarten, 1970). Asimismo, tampoco se puede reducir la teoría estética a un lenguaje universal de comunicación de sentimientos (forma pura sensorial) entre pares, como pensaba Schopenhauer en el segundo libro de *El mundo como voluntad y representación* (Schopenhauer, 2005: 500).

en una ganancia de placer que el cliente obtiene y que por lo general tiene poco que ver con el objeto. (...) Si, de acuerdo con Hegel, todo sentimiento del objeto estético lleva adherido algo contingente (por lo general, la proyección psicológica), el objeto exige del contemplador conocimiento, conocimiento de la justicia: el objeto quiere que se capte su verdad y su falsedad (Adorno, 2014a: 27).

La forma disonancia también es *sentido*, aunque esto suponga alejarla de una *ley formal* tal y como se entiende en el sistema tonal musical. Sin embargo, en tanto que es la forma opuesta a la forma consonancia, también establece un contenido *reactivo* frente a tabús sensoriales que aparecen en la realidad social. La negación específica de lo *agradable*, en tanto que *forma de reacción*, conlleva también a un *sentido* enfrentado a otro (i. e., desagradable).

Así pues, la disonancia aporta desde el interior de la obra de arte un *sentido* y una organización formal contra la belleza natural artística y contra el canon tonal barroco, por ejemplo, decantándose hacia contenidos que abogan por lo *feo*, lo *oscuro*, lo *tenebroso*, etc. Ahora bien, lo difícil de captar tales contenidos (desde el hábito del oyente, p. e.), reside en la pronta ambivalencia a la que están referidos la *multiplicidad* de temas y *decires*. La forma disonancia se va asimilando como una forma estética que se posiciona enfrente de las reglas canónicas establecidas en la sociedad, pero que, a la vez, también ella misma es *efecto* de lo que ocurre en esa sociedad. Esta forma disonancia se instala en el escenario social como una nueva forma de *inmediatez*¹³¹ ante el *escaparate* de las formas cosificadas del capitalismo tardío, aportando algo que recuerda a lo que la sociología vulgar llama *alienación social*, comenta críticamente Adorno. Pero la disonancia no es un nuevo producto del modo de producción capitalista, sino que es una forma que atravesó la historia del arte y que, justamente en el s. XX, sale a la luz como una forma que organiza el *momento inmediato* de la vanguardia expresionista.

En cambio, su contenido es anacrónico, ya se encontraba de algún modo sujeta como *detalle* o *reliquia* a aquella autonomía musical del sistema tonal y a lo bello natural en el arte. No obstante, después de un tiempo permaneciendo desapercibida para tantos compositores y artistas, llega el *momento* en que se empieza a utilizar conscientemente como material compositivo. Tanto es así que la propia autonomía de la forma disonancia al hacerse partícipe de la realidad social como nuevo objeto estético de la modernidad, también llega a confundirse con un *patrimonio cultural cosificado*, es decir, con una materia del comercio industrial cultural, con el fetichismo y con la dócil mercancía de consumidores-oyentes regresivos. El consumo cultural se convierte en un consumo de cambio, el valor de uso¹³² y de *culto* de la obra de arte se convierte en valor de uso de mercancías:

131

132Adorno hace uso de los términos propios que utiliza Marx en el libro primero, tomo I, de *El Capital*, aplicados a su *Teoría estética*, pero también en la *Dialéctica negativa* (2005a: 22, 243, 245), como factores intrínsecos al producto cultural que tiene un *valor de cambio* que hay que pagar para poder obtener. Marx explica que: “como valores de uso, las mercancías son sobre todo calidad diferente, como valores de cambio sólo pueden ser de cantidad diferente, esto

“en la era de la superproducción (...) deja su sitio al disfrute secundario del prestigio, del estar siempre ahí, del carácter de mercancía: una parodia de la apariencia estética” (Adorno, 2014a: 30).

Así, cuenta Adorno que :

Si, pese a todo, el arte no se vuelve fácil de consumir, al menos la relación con él puede basarse en la relación con los auténticos bienes de consumo. Esto se ve facilitado por el hecho de que el valor de uso del arte se ha vuelto problemático en la era de la superproducción y deja sitio al disfrute secundario del prestigio, del estar siempre ahí, del carácter de mercancía: una parodia de la apariencia estética. De la autonomía de las obras de arte, que indigna a los clientes de la cultura

es, no contienen ni un átomo de valor de uso” (Marx, 2007: 58). Por valor de uso entiende el carácter útil de los trabajos resultantes que dieron lugar a un objeto; p. e., el trabajo de un carpintero en los muebles, el trabajo de un albañil en las construcciones de edificios, el trabajo de un *lutier* en un instrumento musical, etc. Marx matiza que: “un objeto puede ser valor de uso sin ser valor. Este es el caso cuando su utilidad para el hombre no se obtiene mediante el trabajo. Así ocurre, por ejemplo, con el aire, el suelo virgen, las praderas naturales, la leña silvestre, etcétera” (Marx, 2007: 62). Así, Marx se resiste a pensar que todo objeto con valor de uso pueda ser considerado una mercancía con valor de cambio que, en última instancia, es el valor económico por el que se realiza el intercambio (i. e. precio) medido en horas de trabajo (trabajo necesario para el salario del obrero más la *plusvalía* que recibe el capitalista por el excedente de horas del trabajador). Actualmente, habría que ver si esas fuentes de valor de uso sin valor alguno, en términos económicamente manifiestos, siguen siéndolo. Desde luego, cada vez más el proceso de mercantilización, es decir, la conversión de muchos objetos en mercancías, se está acelerando. Se debe pagar por casi *todo*, el valor de cambio está extendido por doquier, el mismo aire que respiramos tiene un costo si lo medimos desde los protocolos y los permisos internacionales de contaminación con los que se negocia. El valor se ha hecho dependiente de otros factores que van más allá del trabajo socialmente necesario para la construcción de un objeto transformado en mercancía. No así, para Marx, el *trabajo*, las horas de trabajo de un obrero, son la fuente de valor del producto, que se debe reflejar tanto en el salario del trabajador (salario recibido menos excedente, i. e., capital variable) y en el precio que se paga por él con el fin de poder satisfacer unas necesidades (i. e., valor de uso). Así bien, hay un *trabajo útil* que es el trabajo: “cuya utilidad se presenta así en el valor de uso de su producto o en el hecho de que su producto es un valor de uso” (Marx, 2007: 64). El trabajo físico o mental que el trabajador realiza con un objeto-mercancía con la intención de usarlo de un modo determinado conforme a un *fin* se entiende como *trabajo útil*. Así lo dice Marx: “actividad productiva conforme a un fin, esto es, trabajo útil” (Marx, 2007: 64). Pero: ¿qué ocurre en el ejemplo del valor de uso de la obra de arte? Adorno habla de un valor de uso y un valor de cambio de la obra de arte, en el sentido en que se puede medir el carácter cualitativo y cuantitativo de la misma. El carácter cualitativo, el valor de uso, de la obra de arte, es el necesario en términos de trabajo útil para la construcción de la obra. Existe un trabajo útil de elaboración productiva conforme a un fin determinado, la realización de la obra de arte, que, al mismo tiempo, integra unas materias primas, auxiliares, naturales y especiales a las necesidades humanas también *especiales*. Ahora, el carácter cuantitativo de la obra de arte, en tanto que valor de cambio, se lleva a cabo mediante una *abstracción* de estos valores de uso que encerraban la actividad productiva o trabajo útil que se invirtió en la construcción de la misma. Las formas útiles que se emplearon mediante pinturas, pinceles, marcos, lápices, lienzos, cuerdas, púas, baquetas, arcos de violín, etc., se valoran en un tiempo necesario y excedente de trabajo que tiene su remuneración en *dinero*. Así pues, de ser esto cierto, Adorno al apelar al *valor de cambio de la obra de arte* se refiere al precio por horas de trabajo que recibe el artista en cuestión. El trabajo medido en la *forma dinero* remunerada es ya trabajo abstracto que engloba la utilidad del material real en el intercambio por el valor económico abstracto que sea. Marx expresa que: “todo el mundo sabe, aunque no sepa nada más, que las mercancías poseen una forma de valor que contrasta del modo más palmario con las multicolores formas naturales de su valor de uso, y que es común a todas: la forma de dinero” (Marx, 2007: 72). De este modo, Marx explicará las siguientes formas: “forma simple, individual o fortuita del valor” (x mercancía A = y mercancía B, o x mercancía A vale y mercancía B), “la forma total o desarrollada del valor” (z mercancía A = u mercancía B o = v mercancía C o = w mercancía E o = etc.), “forma general del valor” (y mercancía B / z mercancía C / v mercancía D / etc. valen todas los mismo: x mercancía A). En definitiva, la *forma simple* o *forma I* expresa el valor en una mercancía diferente intercambiable, la *forma total* o *forma II* expresa el valor en varias mercancías diferentes y la *forma general* o *forma III* surge históricamente expresando el valor de las mercancías en una *única* mercancía: el *dinero* (p. e., oro, plata, cobre, papel-moneda, dinero fiat, *bitcoin*, etc.). Estas tres formas explican el paso de un intercambio simple basado en valores de uso (trueque, p. e.) hacia un sistema en el que existe la abstracción del dinero como medio de pago, medida de los valores, medio de circulación y fuente de atesoramiento. Así, el *secreto* del valor parte de una igualdad basada en la forma social que representa el: “prejuicio popular” (Marx, 2007: 87), en el que se elige cuánto dinero cuesta una cosa con mayor o menor conformidad a la necesidad del valor de uso del objeto-mercancía. Ahora bien: ¿cómo se lleva a

porque se les considera mejores de lo que ellos creen ser, no queda nada más que el carácter fetichista de la mercancía, la regresión al fetichismo arcaico en el origen del arte: en este sentido, la relación con el arte adecuada a nuestro tiempo es regresiva. En las mercancías culturales se consume su ser-para-otro-abstracto, pero en verdad no son para los otros; al seguir la voluntad de los otros, les engañan. La vieja afinidad entre el contemplador y lo contemplado es puesta patas arriba. Como el comportamiento típico hoy hace de la obra de arte un mero hecho, también se despacha como mercancía el momento mimético, que es incompatible con toda esencia cósmica. El consumidor puede proyectar como mejor le parezca sus emociones, sus restos de mimetismo, a lo que le ponen delante (Adorno, 2014a: 30).

La autonomía convive con un entramado social de consumidores que se dejan llevar por la

cabo este traspaso de la teoría del valor de Marx a la teoría estética de Adorno? ¿Responde sistemáticamente a ello? Adorno no nos explica el intrincado económico del arte al modo que el libro I de *El Capital* explica el valor de uso y de cambio, y su trabajo útil y abstracto respectivo, de la sastrería y la tejeduría. ¿El trabajo útil del artista es valorado, como trabajo abstracto, del mismo modo que los oficios materiales que ejemplifica Marx? Desde luego, por ejemplo, la obra de Van Gogh comprada por los japoneses a unos precios tan altos no tiene mucha explicación desde el punto de vista de la teoría del valor, sino más bien desde la teoría del valor subjetivo económico, de la teoría austríaca (p. e.), que se fundamenta en el principio de la ley de oferta y la demanda. No obstante, Adorno no aporta grandes explicaciones al respecto y prefiere seguir transplantando categorías de *El Capital* a su *Teoría estética*. Del mismo modo que en muchos de los artistas del s. XX y XXI, ya desde el s. XIX, existen otras formas de trabajo como los *autónomos*, trabajos no asalariados, funcionarios, empleados de oficina, esto es, nueva clase media, que no son tan fáciles de determinar dentro de la categoría proletario-capitalista, ni de explicar todos los *éxitos* económicos si se basan en la teoría de la *plusvalía*, la *alienación* y la *enajenación* del sistema de trabajo capitalista. Si aplicásemos la teoría de *clases* marxista a este tipo de trabajadores surge una *paradoja*, resultado de la mezcla de capitalistas y proletarios, donde uno excluye al otro. Si son capitalistas *sui generis*, esto es, propietarios de los medios de producción, deben emplear la fuerza de trabajo de otros para valorizar su capital, y si son proletarios, para serlo según el criterio, no pueden ser otra cosa que: antagonistas. Por lo tanto estas figuras del trabajo (que ya no son simplemente trabajadores asalariados obreros, agricultores, mineros, pescadores, carpinteros, electricistas, etc.) o caen fuera de la teoría de clases o hay que abrir nuevas formas de clasificación que sean más incisivas a la hora de determinar las plusvalías, los excedentes restados fiscalmente, los impuestos progresivos o no, etc.; tal y como lo expresa Sergio Bologna en la obra *Crisis de la clase media y posfordismo* (Bologna, 2006). Una explicación al sobrevuelo de Adorno por estas cuestiones, puede ser la que nos ofrece Bologna cuando se refiere a que: de la década de 1930 a la de 1970 se lleva a cabo el apogeo y la decadencia del modelo fordista. La reflexión sobre el trabajo autónomo se abandona con la llegada del nazismo, a partir de la cual, los partidos comunistas comienzan a dirigirse a las clases medias. La reflexión sobre el trabajo autónomo renace cuando la organización capitalista cambia y se impone un nuevo *paradigma* productivo, provisionalmente calificado por Sergio Bologna como *posfordista*. Esta nueva forma de producción y distribución parece requerir una sociedad de trabajadores por cuenta propia, no asalariados. Nos encontramos, por lo tanto, ante una *nueva generación de trabajo autónomo* (Bologna, 2006: 34-35). Así, Bologna reseña lo dicho por Gerd Vonderach (grupo Oldenburg) en “Los nuevos autónomos. 10 tesis para la sociología de un fenómeno imprevisto” de 1980, con el fin de mostrar que los nuevos autónomos podrán constituir el esqueleto de un sistema paralelo al que la producción descentralizada y las nuevas formas de subsistencia pudieron crear en un espacio libre de la burocracia estatal y de la disciplina de las grandes organizaciones industriales. La mayoría de los nuevos autónomos no ejerce su actividad porque haya heredado medios de producción ni porque esta opción se corresponda con su formación y educación; trabaja solo bajo formas cooperativas, con un mínimo de formalización y con una perspectiva a corto plazo. Los nuevos autónomos no separan la esfera privada de la esfera del trabajo, la actividad en parte es seria y experimentada y, en parte, lúdica y experimental: los *nuevos autónomos* en su *praxis de vida y de trabajo*, rechazan la *racionalidad normal del mundo de trabajo*; esto es, transforman la división del trabajo, algo tan característico de la gente *joven y flexible*. Estos, son el contrasujeto de la clase de expertos producidos por la tecnología, la burocracia o el cientifismo. Ahora, no están circunscritos al sistema de intereses de clase de viejos autónomos, porque consideran ser portadores de un nuevo sistema de valores. Son portadores de una tendencia de *desmodernización*, contribuyen a la constitución de una *cultura localista* y de *autogestión* (Bologna, 2006: 46-47). De hecho, siguiendo lo dicho por Bologna, el fin de los regímenes socialistas esta relacionado con la precipitación de la crisis del trabajo asalariado. El autor nos cuenta que Jane Wheelock del Departamento de Política social de la Universidad de Newcastle a partir de una investigación empírica, clasifica cuatro configuraciones de microempresa: *subcontrat* (Subcontrata), *self-employment* (autoempleo), *freelance* (trabajador autónomo) y *associate employees* (trabajadores asociados). Sostiene que el funcionamiento del *business* era la unidad familiar que permitía el *team work*: motor de *flexibilidad* y *autoexplotación*, combinando *trabajo retribuido con doméstico no pagado*. Permitiendo combinar el papel de la *mujer* y el *hombre*. (Bologna, 2006: 54).

aparición de los contenidos más *arcaica*, establecida mediante la ecuación conformada por el Estado y el mercado, que tiene por fin movilizar la mercancía cultural de entretenimiento. Lo que hay de nuevo en las normas de la estética no es sino parte de un *fetichismo* por las cosas *arcaicas* que impide valorar lo nuevo como *progresivo* y lo *auténtico, hic et nunc*. De hecho, la forma disonancia es rechazada aun por el *cliente cultural* que tiende regresivamente al *origen* de la obra del arte, sus conocimientos a la hora de decantarse por una obra se condicionan por un *fetichismo arcaico* al que le cuesta aceptar la novedad y el *momento mimético*. La relación entre la forma nueva y el *momento inmediato* que corresponde a la *mimesis* de contenidos estéticos con los reales sociales se desprecia en base a la proyección subjetiva y al emocionalismo.

La identificación artística y musical entre el que contempla y lo contemplado está desbaratada, es decir, el *momento mimético* sobrevive en los *restos* de un consumidor que prefiere prescindir de ciertos conocimientos que lo hagan entender el progreso de las nuevas formas, así, su ciclo de consumo cultural se *adapta* a lo que Adorno llama: “fase de la administración total” (Adorno, 2014a: 30). Ya no hay autonomía estética que se aleje de la *esencia cósmica*, es decir, de la *facticidad del mundo administrado* del Estado y del comercio en la fase de la libertad de las ventas de bienes y servicios. El *momento mimético* del que contempla la obra de arte puede sobrevivir como *resto* en el capitalismo tardío, dependiente de *finés exteriores* que trenzan la relación de la industria cultural con el arte. Con respecto a esto, Adorno declara que:

la idea de libertad (...) es hermana de la autonomía estética, se formó al hilo del dominio, que la generalizó. Lo mismo sucede con las obras de arte. Cuanto más libres se hacían de los fines exteriores, tanto más se organizaban al modo del dominio. Pero como las obras de arte siempre vuelven uno de sus lados hacia la sociedad, el dominio interiorizado en ellas irradiaba también hacia fuera. Siendo conscientes de este nexo, es imposible criticar a la industria cultural y enmudecer ante el arte (Adorno, 2014a: 31).

La *libertad* del artista a dar formas estéticas a contenidos, como en otros campos, se ejerce a través de su trabajo con el objeto, así bien, está *mediada* con su encaje al dominio social en que tal *libertad* puede ser llevada a cabo. Los medios mecánicos de reproducción se han visto confrontados con la autonomía estética desde el s. XIX, de tal modo que la llegada de nuevas formas estéticas como lo fue el *kitsch* o lo *cursi*, pudieron expandirse por el plano mundial, como ocurrió en Europa continental y oriental, América y Asia. Así, Adorno dice que: “la categoría de lo nuevo se centra desde mediados del s. XIX, desde el alto capitalismo, si bien en correspondencia con la pregunta de si existía algo nuevo” (Adorno, 2014a: 34). Frente a las teorías estéticas anteriores que daban el peso a una autonomía estética fundada como lo bello natural (y la *mimesis* de la naturaleza)¹³³, esto es, la

¹³³Adorno se refiere en la Introducción de la *Dialéctica negativa* a la *mimesis* como a un lugar de encuentro entre la forma subjetiva y la objetiva, entre lo cognoscente y lo conocido. Así lo dice: “En su postulado, el de la facultad para

identificación entre la naturaleza y la obra de arte, entre la cosa y la cosa representada, surge una nueva *forma* basada en lo *kitsch*. La llegada de este nuevo movimiento, paralelo a la *nueva naturaleza de la tecnología*, lleva consigo una consolidación de factores de dominio burgués ético-políticos que desmantelan el paradigma de la belleza clásica, de la trascendencia suprema escolástica, de la *pulchritudo* renacentista y de lo sublime ilustrado-romántico.

Esta novedad, que llega para quedarse, de unas renovadoras formas estético-políticas que confirman un modo productivo *económico* concreto, traen a colación una serie de contenidos que en su arbitrariedad ponen de manifiesto el recorrido dialéctico del nudo entre individuo y sociedad. Si la abstracción de la experiencia de la modernidad estaba aferrada al concepto de lo *bello* y lo *sublime*, hoy en día el carácter abstracto de la obra de arte va unido al *carácter de mercancía de las obras* mismas (Adorno, 2014a: 35). La autonomía se redime actualmente en un *novum* que tiende cada vez más a convertir la obra de arte en un bien de consumo, es decir, en un ente de decoración y ornamento masivo que es, al mismo tiempo: “signo de reproducción ampliada, incluso con sus promesas de plenitud” (Adorno, 2014a: 36). Esto es, aun conservando en muchos casos ese síntoma de plenitud y de trascendencia que había en los criterios artísticos anteriores, hay algo aquí extensivo al desarrollo del “alto capitalismo” (Adorno, 2014a: 34). Adorno es claro cuando dice que: “el arte sólo va más allá del mercado (que es heterónimo) añadiendo su autonomía a la *imagerie* del mercado. El arte es moderno a través de la mimesis de lo endurecido y alienado” (Adorno, 2014a: 36).

La mimesis, como la relación entre la cosa real a representar y la obra de arte que la representa *mediadamente*, es también parte de una representación de los problemas económico-políticos que afectan a la sociedad. Hay una dialéctica histórica establecida entre la *mimesis natural* y la *mimesis social* que aboca a la paradoja de la historia-natural manifiesta en la *historia del presente*, esto es, la tecnología industrial y sus efectos sobre la materia *componen* una *nueva naturaleza inorgánica* enfrentada al mundo orgánico de lo bello natural. La mimesis actualmente corre el riesgo de emparentarse con la *nueva naturaleza* de tal modo que no pueda más que manifestarse como apariencia de la apariencia, en tanto que la paulatina desaparición del valor de uso de las obras las transforma en mercancía de consumo. Pero, aún así, la autonomía en este sentido sigue siendo mimética, es decir, incorpora la vieja fórmula de la obra que representa la sociedad en sus contenidos; desde luego, ya no utilizando las mismas técnicas ni a través del mismo soporte ni

la experiencia del objeto —y la diferencialidad es la experiencia de éste convertida en forma subjetiva de reacción—. Encuentra refugio el momento mimético del conocimiento, el de la afinidad electiva entre cognoscente y conocido. Este momento se va desmigajando poco a poco en el proceso global de la Ilustración. (...) Por su parte, sin embargo, el momento mimético se fusiona con el racional en el camino de su secularización. Este proceso se resume como diferencialidad. Contiene en sí tanto la capacidad de reacción mimética como el órgano lógico para la relación entre *genus, species* y *differentia specifica*” (Adorno, 2005a: 52).

modo de entrada al espectador aunque sí en el sentido en que cumple un papel decisivo entre la *obra* como sujeto-actor y la *realidad* como consumidor y *cliente cultural*.

Lo nuevo del objeto artístico se presenta como acontecimiento, es decir, a través de una forma temporal que lo caracteriza y da sentido a la obra en su contexto histórico. La forma temporal de la *historia mítica*, se envuelve también de parte del material económico, en tanto que, la reproducción a escala ampliada de la música también se dispone como *fetiché* a la venta en la fase de la *administración total*. Esta es la tendencia de la *historia presente* (disposicionalista) hacia la innovación en diversos campos, como también en el artístico, que se desarrolla en paralelo al *ritmo* temporal (i. e., forma) de los avances tecnológicos del *tardocapitalismo* (i. e., contenido). Y esto, desde luego, tiene sus consecuencias: por una parte, un crecimiento global que se incentiva en base a lo que expresan los *datos empíricos* de los *índices de libertad económica* y por otro, una pérdida del valor de uso de las mercancías con su consiguiente *impacto* territorial y poblacional.

El mercado mundial hace posible que el valor de uso del objeto artístico, a escala de reproducción ampliada, pase a ser una mercancía más en medio del flujo constante de compra-venta internacional. Las mercancías artísticas llegan a lugares muy diversos del escenario mundial, ahora bien, lo que las aúnan a todas es un mismo fin: el consumo. Los *medios* que las anuncian son *nuevos* y los *finés* son *viejos* (Adorno, 2014a: 38); las *historias* que se cuentan y publicitan en los medios de comunicación de masas que marcan la *tendencia* son más o menos repetidas en contenidos. Las tramas y los personalidades de los personajes se recapitulan, triunfa el verso corto, el sensacionalismo, la retórica twittera del párrafo breve y sobre todo la foto digital (p. e., el *meme*, el *photocall*, los álbums digitales de las redes sociales, efectos de imagen aplicados con las nuevas cámaras de los móviles, etc.) y el videomontaje (p. e., los *gifs*, los vídeos en bucle que circulan por Youtube, Soundcloud y redes sociales, noticias muy sintetizadas donde prima la adscripción ideológica del medio comunicativo, etc.). Dice Adorno en la *Teoría estética*: “Lo abstractamente nuevo puede estancarse, trocarse siempre igual. La fetichización expresa la paradoja de todo arte” (Adorno, 2014a: 38).

En este texto, Adorno hace operativa su metáfora negativa apelando a la destreza de Münchhausen (Adorno, 2014a: 38) tal como lo había echo en la *Dialéctica negativa* y en los cursos de *Introducción a la dialéctica*. Esta situación irreversible y por momentos imposible, en la que nos sitúa la metáfora del barón de Münchhausen, tiene relación con la paralela imposibilidad de categorizar al arte bajo un estatuto similar al de una ciencia o una técnica. El marco temporal de novedad en el arte, en su dialéctica negativa de forma y contenido, no se deja encauzar del todo por una tradición y repertorio formal de leyes o principios que fundamenten tal obra. Este repertorio de formas está mediado por un nivel disposicional que hace que esas formas se hagan operativas y

lleguen a perdurar en el tiempo de un modo estable, tal y como dice Jordi Claramonte en *La república de los fines*¹³⁴.

Existe algo de violento en lo nuevo que carga contra la tradición artística a lo largo de la historia, a esta violencia se le ha dado el nombre habitual, dice Adorno, “de *lo experimental*” (Adorno, 2014a: 39). Pero lo experimental:

no hay que atribuirlo a la mentalidad psicológica de los artistas. Si al ímpetu no se le dan formas y contenidos seguros, los artistas productivos se ven apremiados objetivamente al experimento. Ahora bien, el concepto de experimento ha cambiado, lo cual es ejemplar para las categorías de la modernidad. Al principio, significaba simplemente que la voluntad consciente de sí misma pone a prueba procedimientos desconocidos o no sancionados. De una manera latentemente tradicionalista, a la base estaba la creencia en que ya se vería si los resultados compiten con lo establecido y se legitiman. Esta concepción del experimento artístico se ha vuelto una obviedad, pero también un problema por cuanto respecta a la confianza en la continuidad. El gesto experimental (un nombre para comportamientos artísticos en los que lo nuevo es lo vinculante) se ha mantenido, pero ahora designa algo cualitativamente diferente debido a que el interés estético ha pasado de la subjetividad que se comunica a la coherencia del objeto: que el sujeto artístico practica métodos cuyo resultado no se puede prever. El concepto de construcción, que forma parte de la capa fundamental de la modernidad, siempre implicó la primacía de los procedimientos constructivos sobre la imaginación subjetiva. La construcción necesita soluciones que el oído o el ojo no tienen presentes de manera inmediata ni en toda su agudeza. Lo imprevisto no es sólo efecto, sino que tiene también su lado objetivo. Ha pasado a una cualidad nueva. El sujeto ha tomado consciencia de la pérdida de poder que le ha causado la tecnología creada por él, la ha elevado a programa, posiblemente desde el impulso inconsciente de dominar la heteronomía amenazante integrándola en el comienzo subjetivo, convirtiéndola en un momento del proceso de producción (Adorno, 2014a: 39).

El *gesto experimental* de la innovación, se asume como una especie de comportamiento

134Jordi Claramonte, en su obra *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad* explica este modelo a través de lo que denomina autonomía modal, como un tipo de autonomía estética actual que va más allá de la *autonomía ilustrada* (del culto a lo bueno, lo bello, lo noble, lo útil; de inspiración kantiana) y de la *autonomía moderna* (del culto a la *diferencia*: acumulada en los románticos Schiller y Novalis, y desplegada en Kierkegaard, Nietzsche, las vanguardias y las neovanguardias). *La autonomía modal*, propone como hipótesis un modo de relación en tanto: “pequeña unidad de organización lógica, sintáctica, relacional en definitiva, que cruzan la articulación tanto, y hay que insistir en esto, de las obras de arte como de los pequeños sistemas de acción y pensamiento” (Claramonte, 2011: 183). Esta autonomía modal a la que Claramonte llega una vez estudiados los otros tipos de autonomía precedentes, mantiene viva una “reserva de negatividad que ha caracterizado a la autonomía moderna, pero asumiendo que esta negatividad debe ser de orden estructural como sucede con la kantiana *idea estética* irreductible al concepto” (Claramonte, 2011: 183). Pero además, Claramonte reconoce que coincide así: “con la idea de dialéctica que sostiene Adorno” (Claramonte, 2001: 183), que explicaremos más adelante. Las articulaciones dialécticas que señala Claramonte en los que se jugará esta negatividad dialéctica de la estética (y de la acción política contemporánea) van a ser dos: lo *repertorial* (Claramonte, 2011: 216) y lo *disposicional* (Claramonte, 2011: 223). Por un lado, el repertorio es el conjunto unificado de formas que llega a mantenerse estable en el tiempo. Claramonte lo define del siguiente modo: “Toda unidad de pensamiento y construcción estética que se sitúe en este nivel [personal, social e, incluso, antropológico] tiende a asociarse con otras de su mismo alcance y a construir repertorios de formas. Todas las culturas estéticas funcionan a partir del reconocimiento de estos repertorios, que establecen una distribución básica de las posibilidades expresivas y relacionales. Esta distribución es susceptible de sufrir variaciones pero tiende a una relativa estabilidad como muestran sistemas modales como las ragas en la música hindú, los palos de flamenco, etc.” (Claramonte, 2011: 216). Ahora bien, por otra parte, este nivel de lo repertorial, solo puede darse mediado por un nivel disposicional que relaciona al repertorio antiguo con lo cualitativamente nuevo en un plano en el que esas formas repertoriales se hacen operativas. Así lo dice Claramonte: el nivel disposicional es “un nivel constituido por las competencias y los contextos de actuación que permiten actualizar y desplegar las formas, haciéndolas operativas” (Claramonte, 2011: 224).

artístico que va a la caza de lo nuevo. La paradoja del arte entre lo viejo y lo nuevo, se reconoce en el gesto experimental que pone a prueba la realidad para constatar nuevas leyes científicas que van contra lo establecido y conocido. En este sentido, en cuanto que experimental, la ciencia se *acerca* a arte, pues ambas tienden en el curso de la historia-natural a lo *cualitativamente nuevo*. Pero en el arte esta novedad es paradójica, porque rescata lo viejo para repetirlo con una nueva forma aparente que le hace volver a reclamar la atención del que *contempla*. Esta forma imprevista es parte de un proceso de construcción estético, en la cual, como se dice aquí, la *fuerza del sujeto* se ve *tensada* a favor del *objeto* que él mismo produjo. Hubo, entonces, una transformación dialéctica de inversión y *extinción* en el s. XIX, donde el sujeto que fue dominante pasa en los siglos XX y XXI a ser dominado por la tendencia hacia el objeto y su forma.

Este momento de *lo experimental* se puede constatar también en la evolución de la música en lo que se refiere a los usos de cada vez más instrumentos electrónicos, el uso de dispositivos de grabación y montajes en muchas bandas de jóvenes de blues, jazz, rock, punk, metal, rap, hip hop, techno, electro, dance, trap, etc. Estos nuevos dispositivos, contienen sonidos que el sujeto no elige ni construye desde la *potencia* creativa del *acto* de composición, sino que le vienen *dados y puestos* por las bases, distorsiones y variaciones que los medios tienen programados y componen una vez se graban los objetos sonoros reales. En la dialéctica del sujeto compositor y el objeto sonoro, cada vez más, la balanza se decanta por lo segundo. Ahora bien, el sujeto musical no pudo prever tal *prelación* a nivel histórico, él mismo llevó a cabo tal producción sin ser consciente de que era posible pasar de un *caso límite* a otro en cuestión de dos siglos de distancia. Esto quiere decir que la tecnología se ha elevado a *programa* y que el sujeto ya tiene la consciencia de haber perdido su poder de dominación frente a la *heteronomía* avanzada del proceso productivo musical.

Ahora bien, Adorno, en esta parte, recuerda el debate que estaba teniendo en 1958 con Metzger sobre la *música informal*, a-serial y electroacústica, donde veía que los músicos que habían sido enseñados en la escuela dodecafónica (que aun confería ciertas técnicas dominadas por el sujeto compositor) se estaban pasando al objetivismo sonoro como Boulez, Nono o Stockhausen. Este camino a la música electrónica e informal, utilizaba un nuevo material compositivo formado por distintos objetos sonoros (p. e., sonidos ambientales, choques, chispazos, ruidos, timbres de frecuencias de radio, texturas tímbricas de todo tipo, etc.) que atentaba contra el subjetivismo *latente* del dodecafonismo y del serialismo en las nociones de figura musical, nota, escala, serie, etc. No obstante, Adorno, en esta parte de la *Teoría estética*, reconoce a Stockhausen su llamada de atención sobre el sujeto, diciendo que este *no* es una *magnitud fija* (Adorno, 2014a: 40). Al pasar la figura (tono, nota, escala o serie) por el sujeto (compositor y oyente) no implica necesariamente partir de una forma temporal medida bajo un *tipo* fijado, pues el sujeto, en tanto que fuerza productiva, no

deja de estar presente en el proceso propio de construcción de la obra; aunque su lejanía como productor y el valor de uso de la obra, cada vez sea más lejana y *distinta* de lo que era en el s. XIX y a principios del s. XX¹³⁵.

Por ejemplo, toda la oleada de compositores nuevos y músicos de la *New Age* (desde comienzos de los años setenta) que se basan en lo experimental como principio, llevan a cabo fusiones entre músicas populares y músicas serias (i. e., hibridaciones entre la música y los nuevos objetos sonoros procesados tecnológicamente) que permiten reunir trabajos producidos desde distintas naciones y estados. El proceso de construcción de las obras requiere cada vez más de unos conocimientos que vayan más allá de la técnica compositiva e instrumental tradicional y se dirige hacia el manejo de nuevas técnicas electrónicas, electroacústicas e informatizadas. Esta evolución musical, que tenía ya sus raíces en la primera música electrónica y concreta de los años cuarenta y cincuenta, significa para Adorno, dicho críticamente: una *caída* en la *ilusión* de la forma temporal propugnada por el mundo exterior: centro de la relación entre lo viejo y lo no tan nuevo. Esta cuestión de las fusiones, hibridaciones, cruces y choques entre géneros musicales y nuevas tecnologías, está estudiada en musicólogos, sociólogos de la música y etnomusicólogos como Alan Lomax, Nettl y García Canclini¹³⁶, los cuales aportan información muy pertinente para el análisis

135Fredric Jameson, en su obra *Marxismo y forma*, ya explica que la plenitud de la escucha de la simultaneidad de todo y partes de la música de Schönberg está abocada hoy en día al fracaso. En un mundo rodeado de máquinas electrónicas, sonidos, mezclas y combinaciones tan distintas, es difícilmente posible mantener un tipo de escucha que produzca tal plenitud hacia las series dodecafónicas. Cuenta Jameson: “La serie, después de todo, no sustituye a la tonalidad, sino que sólo se dispone a imitarla, y, en lugar de evolucionar hacia nuevas formas, la nueva música retorna a la composición de sonatas dodecafónicas. Pero las viejas formas representaban un triunfo sobre la resistencia de las cosas, resultado de una especie de lógica persistente en su materia prima: estas nuevas, con su materia tan preformada y tan carente de genuina lógica interna como el plástico, distan tanto de la naturaleza como del propio universo posindustrial. (...) Finalmente, no se puede regenerar por completo la capacidad del oyente para escuchar, y en tiempos modernos se ha vuelto imposible experimentar de modo concreto la simultaneidad del todo y sus partes. La audición más conseguida de una obra de Schönberg no produce plenitud, sino, por el contrario una especie de trabajo oculto, una ilusión óptica en la que de algún modo el todo flota por encima de las partes concretas, sin formar realmente parte de cualquiera de ellas en ningún momento dado: en la que las propias partes rehúyen la escucha y se extienden más allá del presente, se disocian de las notas físicas como una especie de borrón o imagen superpuesta; resultado distorsionado de un intento de imaginar la totalidad en un periodo que no tiene experiencia de ella, en circunstancias que desde el principio condenan el intento al fracaso.” (Jameson, 2016: 36-37). Pero ¿es posible mantener la conexión reconciliadora entre sujeto y objeto? ¿se puede alcanzar la plenitud de la escucha simultánea del todo y las partes? Si la dialéctica negativa mantiene en suspenso al pensamiento sobre la realidad en sus excesos subjetivos u objetivos: ¿no hay acaso en la actualidad la necesidad objetiva de una escucha alejada ya de ciertos momentos históricos de plenitud dodecafónica y serial? ¿Acaso en la realidad objetiva de hoy en día, el tipo de escucha, no se encuentra alterado hasta tal punto como para asimilar tal momento histórico de plenitud? A estas preguntas consideramos que Jameson da una respuesta definitiva al respecto del concepto de *Versöhnung*, o reconciliación entre sujeto y objeto, de Adorno: “Esto nos lleva, poco a poco, a reflexionar sobre la conexión entre dicha visión dialéctica del cambio histórico, en la que los diversos momentos se articulan de acuerdo con las distintas relaciones posibles entre sujeto y objeto, y cualquier sobre un momento histórico de plenitud o compleción con respecto al cual son juzgadas o sopesadas las demás fases históricas. Dicho momento sólo es, por supuesto y ante todo, una posibilidad *lógica*: el concepto de lo que Adorno llama *Versöhnung*, o reconciliación entre sujeto y la objetividad, entre la existencia y el mundo, entre la consciencia individual y la red externa de cosas e instituciones en la que emerge por primera vez. La proyección ingenua de dicha posibilidad lógica en el ámbito de la cronología histórica no puede sino provocar nostalgia metafísica (la edad de oro previa a la caída, el estado dichoso del hombre primitivo) o utopismo” (Jameson, 2016: 37).

136Grandes especialistas del trabajo etnomusicológico de documentación musical de distintas culturas, como Alan

concreto de los contenidos musicales. Así, dice Adorno en la *Teoría estética*:

Si el arte comprendiera la ilusión de la duración y se librara de ella, si acogiera su propio carácter perecedero por simpatía con lo vivo efímero, esto estaría en consonancia con una concepción de la verdad que no entiende a ésta como abstractamente permanente, sino que adquiere su consciencia de su núcleo temporal (Adorno, 2014a: 46).

Esto es, lo primero que es necesario aquí, quizás como *promesa*, es ser consciente de que este es un problema de base temporal-histórica. Por lo que, si los nuevos músicos y compositores

Lomax, parten de un estudio de “culturas” que musicalmente refleja las características generales de la lengua (pautas de acentuación y entonación) de su pueblo. Mediante una investigación guiada por una clasificación tipológica y estadística, Lomax recoge efectos de aquello que llaman “culturas musicales” en la obra *Folksong Style and Culture* (1968). De un modo similar al que Durkheim vinculó la religión con las relaciones sociales, a través de la comparación de datos históricos para consolidar series de fenómenos sociales (método sociológico), Alan Lomax pretendió, de un modo comparativo, correlacionar los tipos de música con los tipos de cultura, descubriendo que cada tipo era único e inimitable. El etnomusicólogo estadounidense dio evidencia de que sucede lo mismo con la música, ya que es creadora de valores y actitudes sociales, reflejos de esa canción favorita de su cultura. Su antropología musical busca a través de la etnografía un nuevo enfoque metodológico que denomina “cantometría”, esto es, un modelo de análisis musical que relaciona los aspectos más cruciales del ámbito sociocultural con las voces, danzas y canciones de los pueblos. Con respecto a esta noción de cultura musical, cabe citar los estudios más avanzados de Bruno Nettl, en su obra titulada Nettl, B., *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales* (1985), sobre la cuestión de la música folclórica y primitiva como fundamento histórico de las relaciones sociales de la cultura. Para cultura musical de los pueblos se circunscribe a un molde temporalmente inusual, pues la música folclórica es a su vez antigua y contemporánea, no sólo implicando una raíz fundamental e histórica de la cultura, sino constituyéndose también como indicador sustantivo de los gustos actuales. La postura evolucionista histórica de Nettl intenta justificar que, para el análisis detallado de la música tradicional, conviene desplazar el concepto de cultura musical entendida como una forma musical del pasado por una línea constante evolutiva que conecta con la llegada al presente. Pero avanzando sobre esta línea, tenemos a George Yúdice en su trabajo titulado *Nuevas tecnologías, música y experiencia* (2007), el cual inscribe esta experiencia etnomusicológica y sociológica de la música en el plano de las nuevas tecnologías y en el giro contemporáneo de la música popular. Justamente, para Yúdice, la transformación de músicas populares tradicionales en músicas digitalizadas no se da en bruto ni totalmente, sino que es un cambio parcial que se va apropiando de distintos aspectos, aunque sacando a relucir una nueva gama de efectos digitales y expresiones musicales basadas en dispositivos tecnológicos. Se puede aludir, por ejemplo, al caso del tecnobrega de Belém y al de la champeta de Cartagena de Indias (Yúdice, 2007: 80). El primer ejemplo forma parte de una música que combina ritmos afrobrasileños del Estado de Pará, como el carimbó y el lundú, géneros populares, como el calipso caribeño, y la música electrónica, sobre todo máquinas de ritmos percusivos digitalizados. El segundo ejemplo, la champeta, combina ritmos africanos (soukous, highlife, mbquanga, juju) y antillanos (rap-raggareggae, zouk, soca y calipso) junto con transculturaciones indígena-afrocolombianas (bullerengue, mapalé, zambapalo y chalupa), incorporando también efectos digitales en los años 90. Lo que le interesa a Yúdice con esto es, no sólo mostrar que el fenómeno de la ubicuidad sonora va más allá de las nuevas tecnologías y sus alcances, sino también cómo las transformaciones unen los estilos musicales para permitir la experimentación. Esta música popular tradicional choca con el estado en el que se encuentra la evolución y el progreso del modo de producción tecnológico de los instrumentos, de los dispositivos informáticos de reproducción y grabación, de las tecnologías de los efectos de sonido (trémolo, delay, chorus, reverb, etc.), de las modernas equalizaciones informatizadas, las nuevas bases y efectos vocales (los samples, el autotune, los beats, etc.) dando lugar a nuevos modelos musicales que se pueden entender desde lo que Néstor García Canclini denomina “culturas híbridas”, en su obra *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2001). En la historia de la música, las experiencias se ven entrecruzadas, intercambiadas por intercambios económicos y negocios, por influjos y choques fronterizos geomusicales, por contactos entre lenguas, a través de la red mundial internauta, etc. Esta envoltura de fusión entre estilos, técnicas, géneros musicales y grupos sociales da lugar a una experiencia controvertida formada por muchas historias de músicos en hibridación, las culturas cada vez más están conformadas por experiencias musicales de diversa índole, que provienen de un pensamiento musical que efectivamente reside de alguna forma en su historia musical y en base, a recepciones, choques, rozamientos, tensiones y asimilaciones llega a formar eso que Canclini denomina cultura híbrida (el cual, salvando distancias, tiene cierto asemejo conceptual con la dialéctica negativa de Adorno). Entonces, cuando los estudios etnográficos del uso del walkman nos enseñaron que la música ayuda a organizar nuestra cotidianidad, en *Culturas híbridas*, García Canclini analizó las maneras en que

son quienes de hacer autocrítica ser conscientes del núcleo temporal y sus abstracciones propias, esto nos permite la liberación del *carácter perecedero del arte*. Para Adorno, hay una falta de consciencia del núcleo temporal en los músicos con *gusto regresivo* por el tiempo homogéneo y vacío. Ahora bien, este gusto regresivo no impide que también, en base a formas temporales homogéneas, se puedan desarrollar nuevas formas musicales construidas a partir de la organización de los nuevos contenidos de esas músicas populares que abren el campo cada día, en la *historia presente*. Que el gusto sea regresivo responde a una cuestión histórica de los contenidos y de las formas, y no a sí el oyente tiene un problema de capacidad de adquisición de conocimientos por algún tipo de *ilusión*. Más bien, lo regresivo señala la *vuelta* del contenido a lo anacrónico, a las fases más históricamente arcaicas, configuradas en las nuevas formas que surgen dialécticamente en el *presente*.

Las formas y los contenidos anteriores a la sociedad moderna integran el proceso constructivo de nuevas formas que nacen como desintegración de las primeras. Aunque los cambios del nivel superestructural no está claro que sean *más lentos* que en la estructural social y económica, en el campo del arte también suceden todo tipo de transformaciones materiales que requieren de una

los latinoamericanos, sobre todo los de las clases populares, entran y salen de la modernidad. Esta apertura intermusical que proporciona el fenómeno de la globalización y los *mass media* abre las puertas a una libertad ensoñadora que para Leonhard rompería la era del control, sueño también de Yúdice, pero que sobre todo permite liberarnos de la oferta limitada a la que nos tienen condenados la industria del entretenimiento. Yúdice y García Canclini se refieren a estos espacios internautas en los que la música se mueve ágilmente por los ordenadores de la gran mayoría de la población mundial, gracias a programas o páginas web, como Youtube, Spotify, Grooveshark, MySpace, entre otros, y a aparatos, como CD, DVD o reproductores de audio digital portátiles, que sirven para el almacenamiento de datos musicales en formato digital, como MP3, MP4, RPG, etc. Para García Canclini en la década final del s. XX es cuando más se expande el análisis de la hibridación para tratar diversos tipos de procesos culturales, la experiencia musical se ve codificada por la informatización digital que la somete a modificaciones de contacto real y directo en la actualidad. En su repaso del concepto de hibridación recupera las distintas definiciones que se fueron realizando del término: “lo usa para describir procesos interétnicos y de descolonización (Babha; Yooung), globalizadores (Hannerz) viajes y cruces de fronteras (Clifford), fusiones artísticas, literarias y comunicacionales (De la Campa; Hall; Martín Barbero; Papastergiadis; Webner). No faltan estudios sobre cómo se hibridan gastronomías de distintos orígenes en la comida de un país (Archetti), ni de la asociación de instituciones públicas y corporaciones privadas, de la museografía occidental y las tradiciones periféricas en las exposiciones universales (Harvey)” (García, 2001: 13). El propósito de García Canclini con el concepto de “cultura híbrida” es el de permitir que el abanico explicativo de los veloces cambios en materia cultural permitan señalar la negatividad recíproca existente entre las falsas categorías de urbano/rural, alto/bajo, moderno/tradicional y otras similares, con el fin de valorar los usos culturales en su transformación que da lugar a formas más complejas y eclécticas. La palabra “híbrido” posee diferentes significados, lo cual produce sus leas, ocasionando un *pastiche* hermenéutico en distintas disciplinas: en la biología, al cruce genético entre organismos vivos; en el ámbito de la religión, alude al sincretismo; en el de la historia y antropología, al mestizaje; y en el de la música, a la fusión. Partiendo de esto, García Canclini busca un método intercultural que permita estudiar la espontaneidad, lo disposicional de los nuevos entretajimientos cultural, desde varios lugares para así poder transmitir los procesos de hibridación en el marco de la globalización. Y esta globalización le concierne a Canclini para describir el concepto de cultura híbrida a nivel mundial, que produce la mezcla originada por las industrias culturales de distintos países. Al igual que lo expresan los filósofos de la música, como Rowell en su *Introducción a la filosofía de la música* (1985), es necesario pensar la música en su plataforma territorial culturalmente interdisciplinaria, pero que, a la vez, tiene la potencia material para generar abusos. Para ello Rowell, en un tono explícitamente adorniano, se refiere a que existe un ejercicio musical actual que permite la persuasión masiva y la “terapeutización de la existencia” (de vidas concretas y no de espíritus existenciaros). Así, la música se emplea en un ambiente amorfo y plagado de continuidades y discontinuidades (híbridos), que entretiene narcóticamente a la esfera privada del “mercado masivo”.

especial atención a las necesidades más objetivas¹³⁷. A pesar de que el arte, en tanto necesidad subjetiva tiende a la *ideología*, es preciso constatar (como Adorno en este texto de la *Teoría estética*): una *resistencia* del arte vinculada con la necesidad objetiva del mundo exterior y su *miseria*:

Si el arte es secularización de la trascendencia, toma parte en la dialéctica de la Ilustración. El arte se ha enfrentado a esta dialéctica con la concepción estética de antiarte; el arte ya no es pensable sin ese momento. Esto no significa sino que el arte tiene que ir más allá de su propio concepto para serle fiel. Pensar en su eliminación le honra porque está a la altura de su pretensión de verdad. Sin embargo, la supervivencia del arte derruido expresa no sólo el *cultural lag*, la transformación excesivamente lenta de la superestructura. El arte tiene su fuerza de resistencia en que la realización del materialismo implicaría su propia eliminación, la eliminación del dominio de los intereses materiales. (...) A esto le corresponde una necesidad objetiva, la miseria del mundo, en contra de la necesidad subjetiva (hoy ya sólo ideológica) de arte por parte de los seres humanos; el arte no puede basarse en otra cosa que en esa necesidad objetiva (Adorno, 2014a: 46).

Hay que denotar aquí, primeramente, la importancia de la tesis de la *secularización* de lo

137Esta correlación estricta de la música con la tendencia objetiva de la estructura económica, la explica perfectamente Fredric Jameson en *Marxismo y forma*, en el texto “T. W. Adorno, o los tropos históricos”. En este caso, Jameson comenta la Filosofía de la nueva música de Adorno, apelando a las relaciones entre la organización total de la obra schönbergiana con la organización económica de las últimas fases del capitalismo monopolista o posindustrial. Esto es, entre la música de Schönberg y el totalitarismo en tiempos del capitalismo tardío se establece una dialéctica de la superestructura y estructura económica. Por ende, entre la forma disonancia y el contenido psicológico del tema hay una dialéctica, que se relaciona con estas anteriores, ya que el contenido musical lleva latentes los sustratos del mundo socioeconómico. La neurosis, la histeria, los golpes, acuchillamientos, botellazos, frenesís, traumatismo y todo tipo de manifestaciones psicológicas son los contenidos que musicalmente se expresan mediante la forma del *shock* musical, tan característico del surrealismo y del expresionismo. De algún modo, esto es a lo que se refiere Jameson cuando comenta de Adorno que: “(...) la repetida caracterización del método de Schönberg como un sistema «total» subraya deliberadamente la relación entre esa obra y el mundo totalitario en el que surge. Porque no es menos cierto que este impulso hacia una organización total de la obra que vemos funcionar en el sistema dodecafónico es sintomático de una tendencia objetiva en la estructura socioeconómica del mundo contemporáneo. Es de hecho difícilmente sorprendente que esta música, que encuentra su razón de ser en una reacción contra la degradación de la escucha en general, debiera como en una imagen especular desarrollar todas las virtudes y los defectos de su adversario, en una especie de correlación estricta. Y en la medida en la que dicho fenómeno es en sí profundamente social y coincide con la comercialización del mundo contemporáneo, la música moderna se encuentra de inmediato profundamente implicada en una lucha social sin legar a desviarse de la lógica interna de la pura técnica musical y reproduce en miniatura, en el lenguaje intrínseco del ámbito musical, la estructura de la sociedad alienada. De esta forma, el principio organizativo total del sistema de Schönberg refleja una nueva sistematización del mundo, de la que los denominados regímenes totalitarios no son más que un síntoma. Porque en las últimas fases del capitalismo monopolista o posindustrial no sólo la multiplicidad de pequeñas unidades empresariales, sino también la distribución y, en último término, los últimos elementos independientes del antiguo universo comercial y cultural, son asimilados en un solo mecanismo que todo lo absorbe. Ahora, cuando todo el sistema empresarial, con sus proyecciones en el gobierno y en la rama militar y judicial, depende para su misma existencia de la venta automática de productos que ya no se corresponden con ninguna necesidad biológica, o de hecho social, y que son además en su mayor parte idénticos entre sí, la psicología mercadotécnica lo obliga a completar su conquista del mundo entrando en las últimas zonas privadas de la vida individual, para despertar las necesidades artificiales en torno a las cuales gira el sistema. De este modo, toda la organización de la economía acaba alienando hasta el lenguaje y los pensamientos de su población humana, y disipando el último resto del viejo sujeto o ego autónomo_ publicidad, investigación de mercado, pruebas psicológicas y toda una serie de avanzadas técnicas de mistificación completan ahora una rigurosa planificación de lo público, y además fomentan la ilusión de un estilo de vida al tiempo que ocultan la desaparición de la subjetividad y de la vida privada en el viejo sentido. Mientras tanto, lo que queda de los subjetivo con sus ilusiones de autonomía y sus satisfacciones empobrecidas, sus siempre menguantes imágenes de felicidad, ya no es capaz de trazar una línea entre lo privado y lo institucionalizado, y se encuentra, por lo tanto, completamente entregado a la manipulación objetiva” (Jameson, 2016: 35-36).

mítico-arcaico en el arte (como *fetiché*) que se confirma tanto por Adorno como por Horkheimer, en *Dialéctica de la Ilustración*. Esto es, la preocupación por temas artísticos y culturales arrastra una tradición de formas y contenidos que se han ido *secularizando* paulatinamente a nivel superestructural. El *cultural lag* consiste en el retraso por adaptación a lo tecnológico de las formas culturales que dan lugar a un conflicto social y material que, a la vez, entretiene a las masas como un *opio mítico-arcaico* por la innovación y lo experimental. De la trascendencia de las religiones se llega a la ideología del arte, como un camino de reconstrucción de contenidos subjetivos y de formas temporales que, grabadas en la inmanencia política, social y económica, alcanzan su auge masivo a través del *fetichismo de la mercancía* llevado al mercado del arte. Los distintos procesos de secularización se llevan a cabo como enfrentamientos de un arte anterior a otro que irrumpe como un *antiarte* que se le opone.

Así ocurrió con ejemplos como con las vanguardias ante la pintura realista tradicional o, en música, con la fase expresionista que acaba en el dodecafonismo como una música antitonal. Se llega aquí, a una nueva fase histórica en la que los artistas y los compositores se posicionan dialécticamente en la negación de todo lo que se entendía por arte y por música anteriormente. Al hacerse patente lo abstracto de la representación que había en la pintura y la jerarquía formal de la música tonal, la pretensión de verdad de los artistas y músicos se consolida en nuevos caminos que se abren por medio de la oposición.

Ahora bien, para Adorno, el *antiarte* erigido como *resistencia* ante el arte oficial, aun no llegó a superarse por completo en la *totalidad* de la sociedad, sobre todo en lo que compete al campo de la música. Desde luego, los cambios en la superestructura fueron muy *lentos* y esto es apreciable en la duración del sistema tonal aun vigente en la *historia presente*, así como, por ejemplo, la vinculación de la *imagen* con la representación mimética y figurativa (p. e., en la fotografía, en el vídeo, en la pintura, etc.). Por ello habla Adorno de un *cultural lag* que retrasa el desarrollo de nuevas construcciones estéticas y sociales a favor de una *regresión* decantada hacia los estándares normalizados por la sociedad. Así, tanto la representación pictórica como la tonalidad siguen conservando el *resto* de *mimesis* que históricamente arrastra la autonomía estética, es decir, la sociedad se adapta lentamente a los nuevos cambios formales en el arte y en la música al modo regresivo, dejando al margen las formas de resistencia del *antiarte* que progresa en minoría. El *cultural lag* está apoyado incesantemente por las industrias culturales y por los medios de comunicación de masas (incluidas las agencias y compañías culturales). Los festivales y conciertos de masas, las bienales y las ferias de arte, dependientes de una industria basada en el *cultural lag*, mantienen por medios materiales y objetivos la necesidad psicológica e ideológica de la mercancía apta para el consumo, a la vez, que marginan lo que queda *fuera*.

Dicho esto, entonces: ¿cabe alguna vía de resistencia al *cultural lag*? La vía, para empezar, no puede ser otra que el ejercicio crítico (materialista), esto es, el intento de envolver teóricamente una realidad con el fin de *triturar* las teorías que mantienen la lógica abstracta del *cultural lag*. Pero a esto no se le puede llamar *arte* verdaderamente *revolucionario*, como el arte único de una tradición marxista que decide los criterios artísticos y musicales que resultan auténticos, y cuales no, con el fin de implantarlos socialmente. El ejercicio de la crítica musical y artística puede llegar a alcanzar cierta influencia en algunas minorías, no obstante, la lentitud de los cambios en la superestructura depende de factores que van más allá del propiamente estético. La dialéctica entre las *fuerzas productivas estéticas* y musicales frente a los *medios de producción* está servida, pues la resistencia real a este *cultural lag*, está condicionada a nivel fáctico y empírico por transformaciones que dependen de la relación de las grandes compañías culturales con los programas administrativos de un estado o grupo de estados.

Si tal cosa fuera posible, desde luego, no sería desde una reduccionista necesidad subjetiva del arte empeñada en controlar el *deseo* del consumidor a través de formas persuasivas y psicológicas de represión (hasta éticas), sino que se impone como condición crucial el asumir la necesidad objetiva del arte. La doble necesidad subjetiva y objetiva del arte se enfrentaría, pues, a ese sujeto denominado, en abstracto, como: *homo oeconomicus*¹³⁸, esto es, el sujeto aspirante a ser *empresario de si mismo*, que en las democracias liberales avanzadas europeas y americanas rige como modelo normalizado. La necesidad subjetiva toma parte de la necesidad objetiva, cuando el modelo de sujeto inmanente al modo de producción capitalista tardío se transforma en un ente ideológico que decide sus preferencias en el mercado siguiendo la ley de oferta y demanda de una sociedad fundada sobre el dictado consumista de las mayorías democráticas.

138En la obra de Adorno publicada al español bajo el título de *Consignas*, nos encontramos un texto titulado “Sobre sujeto y objeto” (Adorno, 2003c: 143-159), en el que se hace derivar de la abstracción del sujeto trascendental kantiano, en tanto que idealista, el funcionamiento social de la ideología. En este sentido, apela al *homo oeconomicus* como un producto de la hipóstasis de este sujeto kantiano, esto es, un proceso de abstracción que, evolutivamente, mantiene fijo e invariante a este sujeto trascendental kantiano en lo que hoy representa el sujeto histórico fetichista concebido como *homo oeconomicus*. Dice Adorno: “Empero, la pregunta por la realidad del sujeto trascendental es mucho más grave que lo que creen tanto la sublimación del sujeto como espíritu puro cuanto la recusación crítica del idealismo. Como lo reconoció por fin el idealismo, el sujeto trascendental, en cierto sentido, es más real, es decir, más determinante para la conducta real de los hombres y para la sociedad formada a partir de ella, que esos individuos psicológicos de los que fue abstraído el sujeto trascendental, que muy poco pueden hacer en el mundo: se ha convertido en meros apéndices de la maquinaria social y, por último, en ideología. Tal como está forzado a actuar, tal como interiormente está modelado, el hombre particular y viviente, en cuanto encarnación del *homo oeconomicus*, tiene más de sujeto trascendental que de individuo viviente, por quien, sin embargo debe pasar inmediatamente. (...) Aquello que se pretende más evidente, el sujeto empírico, debe considerarse todavía como inexistente; en este aspecto el sujeto trascendental es «constitutivo». Presunto origen de todos los objetos, se objetifica en su fija intemporalidad perfectamente de acuerdo con la doctrina kantiana de las formas fijas e inmutables de la conciencia trascendental. Su fijeza e invariancia, que según la filosofía trascendental produce los objetos (o al menos prescribe sus reglas), es la forma refleja de la cosificación de los hombres consumada objetivamente en las relaciones sociales. El carácter fetichista, ilusión socialmente necesaria, se ha convertido históricamente en lo *prius* allí donde, de acuerdo con su concepto, sería lo *posterius*” (Adorno, 2003c: 146-147)

La necesidad subjetiva es *ideológica*, tal y como dice Adorno, porque la configuración psicológica para la satisfacción de necesidades conlleva un acerbo común de decisiones y preferencias que acaban por constatar un tipo de personalidades formadas por sentimientos, emociones, motivaciones y deseos condicionados por lo más demandado y ofertado (i. e., valor subjetivo) en el mercado de obras de arte y de obras musicales. Es en el escenario mercantil donde se juegan las más importantes *cultural wars* de la *historia presente*, este es el espacio en el que se establecen las negociaciones de la elección individual sobre qué tipos de obras son preferidas, por ejemplo, grabaciones de canciones, piezas, conciertos, esculturas, cuadros, fotografías, vídeos, películas, series, etc. En las *plataformas* de los medios de comunicación de masas, las mercancías culturales circulan a través de una mercadotecnia ideológica y publicitaria propagada a diario en radios, televisiones, redes sociales y medios que ofrece Internet (también la *intranet*). Los decorados de los anuncios publicitarios, los diseños, las marcas, los *logotipos*, los eslóganes y la totalidad de los soportes materiales de imagen y sonido propagandísticos conforman todo un *arte oficial* dejado a los servicios del *marketing* económico en manos de jefes de ventas, directivos, gerentes, expertos, supervisores, *managers*, *coachers* y, también, de los críticos de arte y música que siguen la corriente.

La necesidad no es solo subjetiva sino también objetiva, es decir, el objeto quiere ser conocido tanto en su verdad como en su no-verdad, lo cual para ello no queda otra dirección que la mezcla participante con los materiales y contenidos de las obras de arte circulantes en las plataformas establecidas bajo el modo de producción y distribución mercantil *realmente existente*. La necesidad objetiva hace visible la *capa basal* de la industria cultural que estructura económicamente el consumo de obras de arte y musicales en el mercado mundial. En este sentido, Adorno relaciona el problema económico con el problema estético de la siguiente manera:

Lo que sucede en el núcleo de la economía (la concentración y centralización que reúne lo disperso y permite existencias independientes sólo para la estadística profesional) se introduce hasta en la fibras espirituales más finas, a menudo sin que se perciban las mediaciones (Adorno, 2014a: 50).

Esta diferencia entre *concentración* y *centralización*¹³⁹ está mediada con el campo artístico

¹³⁹La diferencia entre centralización y concentración está perfectamente dibujada en *El Capital* de Marx, ahora bien, no se puede extender el objeto de investigación sobre el capital industrial obrero del s. XIX al capital industrial cultural del s. XX, no obstante Adorno parece seguir como una orientación teórica aplicada, aunque anacrónica, al modo de producción artística y musical que regía en los años en que escribía la *Teoría estética*. El desarrollo de esta cuestión por parte de Marx podemos leerlo en el capítulo del libro primero del *Capital*, tomo III, titulado XXIII. La ley general de la acumulación capitalista, subapartado “2. Disminución relativa de la parte variable del capital a medida que progresa la acumulación y la concentración que la acompaña”, que dice así: “Toda acumulación se convierte en medio de una nueva acumulación. Al aumentar la masa de la riqueza que funciona como capital amplía su concentración en manos de los capitalistas individuales y, por tanto, la base de la producción a gran escala y de los métodos específicamente capitalistas de producción. El crecimiento del capital social se efectúa en el aumento de los muchos capitales individuales. Suponiendo que todas las demás circunstancias permanecen iguales, los capitales individuales aumentan, y con ello la concentración de los medios de producción, en la proporción en que se

hasta en sus más finas fibras, las contradicciones de la estructura son inmanentes a las superestructurales. Con esto, nos dice Adorno que la economía, en lo que a la esfera artística pública y privada se refiere, subsume la heterogeneidad en una *estructura* (de acumulación y, hasta, de monopolio de poder) que se cruza con otros campos, participando en un proceso oculto, inconsciente y latente que se paga al gusto y a costa del consumidor.

Así, Adorno hace alusión a que el progreso *intraestético* es también el progreso de las

constituyen partes alícuotas del capital global social. Al propio tiempo, se separan de los capitales originales porciones que funcionan como capitales nuevos autónomos. Entre otros factores, aquí desempeña un gran papel la división de la fortuna entre familias capitalistas. Así, pues, con la acumulación del capital también crece, más o menos, el número de capitalistas. Dos puntos caracterizan este tipo de concentración que se apoya directamente en la acumulación o, más bien, es idéntica a ella. Primero: la creciente concentración de los medios sociales de producción en manos de capitalistas individuales está limitada, suponiendo que las demás circunstancias no varíen, por el grado de crecimiento de la riqueza social. Segundo: la parte del capital social adscrita a cada esfera particular de la producción se distribuye entre muchos capitalistas, que se enfrentan entre sí como productores de mercancías independientes y en competencia mutua. La acumulación y la concentración concomitantes no sólo se dispersan, pues, en muchos puntos, sino que, además, el aumento de los capitales en funciones está atravesado por la formación de capitales nuevos y la escisión de los capitales viejos. Por tanto, si la acumulación se presenta, de un lado, como concentración creciente de los medios de producción y del mando sobre el trabajo, por otro se presenta como repulsión recíproca de muchos capitales individuales. Contra esa dispersión del capital social global en muchos capitales individuales o contra la repulsión recíproca de sus fracciones actúa su atracción. No se trata ya de concentración simple, idéntica a la acumulación, de medios de producción y mando sobre el trabajo. Se trata de concentración de capitales ya formados, eliminación de su autonomía individual, expropiación de un capitalista por otro, conversión de muchos capitales pequeños en pocos grandes. Este proceso se distingue del primero en que sólo presupone una distribución modificada de los capitales ya existentes y en funcionamiento, o sea, en que su campo de acción no está restringido por el crecimiento absoluto de la riqueza social o los límites absolutos de la acumulación. El capital adquiere aquí, en una mano, grandes proporciones porque allí se pierde en muchas manos. Se trata de la centralización propiamente dicha a diferencia de la acumulación y concentración. Las leyes de esta centralización de los capitales o de la atracción del capital por el capital no podemos desarrollarlas aquí. Baste una breve indicación de los hechos. La lucha competitiva se libra mediante el abaratamiento de las mercancías. La baratura de las mercancías depende, *caeteris paribus*, de la productividad del trabajo, pero ésta depende de la escala de la producción. Por eso, los capitales más grandes desalojan a los más pequeños. Recuérdese, además, que con el desarrollo del modo capitalista de producción aumenta el volumen mínimo del capital individual que se requiere para explotar un negocio en sus condiciones normales. Por eso, los capitalistas menores se lanzan a las esferas de producción de las que la gran industria sólo se ha apoderado aún esporádicamente o de un modo imperfecto. La competencia se desencadena aquí furiosamente, en razón directa al número y en razón inversa a la magnitud de los capitales que rivalizan entre sí. Siempre termina con la ruina de muchos capitalistas menores, cuyos capitales pasan en parte a manos del vencedor, y en parte desaparecen. Aparte de esto, [en] la producción capitalista se crea una potencia enteramente nueva, el sistema de crédito, que en sus comienzos insinúa recatadamente, como tímido auxiliar de la acumulación, atrayendo en manos de capitalistas individuales o asociados, por medio de hilos invisibles, los medios dinerarios diseminados en grandes o pequeñas masas por la superficie de la sociedad, pero pronto se convierte en un arma nueva y terrible en la lucha competitiva, y, finalmente, se transforma en un gigantesco mecanismo social para la centralización de los capitales. En la medida en que se desarrollan la producción y acumulación capitalistas, se desarrollan también la competencia y el crédito, las dos palancas más poderosas de la centralización. Al mismo tiempo, el progreso de la acumulación aumenta la materia centralizable, es decir, los capitales individuales, mientras la ampliación de la producción capitalista crea aquí la necesidad social, allí los medios técnicos de esas poderosas empresas industriales cuya realización va vinculada a la previa centralización del capital. Por consiguiente, hoy día la fuerza mutua de atracción de los capitales individuales y la tendencia a la centralización son mayores que nunca. Mas, aunque la relativa expansión y energía del movimiento centralizador vienen determinadas en cierto grado por la magnitud ya alcanzada de la riqueza capitalista y la superioridad del mecanismo económico, el progreso de la centralización no dependen en modo alguno del crecimiento positivo de la magnitud del capital social. Y esto es lo que distingue de un modo específico la centralización de la concentración, que no es más que otra expresión de la reproducción a escala ampliada. La centralización puede efectuarse cambiando simplemente la distribución de los capitales ya existentes, mediante un simple cambio de agrupación cuantitativa de las partes que integran el capital social. El capital puede

fuerzas productivas y del uso de la técnica¹⁴⁰, la tecnología y los medios de comunicación de masas (en a *historia presente*, cabe añadir las redes sociales y los contenidos *transmedia* implicados en el avance de la industria informática y cibernética), esto es, evoluciona en paralelo con el *progreso* de las *fuerzas extraestéticas* (Adorno, 2014a: 51-52). En conclusión, esta dialéctica de lo intraestético y lo extraestético está constituida por el enfrentamiento histórico establecido a través del progreso subjetivo de las fuerzas productivas estéticas frente a los medios técnicos de producción extraestéticos. Así, el progreso intraestético, en sus contenidos subjetivos, avanza siguiendo: “lo que la industrialización ha creado bajo las relaciones de producción dominantes” (Adorno, 2014a: 53).

A nivel intraestético, la *totalidad* formal de la obra y las *partes* que la contienen están en dialéctica, ahora bien: ¿cómo es posible adquirir la dimensión de lo simultáneo entre todo y partes, por ejemplo, en la música? Esto es: ¿a dónde nos llevaría la captación de la simultaneidad de estas necesidades objetivas y subjetivas en el campo de la música? Esta *dimensión de lo simultáneo* se ha *degradado* en la música que prosigue después de la nueva música, no obstante, Adorno ve posible que la *dimensión vertical* de la armonía vuelva a ser tenida en cuenta y ello pueda conservar tal simultaneidad en la escucha. Aquel movimiento expresionista, acompañado de la forma variacionista, discontinuista, dodecafónica y serialista musical, que llevaron a cabo en el Segundo círculo de Viena estaba en declive en 1959, sobre todo la dimensión vertical de la armonía, la cual ya *no estaba en discusión* (Adorno, 2014a: 56). Así lo dice Adorno en la *Teoría estética*:

(...) sí que está abierta la cuestión de la dimensión de lo simultáneo en la música en conjunto, que había sido degradada a un mero resultado, a algo irrelevante, virtualmente casual; se sustrajo a la música una de sus dimensiones, la expresiva dimensión de la armonía, y ésta fue una de las razones por las que se empobreció el material enormemente enriquecido. No hay que restituir ni los tritonos ni otros acordes del repertorio tonal; pero es pensable que, si alguna vez vuelven a agitarse las fuerzas cualitativas contra la cuantificación total de la música, la dimensión vertical vuelva a «estar en discusión» y las armonías vuelvan a ser escuchadas y adquieran una valencia específica (Adorno, 2014a: 56).

La *discusión* de la armonía es fundamental en la filosofía de la música de Adorno; no obstante, en los años cincuenta, constata que la relación con la armonía de compositores como

aumentar aquí hasta convertirse en una masa poderosa en una sola mano, porque allí se ha sustraído a muchas manos individuales. Dentro de una determinada rama industrial, la centralización alcanzaría su límite máximo cuando todos los capitales invertidos en ella se fundiesen en un capital individual” (Marx, 2007: 86-89). Y aquí, añade Friedrich Engels una nota añadida a la cuarta edición de *El Capital*: “Los trusts ingleses y americanos más recientes aspiran ya a lograr este objetivo, procurando unir en una gran sociedad por acciones, con el monopolio práctico, al menos a todas las grandes empresas de una rama industrial” (Marx, 2007 :89).

140En la Segunda parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno explicita esta cuestión de un modo claro, en una nota que dice así: “Caso clásico de tal concepto genérico, de la técnica de la subsunción lógica a propósitos ideológicos, es el hoy corriente de sociedad industrial. Pasa por alto las condiciones sociales de producción mediante el recurso a las fuerzas productivas técnicas, como si únicamente el nivel de éstas decidiera, inmediatamente, sobre la forma social. Esta maniobra teórica puede por supuesto excusarse por las innegables convergencias del Este y el Oeste en el signo del poder burocrático” (Adorno, 2005a: 148).

Stockhausen o John Cage, aunque sea *ex negativo*, sigue vigente de algún modo en sus días. Ahora, esta vía armónica sigue su cauce, relativamente, también en la música popular, a través de los músicos de rock progresivo y muchos músicos de las distintas variantes del metal, además de en cantautores y bandas locales de pop-rock, psicodelia, fusion, rock experimental y sinfónico, etc. En estos ejemplos, la *dimensión vertical* armónica no puede decirse que esté al margen, a pesar del continuismo neotonalista mezclado con el objetivismo musical que las dinamiza.

Estas discusiones sobre la *dimensión simultánea* del todo y las partes musicales no está exenta en las nuevas músicas populares. Aunque sean discusiones realmente minoritarias, quizás como el Segundo círculo de Viena en sus tiempos, no quiere decir que estén extintas. En la *historia* realmente *presente* también es falso que estas discusiones residen solamente en los compositores y músicos especialistas *contemporáneos*, por el contrario, el debate se ha ido a las calles, a los garajes, a los locales de ensayo urbanos y rurales, a los *pubs* e, incluso, a algunas discotecas. La referencia a las formas y a los contenidos musicales, bajo más o menos conocimientos, se ha *degradado* en los compositores de los cincuenta, pero el movimiento neotonalista de las músicas populares aun sigue aferrado a la forma consonancia de la armonía clasicista. Aunque esto tenga de *regresivo* lo que tiene de históricamente *anacrónico*, no quiere decir que también en las nuevas músicas populares se lleve a cabo una dialéctica entre la forma consonancia y la forma disonancia que, sin lugar a dudas, integra los contenidos extraestéticos. Ahora bien, la fase histórica proyectada hacia el futuro de las nuevas músicas populares no se puede, teleológicamente, predecir como *disonante*, sino que, es posible que a la música con gusto por la consonancia le queden muchos días. El debate sobre la *dimensión vertical* sigue siendo minoritario y las diversas formas de experimentación musical más actual no requieren de los conocimientos teóricos y técnicos para poder llevar a cabo su proceso de producción. Digamos, en fin, que: “ese arte socialmente sin techo” (Adorno, 2014a: 57) también conlleva un progreso *intraestético* en dialéctica con el progreso *extraestético*.

2. 3. 3. La categoría de lo feo, la forma disonancia y la música popular

La obra de arte que viene reclamando la crítica al patrón estético de la clásica belleza natural, belleza artística y a las ideas románticas de genio y sublime, dice Adorno en la *Teoría estética*, nos llega desde Baudelaire (Adorno, 2014a: 61). La necesidad objetiva que irrumpe hoy en el seno de la, anacrónicamente, llamada *cultura popular*, contra el ideal unívoco de belleza, tiene sus comienzos en la filosofía de lo tenebroso, lo fugaz, lo transitorio, lo contingente y lo oscuro de Charles Baudelaire. El texto titulado *El pintor de la vida moderna* (2016) de Baudelaire (1821-1867) es una reacción contra aquellos artistas y poetas de gusto clásico que adoraban a Rafael, Racine, Tiziano y Bossuet, buscando nuevas fórmulas estéticas en otros elementos más negativos, pragmáticos, circunstanciales y descuidados por los consabidos clásicos. Así, dice Baudelaire en esta obra que:

Se nos presenta aquí una buena ocasión, por cierto, para plantear una teoría racional e histórica de lo bello, en contra de la teoría de lo bello único y absoluto; para demostrar que lo bello tiene siempre, inevitablemente, una composición doble, aunque la impresión que produce sea singular; pues la dificultad que tenemos para discernir en la unidad de dicha impresión los elementos variables de lo bello no invalida la necesidad de variedad en la composición. Lo bello consiste en un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es muy difícil determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por turno o en su conjunto, la época, la moda, la moral, la pasión (Baudelaire, 2016: 9-10).

Aquí se puede ver que el estatuto de lo *bello*, como un tipo de valor estético absoluto, está correlacionado en un doble filo dialéctico, *eterno* y *circunstancial*, esto es, en un plano real que no deja atrás la particularidad de la experiencia histórica y el contexto extraestético en el que se construye la obra de arte. Por una parte, hay que reconocer el carácter épico y ascético heredado, también presente en la figura del *dandi*, que intenta distinguir lo eterno de lo tenebroso, lo fugaz y lo contingente. Y por otra parte, es importante no desatender los movimientos estéticos que atraviesan las personalidades sociales de aficionados, vagabundos, prostitutas, lumpenes, caldereros, traperos, vinateros, etc. En todos ellos nos encontramos con una descripción material suficiente que da cuenta de toda una *masa informe* de contenidos estéticos que engloban las nuevas formas, tal y como ocurrió en la organización *genérica* desarrollada a través del naturalismo, del realismo y del decadentismo en la literatura. Baudelaire pone de manifiesto lo siguiente:

Cuanta más belleza ponga en ello el artista, más preciosa será la obra; pero hay en la vida trivial, en la metamorfosis diaria de las cosas exteriores, un movimiento rápido que igualmente exige al artista velocidad de ejecución. Los grabados en varias tintas del siglo XVIII han obtenido una vez más el favor de la moda, como decía hace un momento; el pastel, el aguafuerte, el agualatina han contribuido por turno al inmenso diccionario de la vida moderna que se encuentra disperso en bibliotecas, en los bocetos de los aficionados y en los escaparates de las tiendas populares

(Baudelaire, 2016: 11).

El arte, ya en el s. XIX, se pensaba desde su *fait social*, y no solo desde una categoría autónoma encargada de tener a los más expertos conformes a un patrón de gusto refinado sino envolviendo los contenidos forjados en la moda callejera, en los estilos aficionados y en toda una estética de bares, peluquerías, tiendas, comercios, calles, barrios y tugurios en los que también se están llevando acabo distintas *protoformas* estéticas que van más allá del gusto clásico, palatino, noble, etc. Así, lo *kitsch*, lo *camp*, lo *cursi*¹⁴¹, lo hortera, lo macarra, por ejemplo, aspiran a *categorías estéticas* hoy en día mucho más autónomas que en el s. XIX. El artista que se desenvuelve trabajando con estos materiales descubre esa *metamorfosis* diaria del arte que la propia vida cotidiana despliega en sus formas de convivencia, entretenimiento, hábitos, costumbres, rutinas y juegos de pandillas y comanditas. La forma estética ya no solo se mueve por grandes ideas eternas, religiosas, heroicas, épicas, sacrosantas, divinas, puras y absolutas, sino que además encarna a

141 En una obra de 1868 de los madrileños Santiago de Liniers y Gallo Alcántara titulada *La Filocalia o arte distinguir a los cursis de los que no lo son*, redactan con un tono literario cómo se desenvolvía el uso del término “cursi” en la España decimonónica y de la recepción que tuvo en Madrid, aunque el origen del término es gaditano. De un modo peculiar, que recuerda al término actual “cuñado” o “cuñadología” (en sus usos mundanos y pseudo-académicos), la palabra *cursi* tenía un sentido neologicista en su término pero a la vez venía a hacer referencia a una nueva realidad estética que tenía que ver con el oficio de los sastres, las tiendas de ropa, las tiendas de tejidos, las peluqueras, los jugueteros, las barberías, etc. Algo de esto se puede ver en las palabras (vistas hoy como mezcla de cómicas, estrafalarias y realistas) de Liniers y Alcántara: “La palabra *cursi*, que en un principio solo se empleaba para motejar los extravíos del buen gusto en materia de traje, se aplica hoy en sentido más general y comprensivo. Los afectos cómicamente exagerados por el solo placer de la exageración; los alardes de erudición fundados en un exiguo caudal de conocimientos y de frases comunes y vulgares; las aspiraciones poéticas de vales que no tienen de genios más que el gastar melena y tener deudas; las ínfulas políticas del diputado novel; las pretensiones nobiliarias del pobre diablo que adorna sus tarjetas con el blasón de los García, los López o los Guitierrez; todas esas y otras muchas debilidades humanas, siempre que sean verdaderas debilidades y no obedezcan a ningún cálculo ni interés, son curserías tan calificadas como gastar bastones de marfil, botas de charol respunteadas con adornos blancos, estar suscrito por años a El Cascabel, o ir a la Castellana en coche alquilado y no de plaza” (Liniers y Alcántara, 1868: 16). Este movimiento estético sobre lo *cursi*, de origen gaditano, tuvo una amplia difusión por boca de distintos autores del s. XIX y XX en España como Galdós, Gómez de la Serna, Coromines, etc. Ahora bien, las paradojas estéticas y sociológicas a las que lleva a cabo en la sociedad española del s. XIX son de sobra constatables en Liniers y Alcántara, quienes además de describir lo *cursi* de un modo literario, muestran su humorístico acento crítico (conservador, serio, escandalizado) contra la modernidad. Estos autores utilizan un tono que, por momentos, recuerda a ciertos momentos de tensión escrita de Adorno, como por ejemplo en el siguiente texto en el que hace referencia a la popularización de la música: “Pero la idea concreta que representa la palabra *cursi* es moderna. La enfermedad que denuncia es novísima, considerada como calamidad social, porque en otras épocas solo se conocía en casos aislados. La razón es muy sencilla: la instrucción ha cundido, la civilización ha puesto los goces a la altura de todo el mundo. La fotografía, la galvanoplastia, la litografía han abaratado el arte hasta tal punto de que no hay tendero acomodado que no pueda procurarse la Vénus de Milo en una palmatoria y empapelar el zócalo de su trastienda con el friso del Partenon. Los organillos han popularizado la música. Las ediciones a dos cuartos han vulgarizado la literatura y las ciencias. En una palabra, la facilidad de los medios de buscar o producir belleza, ha hecho creer a todo el mundo que no había sino que echar mano de cualquiera para lograrlo, y de aquí lo *cursi*. Los coleccionistas de fotografías se creen artistas y son unos *cursis*, el que compra por tres duros una Hebe de escayola o un San Juan de marmolillo, se tiene por inteligente en escultura; el que reúne cuatro ochavos borrosos y un duro con el *no do* de los Reyes Católicos, la da de numismático; y el que baja de la guardilla de su casa un bufetillo descerrajado y un sillón cojo, se tiene por anticuario. Todos son *cursis*. Y es que todo se sabe, todo se ve, todo se desea, y hay la fantasmagoría de poseerlo todo: solo que la piedra es cartón, el diamante straus, el oro doblé y el roble pino pintado: lo único que hay verdadero son las telarañas, y los *cursis* que creen que detrás de cada telaraña hay un Tiziano o un Zurbarán. Artistas de catálogo, literarios de sección amena graciosos de gacetilla, elegantes de prendería, sois unos *cursis*” (Liniers y Alcántara, 1868: 16).

inmanencia del *paseante* que conoce los contenidos y *principios* de las filosofías mundanas del exterior, las apropia y se refleja miméticamente en ellas.

Desde luego, el artista no está encerrado únicamente en aspectos técnicos (necesarios) ni en ideales naturalistas, paisajistas y figurativos, en muchos casos insulsos para ciertas formas de vida, sino que es: “hombre de mundo, hombre de multitudes” (Baudelaire, 2016: 12). La fuerza productiva estética no se queda encerrada ante la pose de un retrato del rey, sino que sale a pasear y ve lo que pasa fuera del palacio, del templo y de las grandes ruinas. Efectivamente, sale a pasear, y se hace un *cronista* humilde de cierta sociología que impregna de *contenidos de verdad* las zonas de gente marginal, oprimida y hastiada en la *nueva naturaleza inorgánica* del mundo tecnológico-industrial. Se convierte, pues, como en el s. XIX, en un *dandi*, es decir, un *hombre-niño* paseante entre la multitud que está envuelto por la bruma de la ciudad, la cual le responde con: “arrees, centelleos, música, miradas decididas, bigotes serios y tupidos, todo entra en él sin orden ni concierto” (Baudelaire, 2016: 19). Este *dandi* que camina sigilosamente por la ciudad, busca algo que lo active más allá del *mero pasear* (Baudelaire, 2016: 21), quiere encontrar cosas que se le presenten en su imaginación y que den sentido al placer de todas esas fugacidades, líneas, personajes y situaciones que se cruzan en su camino de calle en calle. De todas estas experiencias particulares, el *dandi*: “aspira a la insensibilidad” (Baudelaire, 2016: 17), quiere sacar la universalidad del particular a partir de la mediación entre lo eterno y transitorio, entre el azar y la planificación necesaria, etc. No es un mero paseante, ni un vagabundo cualquiera, la inquietud es otra, semejante al ejemplo del músico popular que extrae el sonido de la calle a través de armonías estudiadas antaño, dota de forma a un contenido hallado entre la multitud. En definitiva, el *dandi* busca la *modernidad* característica de las sociedades de su tiempo.

Pero: ¿qué es, entonces, la modernidad? ¿Acaso se relaciona únicamente con la llegada de las luces, el uso riguroso de la racionalidad, el buen arte de la argumentación, las grandes teorías del conocimiento, la conquista de nuevos derechos e instituciones? No se trata solamente de esto, la *modernidad* tiene su dialéctica, de ahí el título de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer. La modernidad no desemboca simplemente en la racionalidad técnica e instrumental, el *cálculo racional* y la estadística que van a corriente con el modo de producción capitalista abocado a la salvaguarda de sus intereses y fines utilitarios; aunque también, tal y como explicó Lukács¹⁴² en

142En el capítulo “La cosificación y la consciencia del proletariado” de la obra *Historia y conciencia de clase*, Lukács se refiere al proceso de racionalización paralelo al proceso del trabajo, y a cómo se da una transformación del trabajo artesano hasta la industria maquinista en los *procedimientos empíricos* de trabajo; quedando así el sujeto cosificado a tales mecanismos independientes de su voluntad. Así, lo dice Lukács: “Si se estudia el camino recorrido por el desarrollo del proceso del trabajo desde el artesanado, pasando por la cooperación y la manufactura, hasta la industria maquinista, se observa una creciente racionalización, una progresiva eliminación de las propiedades cualitativas, humanas, individuales del trabajador. Por una parte, porque el proceso de trabajo se descompone cada vez más en operaciones parciales abstractamente racionales, con lo que se rompe la relación del trabajador con el producto como

Historia y conciencia de clase.

Ahora bien, las calles, los bares y los suburbios no se hicieron ilustrados de *repente* durante el s. XVIII y XIX, tampoco es un cambio de *nada a todo*, sino que es un proceso de conflictos que contuvo y *retuvo* lo estético en otras esferas de modos muy distintos. Se puede decir, incluso, que la Ilustración *avant la lettre* tal y como se concibe idealmente en el s. XX, aun no ha llegado a darse en su plenitud. Esto es, la modernidad no está llena de luces porque está envuelta por: “el placer fugaz de la circunstancia” (Baudelaire, 2016: 21), que es lo que busca el *dandi*, y que sigue abierto, como proceso, en el momento presente. Entonces: ¿qué es, entonces, la modernidad para Baudelaire? Pues, el doble filo dialéctico que se define de la siguiente manera: “La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable” (Baudelaire, 2016: 22). Así, la modernidad también es el conjunto de contenidos que se perciben en:

(...) el traje, el peinado e incluso el gesto, la mirada y la sonrisa (cada época tiene su porte, su mirada y la sonrisa) forman un todo de consumada vitalidad. No hay derecho a menospreciar ni a prescindir de ese elemento transitorio, fugaz que se metamorfosea con tal frecuencia. Al suprimirlo se caer por fuerza en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer anterior al pecado (Baudelaire, 2012: 22).

Todos esos contenidos conforman una *totalidad* circunscrita al ámbito social y económico cambiante. Por ende, siguiendo la estela de Benjamin, Adorno *reinicia* de un modo tajante esta nueva modernidad en la *Teoría estética* a través del ejemplo musical del *Pierrot lunaire* de Schönberg: “donde se unen la esencia cristalmente imaginaria y la totalidad de la disonancia. La negación es capaz de convertirse en placer, no en lo positivo” (Adorno, 2014a: 61). El elogio a Schönberg, tan constante en la obra adorniana, como un compositor *integral* que supo conciliar

un todo, y su trabajo se recude a una función especial que se repite mecánicamente. Por otra parte, porque en esa racionalización y a consecuencia de ella se produce el tiempo de trabajo socialmente necesario, el fundamento del cálculo racional, primero como tiempo de trabajo medio registrable de modo meramente empírico, más tarde, a través de una creciente mecanización y racionalización del proceso de trabajo, como tarea objetivamente calculable que se enfrenta al trabajador con una objetividad cristalizada y conclusa. (...) Lo principal es para nosotros el principio que así se impone: el principio de cálculo, de la racionalización basada en la calculabilidad. Las transformaciones decisivas que con él se producen en el sujeto y el objeto del proceso económico son las siguientes: en primer lugar, la computabilidad del proceso del trabajo exige una ruptura con la unidad del producto mismo, que es orgánico-irracional y está siempre cualitativamente determinada. (...) Por lo tanto, tiene que romper con la producción orgánica de productos enteros, basada en la *combinación tradicional de procedimientos empíricos de trabajo*: la racionalización es inimaginable sin la especialización. Así desaparece el producto unitario como objeto del proceso de trabajo. (...) La descomposición racional-calcuística del proceso de trabajo aniquila la necesidad orgánica de las operaciones parciales referidas las unas a las otras y vinculadas en unidad en el producto. (...) En segundo lugar, esa descomposición del objeto de la producción significa al mismo tiempo y necesariamente el desgarramiento de su sujeto. A consecuencia de la racionalización del proceso de trabajo las propiedades y las peculiaridades humanas del trabajador se presentan cada vez más como meras fuentes de error respecto del funcionamiento racional y previamente calculado de esas leyes parciales abstractas. Ni objetivamente ni en su comportamiento respecto del proceso del trabajo aparece ya el hombre como verdadero portador de éste, sino que queda inserto, como parte mecanizada, en un sistema mecánico con el que se encuentra como con algo ya completo y que funciona con plena independencia de él, y cuyas leyes tiene que someterse sin voluntad” (Lukács, 1975: 129).

forma y contenido, sigue la vía negativa de la dialéctica histórica de la música en detrimento del tonalismo. No obstante, el debate sobre la categoría de lo feo y lo tenebroso baudelaireano contra esa belleza clásica, en la historia presente, no se podría decir que llegase al punto *culmen* con Schönberg (como el *caso límite* de la genealogía de la forma disonancia a lo largo de la historia de la música). Eso significaría obviar todo el tipo de experimentaciones musicales actuales en la música popular, ya no digamos las nuevas formas artísticas actuales en sus vertientes más *free*, por supuesto el freejazz, pero también en el freestyle. Estos ejemplos musicales, a los cuales Adorno seguramente criticaría en la *historia presente* (al modo en que ocurrió con el jazz en los años treinta y cuarenta del s. XX), revelan formas y contenidos sonoros que, más allá del *gusto* o *disgusto* estético, habría que entender en su *necesidad objetiva y subjetiva*.

En estos ejemplos de la música popular, sigue presente la negatividad baudelariana intrínseca a la categoría de lo feo y lo fugaz, expandida contra formas musicales anteriores a las que estos nuevos géneros logran oponerse como un *antiarte*. Desde luego, no a un nivel formal paralelo a la llamada *música contemporánea* y su integración de la disonancia ante el repertorio consonante del clasicismo y romanticismo. No así, cabe destacar la incorporación de nuevas formas orales en las formas de las músicas populares, en casos como por ejemplo: las batallas de gallos, en las que se rapea de un modo improvisado y *free*, a *doble tempo*; así también, en el trap¹⁴³ y en géneros que lo rodean como el traphouse (la casa de la trampa), trapahoton, trapstep, el festival trap, el afrotrap y el dancehall. Asimismo, mirando un poco hacia el estilo tardío de la música popular de los setenta hasta finales del s. XX, que sigue el curso de su evolución y transformación en el s. XXI, se manifiestan los siguientes *géneros* o *pseudogéneros* musicales: el rap, hip-hop, techno¹⁴⁴, chill out,

143 Todo un vocabulario que viene, en muchos casos, del argot urbano estadounidense, que acuña términos, que acabarán siendo géneros musicales, como “trap”, procedente del sustantivo “trampa” y es usado en Atlanta (en general en el contexto estadounidense) en referencia las casas de los suburbios en las que se cocinan drogas (traphouse), aunque en español nos recuerda al verbo “trapichear”, i. e. vender droga ilegalmente en el barrio de turno. Pero también rememora al verbo utilizado en Perú como “trapear”, que es limpiar, del sustantivo trapeo. Por lo que podría llegar a tener semejanza, si extendemos el cauce etimologicista-filológico variopinto, con la vieja expresión española de “trapos sucios”, esto es, negocios y maniobras que hacen referencia a lo ilegal, que no pasan por la norma del fisco, al margen de la ley, en negro, clandestino, destrangis, en secreto, sin que se entere nadie. A nivel de contenidos, en las letras y en los temas de las *mixtapes* de los artistas de trap es destacable un vocabulario directo y, por momentos oculto, en el que se usan términos como “chambear”, “josear”, “bregar”, “esketit”, etc. que hacen referencia a ligar, conocer la calle, trabajar en lo prohibido, hacer dinero, etc. Ahora bien, a nivel de formas, hay que tener en cuenta el progreso dialéctico que supone el trap en comparación con el rap, el ragga, el reggae, el reggaeton y el hip-hop anteriores. Desde luego, la forma sonora del *autotune*, los *loops*, los *skraches*, las frases prototípicas que se rapean, las modulaciones rítmicas (a diferencia del reggaeton que es a 2/4, en el trap se sigue generalmente el tiempo a 4/4 del rap y del hip-hop), la forma de rimar más simple (en el que una palabra llega a rimar consigo misma), las atmósferas que rodean al *beat*, etc. Todo ello organiza una totalidad formal-musical derivada de lo anterior, conforme a los nuevos medios técnicos y a las nuevas generaciones sociales que lo producen, tanto a partir, de nuevos aspectos formales como de nuevos contenidos internos en el contexto global de las músicas populares.

144 Diederichsen comenta en su obra *Personas en Loop. Ensayos sobre cultura pop* (2000) el modo en que el hip-hop surge desde un nuevo modo de producción que incluye los nuevos sampleos digitales y los interfaces electrónicos. Así como en el techno el modo de producción, no teniendo tampoco unos instrumentos grabados en estudio, contiene instrumentos electrónicos de generaciones anteriores más transformados, y sin el uso de la voz humana más característico del reggae, raga, funk, rap, hip-hop y, cabría añadir, el trap actual. Veamos lo que cuenta Diederichsen

rave, nintendocore, hardcore, house progresivo, moombathon, dubstep, dance, electrónica (p. e., la Escuela de Berlín, en su ruptura con la rítmica Escuela de Düsseldorf), breakbeat, breakcore, bumping, noise, minimal, ambient, brostep, noise, ambient, big room house, wonky, gabber, vaporwave, jazzhop, lofi (de las radios en directo de Youtube), hardbass, electro-swing, electro-latino y, un largo *etcétera* dis-puesto a novedades diarias.

Dicho esto, Adorno podría perfilar, desde la crítica musical, que una cosa es la forma disonancia y otra la *estulticia* musical de estos artistas *incultos* en música. No obstante, analizado los casos musicales desde la forma del objeto sonoro, y sin posibilidad de coteje de los conocimientos, ni constatación alguna de horas de ensayo, la disonancia como *acorde* y como *tema* sigue igualmente presente en estas nuevas músicas populares. Ahora bien, la forma sonata, esto es, la estructura de los *temas* organizada en base a: *exposición, desarrollo, recapitulación* y *coda final* optativa, de un modo *fragmentario*, se puede captar a menudo en estos *géneros* (como ya ocurría en el blues, jazz, swing, pop, rock, metal, etc.). Sin embargo, como dice Adorno, también en los contenidos de las letras y de los *temas* hay un componente regresivo de todas estas formas musicales, con primacía por lo tonal, que se hacen patentes en el contexto de la sociedad moderna como *aparentemente* nuevas en su *totalidad*.

La dialéctica no se reduce solamente a una posición fija que intente determinar absolutamente si son formas y contenidos progresivos o regresivos, sino que es preciso atender a los

acerca de la historia del hip-hop marcada por el impulso de nuevas tecnologías y el avance del groove propio del funk: “En este punto se hace necesario un breve excursus sobre el surgimiento de la cultura hip-hop. Cuando se habla de aquellos días legendarios de mediados de los setenta en los parques del Bronx, suele centrarse la atención en el scratch, en la inteligencia técnica, en el modo de utilizar las bandejas para hacerlas girar tanto hacia adelante como hacia atrás, o en la diversidad de los primeros DJ-sets, que iban desde ciertos discos de la literatura funk, pasando por música electrónica alemana, hasta rock barato. (...) La música del mundo occidental editada en discos conoce los grooves interminables y los largos loops repetitivos desde la aparición de los primeros álbumes de funk a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, que se asocian con los nombres de Sly Stone, James Brown y George Clinton. Aunque flanqueada por piezas breves estructuradas como canciones, esta música también desplegaba un groove interminable, repetitivo y sincopado. (...) Podría decirse además que esta música funk de comienzos de los setenta fue la primera música pop occidental puramente orientada hacia el groove. Por otra parte, queda claro que esto tenía algo que ver con la música africana, menos como herencia que como alusión consciente a la arquitectura de esa música. Esto en el marco del fortalecimiento del momento afrocéntrico de lo que se denominó «Cultural Black Nationalism» en Estados Unidos” (Diederichsen, 2000: 113-114). En este sentido el groove opera como un vínculo entre los oyentes, que a veces también se marca en un fraseo o una voz que acompaña a la línea melódica de la voz principal. El groove es el punto de contacto con los demás (Diederichsen, 2000: 117), se canta a voces y entre varios, pandillas, grupos y bandas de colegas que generalmente se encuentran en un ámbito urbano: plazas, parques, escondrijos y otros antros, en el que se crea una atmósfera de libertad expresiva que acaba por generar esas letras oralmente ejecutadas con un estilo que recuerda a las expresiones mundanas. En este sentido, Diederichsen explica el caldo de cultivo callejero del que se extraen los loops para insertar en los temas de los hip-hoperos: “En el transcurso de la explosión creativa que tuvo lugar entre 1987 y 1993, protagonizada por la primera generación que trabajó casi exclusivamente con bases electrónicas, conocida dentro del hip-hop bajo el nombre de New School, se amplió el canon de la música sampleada. De todas maneras continuó siendo determinante el hecho de que la fuente histórica permaneciera reconocible como tal, para que, junto a la canonización de discursos epocales y citas célebres, se produjera un sentido histórico. En este proceso resulta crucial que el artista que manipula datos sonoros y los extrae de su contexto para formar un loop, no trate estos datos como fragmentos extirpados de un todo sino que los vea como testigos de un contexto mayor que, por cierto inalcanzable, no es otro que el contra-mito que surge del proceso de descolonización, y se opone a la concepción europea del mundo” (Diederichsen, 2000: 118).

componentes concretos que avanzan técnicamente y los que se siguen repitiendo. Hay una historia de la variación de las músicas populares como la hay de la *música contemporánea* y esto es algo que cabe analizar con mucha precisión. Del mismo modo que en los compositores y músicos del Segundo círculo de Viena, en estos músicos populares están inmersos los conflictos propios de una dialéctica de la negación que se enfrenta a las formas tradicionales de las músicas populares anteriores que se fueron quedando obsoletas con el paso del tiempo. En la historia de la música popular también se manifiestan estos giros hacia nuevas formas y, por supuesto, también hacia nuevas formas disonantes.

Aquí, se establece un juego dialéctico con la forma temporal homogénea, continua, tonal y consonante, tan característica por lo general de tales músicas populares; a pesar de que, al poner en tela de juicio las formas anteriores, en algunos casos (como por ejemplo, el paso del jazz hot al freejazz, o del rap al trap), se constatan cambios formalmente cruciales. Los más destacables, actualmente, vienen dados por los cambios tímbricos, fisiológico-musicales, ruidistas y objetivistas que las nuevas técnicas y tecnologías permiten llevar a cabo, además de la implantación de nuevas formas de oralidad musical que se introducen en las formas de fraseo, de canto o de *rapeo*; las cuales conllevan formas melódicamente disonantes inmanentes a la *dimensión vertical* de la armonía tonal.

Ahora, esta *praxis* musical de los *géneros* más populares, ligeros y poco serios para el culto de la música académica, sigue su curso sin necesidad de títulos ni certificaciones de ningún tipo, muchas veces surge del hábito callejero de improvisar cantando y siguiendo formas temporales de la vida cotidiana, en un grupo de gente que gusta de ejecutar fraseos, melodías vocales acompañadas de bailes y danzas (p. e., como en un corrillo de raperos de barrio que exclaman sus versos mientras otros hacen *beatbox* con la boca para marcar el ritmo). La reconciliación entre la *desvirtuación* de lo bello, el variacionismo de la línea melódica del vocalista y la crítica social¹⁴⁵ también es inmanente a

145Tal como dice Fredric Jameson en *Marxismo y forma*, en el texto “T. W. Adorno, o los tropos históricos”, el papel del de la música está se deja está influenciado recíprocamente con toda una nueva explotación comercial de técnicas artísticas. La música ambiental del mundo comercial y publicitario impregna las sociedades modernas transformando los contenidos y cambiando intensamente los modos de oír, los cuales se van adaptando a las nuevas formas. Así, el anuncio publicitario está ligado al acompañamiento musical, y los sonidos estos anuncios dotan de nuevas formas perceptivas al oyente. Esta relación conecta a la superestructura musical con la estructura económica debido a que la música pasa a estar asociada a un tipo de publicidad que oferta determinados productos. Los contenidos inconscientes de la vida cotidiana, tal como decían los compositores de la música concreta, se transforman como objetos de percepción a lo largo del momento musical del s. XX. El contacto con los sonidos de la ciudad industrial y la forma subliminal de los anuncios publicitarios condicionan el modo de escucha a nivel sensible consciente e inconscientemente. Así lo explica Jameson: “De manera que ahora no oímos las notas propiamente dichas, sino sólo su atmósfera, que se vuelve en sí simbólica para nosotros: el carácter relajante o agudo de la música, su tristeza o dulzura, se percibe como una señal para liberar las correspondientes reacciones convencionalizadas. La composición musical se convierte en mero estímulo o condicionamiento psicológico, como en los aeropuertos o en los supermercados en los que se tranquiliza auditivamente a cliente. El acompañamiento musical ha pasado asimismo a estar más íntimamente ligado en nuestras mentes con la publicidad de los productos, y funciona como tal, tanto en la música «popular» como en la «clásica», mucho después de que el anuncio publicitario haya terminado: en este punto los sonidos *anuncian* al compositor o al intérprete y se sitúan como *señales* del placer que se va a obtener del producto, de modo que la obra de arte se hunde al nivel de los bienes de consumo en general. Compárese a este

tales contenidos sociales. Así es que, en términos socioeconómicos, aunque cada día menos, hay que esclarecer que, por ejemplo, muchos de los artistas que están haciendo trap en el momento presente provienen de una condición económica y social que es la de un marginal, precario y desempleado, oprimido en paralelo por una crisis económica que le vino im-*puesta*, salvando distancias, por supuesto, con la situación de los dodecafónicos judíos de Viena durante la Segunda Guerra Mundial.

La sociología de la música inmanente de los músicos populares nos revela, a la vez, un momento de lucha por el *éxito* que queda cifrado actualmente a través del número de visualizaciones de Youtube y de millones de consumidores de medios de comunicación de masas de diversa índole social que comentan y *likean* a todo el material musical que se encuentra en proceso de producción de contenidos. A través de Youtube, plataformas virtuales, blogs, foros y páginas web, los *músicos urbanos* llegan a adquirir información y herramientas musicales con las que pueden trabajar en la producción de nuevo material. Por ejemplo, simplemente con un móvil con acceso a Internet se puede acceder a Youtube y reproducir bases, *backing tracks*, *beats* y *samples* para cantar y tocar por encima, esto se puede realizar perfectamente desde cualquier intersticio social de la calle, las plazas, los parques y donde se haga oportuno.

Ahora bien, desde luego, a donde quiere llegar Adorno en la *Teoría estética* con su defensa de la categoría de lo feo baudelairiano, es perfectamente reconciliable con la disonancia que también se configura en las músicas populares actuales. La relación entre la categoría de lo feo, la negación y la disonancia a la que se refiere Adorno sigue *el curso de la historia presente*, si se entiende lo siguiente:

es un lugar común que el arte no se reduce al concepto de lo bello, sino que para completarlo hace falta lo feo en tanto que su negación. (...) de este modo no está simplemente eliminada la categoría de lo feo en tanto que canon de prohibiciones. La prohibición de lo feo se ha convertido en la prohibición de lo no formado *hic et nunc*, de lo no elaborado, de lo basto. La disonancia es el término técnico para la recepción mediante el arte de lo que tanto la estética como la ingenuidad llaman feo (Adorno, 2014a: 68).

respecto la función subliminal de la música en las películas, como medio para guiar nuestro «consumo» de la trama, con la relación entre partitura y relato en la ópera en cuanto forma artística. Y cuando, después de esto, recordamos la elevada calidad técnica de la composición comercial de hoy en día en general, empezamos a entender el efecto destructivo de esa música ambiental sobre el repertorio concertístico heredado, enormes porciones del cual son erosionadas y vaciadas de su vitalidad intrínseca sin que nosotros nos demos mucha cuenta de que en otro modo hubiera sido de otro modo. En esta situación, por lo tanto, lo nuevo en el viejo sentido no basta: el arte ya no está relacionado con el cambio de gusto resultante, en exclusiva, de la sucesión de generaciones, sino con un cambio intensificado y elevado al cuadrado por una nueva explotación comercial de las técnicas artísticas en todas las facetas de nuestra cultura. La nueva música no sólo debe adaptarse a nuestro oír, como hacía la vieja, sino también a nuestro no oír. De ahí la música concreta, que busca transformar los contenidos inconscientes de nuestra vida perceptiva cotidiana, el inaudito estrés auditivo de la ciudad industrial, en un objeto de percepción consciente. De ahí la voluntaria «fealdad» de la música moderna en general, como si, en esta fase de patológico letargo mental e insensibilidad, sólo lo doloroso siguiera constituyendo un estímulo para la percepción” (Jameson, 2016: 27).

Así pues, por una parte, Adorno apela a que la categoría de lo *feo* no es la misma que la de lo *no elaborado, no formado hic et nunc*: esto es, la negación de la forma temporal del *carácter auténtico* de la obra. Pero, por otra, Adorno señala el punto de ingenuidad y de excesivo esteticismo en que cae la crítica a los dodecafónicos por poco *elaborados* (compositivamente) desde un punto de vista opuesto a ese *gusto y entendimiento* musical de lo disonante. La distinción entre lo que es *feo*, como concepto *lógico y sensible* propio de la *estética*, y lo que es poco *elaborado*, en referencia a la técnica, pone en marcha la dialéctica negativa de lo *feo*. Esta trayectoria de la categoría estética de lo *feo* que, *viene* de Baudelaire, se desarrolla a través de la crítica a lo *no elaborado*, esto es, parte de la técnica que produce la forma disonancia que, en la historia de la música, es paralela a la evolución del principio compositivo variacionista. Ahora bien, este principio variacionista no hay que estudiarlo simplemente en algunos de los *músicos contemporáneos* más aventajados técnicamente, sino que se encuentra también ejemplificado en el rock progresivo, en el free jazz o en el tipo de acento melódico del trap que se sale de la línea de voz que marca el *autotune*.

Según avanza la *Teoría estética*, Adorno, se apoya en la categoría de lo feo que viene desde el arte arcaico y tradicional, ya desde los faunos y los silenos del helenismo, que abunda en imágenes cuyo material era considerado como *feo* (Adorno, 2014a: 68). Con esto, la dialéctica histórica de la categoría de lo feo y la categoría de lo bello surge a partir del conflicto donde se en el que se lucha por la *primacía* y se evita la *extinción*. De alguna forma, así como en la ciencia hubo una *historia del error*, también en el arte se desarrolló una historia de la categoría de lo feo. A nivel musical, se entendía como *feo*, entre otras cosas, aquella música *no elaborada* técnicamente y que no seguía el patrón formal de la consonancia del tonalismo que fue *dominante* a partir del s. XVI y XVII en Europa occidental.

La disonancia es, precisamente, la forma que agrupa diferentes contenidos técnicos musicales en la organización musical contra la que la consonancia se opuso históricamente, no obstante, para detallar las técnicas como problema *intraestético* musical, es preciso por lo menos diferenciar la *dimensión horizontal* de la melodía y el ritmo (p. e., la *escala* ejecutada en el tiempo musical) y la *dimensión vertical* de la armonía (p. e., conjunto y progresión de *acordes*). Adorno hace hincapié en este conocimiento formal-armónico cuando dice que la disonancia está correlacionada negativamente con el auge de las sociedades modernas; esto es, que la *modernidad*, en su progreso técnico e instrumental, lleva pareja el fracaso de la disonancia en la *dimensión* que ocupa la armonía musical. Así lo expresa Adorno

La armonía, que en tanto que resultado reniega de la tensión que en ella se detiene, se convierte de este modo en algo perturbado, falso, si se quiere, disonante. La concepción armonicista de lo feo se ha ido a pique en la modernidad (Adorno, 2014a: 68).

Con el auge neoclásico, los valores más *miméticamente* puros de la belleza natural y de la armonía tonal, ante la categoría de lo feo, han sufrido un desgaste en las sociedades modernas. No obstante, esta cuestión no tiene una relación unívoca con que las escuelas y conservatorios de música hayan rebajado su nivel profesional y técnico. En las sociedades modernas domina un patrón armónico tonal que se repite en la música ligera, las cuales son los *efectos* de la *hegemonía* del *gusto* tonal renacentista cortesano, áulico y palaciego; consolidado por la burguesía más culta del s. XIX.

A lo largo de la historia del arte, la categoría de lo bello y de lo feo se absorben mutuamente, cada momento tiene sus conflictos y sus formas más dominantes, no obstante, llegados aquí, cabe decir que esta dialéctica llega a su culmen con *kitsch* del s. XIX. Lo *cursi*, tal y como lo denominan en España, para Adorno: “es, desde este punto de vista, lo bello en tanto que feo, tabuizado en nombre de lo bello que fue en otros tiempos y a lo que contradice debido a la ausencia de su contrario” (Adorno, 2014a: 70). El *kitsch* entronca con la realidad social burguesa decimonónica pero a la vez da una vuelta a lo anterior, a aquella dimensión categórica de lo feo, que también se presenta en las músicas populares anteriores. Abarca el escenario social de las clases económicamente más bajas, clases medias, y se distancia de aquella perfección y formalismo clasicista de lo bello que Adorno amalgama en su ejemplo musical con la *consonancia*. Así lo dice:

la estética de lo agradable, una vez liberada de la cruda materialidad, coincide con proporciones matemáticas en el objeto artístico, la más famosa de las cuales en las artes plásticas es la sección áurea, que tiene su equivalente en las relaciones sencillas de los sonidos concomitantes en la consonancia musical (Adorno, 2014a: 71).

El contenido latente a la dimensión formal feo-bello tiene un carácter social relevante, este carácter es inmanente a la música, tanto a la seria como a la popular. La belleza es el resultado de un *espíritu* de la formalidad estricta que se contrapone dialécticamente al otro *espíritu* de lo feo, pero que, al mismo tiempo, no se contrapone a sus contenidos y partes. Hay, por tanto, músicas con patrones de belleza típicos del formalismo clasicista que aglutinan formas del *espíritu* de lo feo, tal y como lleva ocurriendo a lo largo de la historia de la disonancia intrínseca a la de la consonancia, por lo menos, desde la música popular medieval y renacentista (aunque, es seguro que también desde aquella música de los *faunos* y los *silenos* de la época clásica).

No solo a nivel social (marginal, oprimido y desesperanzado), sino que a nivel musical también hay importantes configuraciones en la historia de la música popular que entroncan estéticamente con la categoría de lo feo: ruido, disonancia, armonía modal, melodías cromáticas, arritmias, etc. Aunque para Adorno, no se trata de ecualizar la sociología con la música en referencia

a estos ejemplos, es preciso, *eximia causa*, entender también cómo en las músicas populares, en las que predomina el tonalismo y el ritmo *homogéneo*, se reúnen una serie de aspectos materialmente significativos. La técnica que se definió estéticamente bajo la categoría de lo feo, también tiene su uso en las músicas populares. Los apriorismos rigurosamente académicos, profesionalizados, especializados (lo muy y/o lo poco *elaborado*), del alto conocimiento del gusto clásico, neoclásico y romántico, no impiden constatar esta relación socio-musical (carácter social) y técnica compositiva (carácter autónomo estético¹⁴⁶) como una relación dialéctica que integra la sociología de la música y en la estética.

No se puede seguir, al modo de la estética del gusto por lo bello, la cuestión de si un arte es más *racional* que otro, o si por el hecho de ser *racional* (y de un tipo de racionalidad concreto y no de otro) puede ser más bello o más feo. Adorno rescata la categoría de lo feo, atizada por los clasicistas a sus colegas dodecafónicos, expresando la negatividad dialéctica de lo *racional* con lo *irracional*. Esto es, ningún arte es *irracional* debido a que el fundamento de la razón no es unívoco para la práctica artística en la totalidad social. Dice Adorno que:

el arte es racionalidad que critica a ésta sin sustraerse a ella; no es algo prerracional o irracional, que de antemano estaría condenado a la falsedad a la vista del enredamiento de todas las actividades humanas en la totalidad social. De ahí que la teoría racionalista del arte y la teoría irracionalista del arte fracasen por igual (Adorno, 2014a: 79).

Asimismo, esto apelaría también al caso del arte popular tachado de *irracional* en algunos casos, debido a que con la categoría de lo feo se refiere vulgarmente, al mismo tiempo, a lo que es conforma una totalidad dispersa de significados que van de lo irracional a lo burdo, tosco, torpe, indocto, ignorante, desmesurado, pasional y, hasta poco técnico, *poco elaborado*, poco instruido, poco profesional, etc. Ahora bien, Adorno, la diferencia de lo que es *música auténtica* y no lo es, no la reduce tanto a categorías como lo bello-feo, sublime o no, racional o irracional, sino que se centra en la filosofía de la historia de la música dialéctica y materialista. Pues, es en la dialéctica histórica de la música en la que entran en juego no solo el avance de los *medios técnicos* y de las *fuerzas productivas musicales* sino la *mediación* producida propiamente en las técnicas compositivas en sus *efectos*; y esto es algo que se trata con mayor atención más adelante.

146En la *Filosofía de la nueva música*, Adorno se refiere a que en este proceso compositivo es dónde se tiende hacia la forma de la obra. Así lo dice: “Desde el momento en que la única pauta del proceso compositivo es la propia forma de cada obra, no exigencias generales tácitamente aceptadas, deja de poderse «aprender» de una vez por todas qué es música buena o mala” (Adorno, 2003a: 17). En este sentido, no se puede aprender a base de un esfuerzo ético lo que compete a la música como algo bueno o malo, ya no digamos feliz o infeliz, sino que se trataría más bien de partir de una objetividad musical contituida por técnicas y procesos compositivos que dan forma estética a la totalidad de la obra. En la música no se trata tanto de la generación de juicios estéticos concomitantes al dualismo maniqueo del bien y del mal, sino de discutir los contenidos musicales y críticos entendidos en la obra que parten de un sustrato material y formal concreto.

Adorno da cuenta de cómo en el arte: la pregunta por el nivel de racionalidad (formal) de la obra no es suficiente, tiende a fracasar y resulta escasa, dígame así, para su *Teoría estética*. Ahora, esto no quita, por supuesto, que tal *teoría* de la *estética*, así titulada, no lleve a cabo, del mismo modo, una operación construida racionalmente por el sujeto, en cuanto poseedor de unas técnicas, unos manejos de herramientas y máquinas de uso lógico-material y *racional*. En la música esas herramientas son los instrumentos, las técnicas de composición y los medios técnicos que son operados a partir de las *fuerzas productivas* musicales (i. e., compositores, directores, intérpretes, músicos, etc.). Estas técnicas ponen en ejercicio, al mismo tiempo, *ideas* armónicas, *ideas* rítmicas, *ideas* tímbricas que se correlacionan, en muchos casos, de un modo completamente *racional*. De hecho, para alcanzar tales técnicas es necesario un ejercicio temporalmente constante de ciertas prácticas y rutinas musicales, como por ejemplo, Charlie Parker, el músico de *bebop* de los años 40-50 que se paseaba por Nueva York con el saxo colgado a sus lomos noches enteras soleando.

Esta cuestión del ensayo, del uso musical y de la necesidad de practicar para mejorar la habilidad técnica, para tocar y dominar más al instrumento, nos acerca a la teoría de los *usos* y *juegos del lenguaje*, esto es, al aprendizaje de *reglas implícitas* (como las musicales) y al seguimiento mismo de la regla (“cantar a coro”) a la que apela Wittgenstein¹⁴⁷ en sus

147Si partimos de la crítica a la filosofía que elabora Wittgenstein en *Investigaciones filosóficas*, podemos utilizar ejemplos que llevan a cabo una problemática del sentido de una regla semejante a la que se produce en el aprendizaje de cantar interactivamente en un grupo o coro. La conclusión a la que quiere llegar Wittgenstein, estipula que la filosofía, en sentido tradicional, no se puede hacer cargo de mostrar este aprendizaje de reglas implícitas sino que es una cuestión que reside en los usos, prácticas, acciones, hábitos y costumbres de los individuos en su contacto con otros. Esto es, la necesidad de ensayar música para saber música, y para conseguir tocar instrumentos, cantar a coro, escribir música, etc., tal como viene defendiendo Adorno a lo largo de su obra musical, especialmente en los *Escritos musicales I*. Para aprender a cantar se nos presenta el problema de cómo seguir las reglas de un canto, de una canción en grupo, en qué consiste el significado de un juego como el cantar al que pertenecen movimientos y reglas implícitas al jugar mismo. El propósito de este ejemplo de cómo seguir la regla en el canto de una cancioncilla, el jugar a cantar con otros cantadores, parte del epígrafe §23 de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein donde se dice que “la expresión juego de lenguaje debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida. Ten a la vista la multiplicidad de «juegos de lenguaje» en estos ejemplos y en otros: [...] –Actuar en teatro, –Cantar a coro” (Wittgenstein, 1999: 31). De varios ejemplos de «juego de lenguaje» que ahí se citan escogemos estos dos para acatar nuestro ejemplo del juego de cantar, que es semejante al juego de actuar en teatro o al de bailar, juegos que a simple vista difícilmente se aprenden con cierta instrucción teórica previa y en los que no queda sino adentrarse en sus reglas implícitas para poder manejarse bien en ellos. Con respecto a los juegos, Wittgenstein alude a ciertas *aporías* que en ellos se forman cuando una persona extranjera que desconoce el funcionamiento de dichos juegos intenta explicarnos a través de reglas explícitas, cómo se forman generalidades y parentescos entre juegos que los puedan definir, por decir así, de un modo universal. Es nuestra intención mostrar preliminarmente la problemática generada en el seguimiento de la regla del cantar a coro e intentar mostrar las *aporías* que surgen en el aprendizaje de tal regla. Es importante traer a colación aquí lo que se apunta en el epígrafe §66 de las *Investigaciones filosóficas*, donde se dilucidan distintos ejemplos de juegos que asemejan compartir ciertos parentescos, los juegos parecen formar una familia porque incluyen algunas semejanzas entre ellos que los hacen ser juegos. Sin embargo, este es un falso juego de palabras que poco nos dice de cómo seguir las reglas de cada juego, cada juego que tiene sus propias reglas. No hay una definición exacta y teórica (universal y absoluta) sobre cómo aprender una regla o de cómo penetrar en el significado de un juego, siendo únicamente necesario observar y entrar en el juego para jugar al mismo. Así introduce Wittgenstein la cuestión de este problema: “mira qué papel juegan la habilidad y la suerte. Y cuán distinta es la habilidad en el ajedrez y la habilidad en el tenis” (Wittgenstein, 1999: 31). Asimismo, aquí tenemos iniciado el problema de la dificultad de dar tal noción *apriorística* a los juegos, más bien, cabría pensar en un caso en el que el juego se juega siguiendo unas reglas definidas y particulares. Los juegos, pues, tienen cada uno su propio uso, pese a semejanzas pares y dispares, lo que define el significado de cada

Investigaciones filosóficas. Del mismo modo, en el texto titulado “Nueva música, interpretación y público”, de los *Escritos musicales I*, año 1957, Adorno alude a la seriedad y rigor de la composición en lo que se refiere al tiempo necesario de ensayos (*míticos*) tanto para la técnica compositiva como la instrumental. Al igual que lo hizo Schönberg en la *Primera Sinfonía de cámara* en la Sociedad Vienesa de Audiciones Musicales Privadas, justo después de la Primera Guerra Mundial (Adorno, 2006a: 50).

Dicho esto, cabe *reunir* el conjunto de *ideas* que hasta aquí se han ido mostrando, para así

juego es su uso, y no la generalidad compartida por ellos, la relación del juego con el otro, en tal caso, con una práctica realizada u otra. Ahora bien, hay consonancias y disonancias concretas y ahí ya se ven las cosas en su uso. Una *praxis*, como la de cantar a coro, se trata de un ejercicio con cierto propósito y/o motivación hacia lo que se hace; el sentido de las frases, estrofas, palabras, versos y letras cantadas del canto compartido son su mismo uso, el cual no es individual ni ligado únicamente a las expresiones lingüísticas que se establecen. Lo que se da entre varias personas que cantan cada una como *corifeo* de la otra es un plexo de conexiones entre el uso de las piezas cantadas con el uso de los movimientos orales de las cuerdas vocales, junto con los movimientos sonoros y audibles de las mismas. No obstante, seguir la regla de lo que se juega interactivamente en las canciones del coro no consiste, meramente, en conjuntos de conductas o pautas, tampoco el significado de una regla depende de la interpretación que hagan los participantes del juego de la misma, el significado de un sonido ejecutado de la nota “Sol mayor” no concierne a una regla, no son pautas que cumplen tal o cual cosa, el uso no es esta pauta. La comprensión del cantar canciones en grupo consiste en una inserción en el uso, p. e., por adiestramiento o exposición en la que se aprenden los movimientos y la técnica de juego, no es un aprendizaje empírico (que pregunta por las causas, en tal o cual situación). En la técnica de cantar con otros no se juega en abstracto, ni se conoce su significado sabiendo simplemente adónde pueden moverse las notas musicales, ni sabiendo cómo “afinar” o qué tipo de primer avance de melodía se puede hacer para llegar a una octava ascendente; estas lecciones que perfectamente pueden ser teóricas son insuficientes si no se juegan cuando se juegan, i. e., se cantan cuando hay que cantarlas. En la interacción musical del juego de cantar a coro hay una concordancia en su uso y no se puede decidir desde pautas previas o anteriores, por ello no hay una falta de seguridad al seguir una regla: Seguir una regla es una práctica. Y creer seguir la regla no es seguir la regla” (Wittgenstein, 1999:70). En las mismas *Investigaciones filosóficas*, en el epígrafe §54, Wittgenstein apunta tres tipos de reglas: “[en primer lugar] la regla puede ser un recurso del adiestramiento en el juego. Se le comunica al aprendiz y se le da su aplicación. [Otro tipo de regla se entiende como] una herramienta del juego mismo. [El tercer tipo alude a que] una regla no encuentra aplicación ni en el adiestramiento ni en el juego mismo; ni es establecida en un catálogo de reglas. Se aprende el juego observando cómo juegan otros. Pero decimos que se juega según tales y cuales reglas porque un espectador puede extraer reglas de la práctica del juego” (Wittgenstein, 1999:27). Para este caso del cantar a coro, pensemos en el tercer tipo de regla por observación en que un niño pretende aprender a cantar en un coro de hombres y mujeres de su pueblo. Sería en un principio confuso, ya que el niño estaría observando a todos los cantantes y vería a simple vista que las voces de unos acompañan las de los otros y se desplazan por un tiempo en el que se intercalan, chocan, cruzan, suben de volumen, bajan de timbre, resuenan, etc. Situémonos en el ejemplo, el niño ve cantar en una plaza de su pueblo al coro de hombres y mujeres que ensalzan polifónicamente un juego de voces compartido, veríamos aquí en un nivel explícito cómo por intervalos unos cantan en grave y otros en agudo, luego, cantan todos a la vez y se mezclan realizando cierto contrapunto. También vería que las mujeres se sitúan en las posturas tímbricas más *sopranas*, pudiéndose acompañar unas a otras ampliando el volumen mediante movimientos vocales que se emparejan. Percatarse de esto a través de la observación es una posibilidad entre otras de alguna validez ejemplar, así bien el niño llegaría a percibir esta lógica, quizás más o menos, aunque esto no se puede saber tan fácilmente. Este aprendizaje por observación en el canto puede ser útil ya que hay reglas de juego que se captan en este andamiaje por observación, de él se pueden entrever ciertas posibilidades de uso de la voz, formas de comprensión del respeto de unas voces a otras, la lógica de los intervalos, los tiempos de cada nota musical, etc.; aun así, esto no completa el aprendizaje de este canto a coro. La pregunta es: ¿cómo puede el niño aprender esta regla? ¿Qué regla se hace explícita en la observación del uso de un ejercicio vocálico de canto, en un juego? ¿Cómo cantar a coro? Dicho esto, cabría pensar en si la regla del juego pudiera ser aprendida de un modo más eficaz siguiendo el primer tipo de regla al que apunta Wittgenstein. El primer tipo de regla quizás se preste más para comprender más pasos en la didáctica del canto como *corifeo* de un coro, pensando que es el más cercano para llevar a cabo el aprendizaje de la misma, esto es, el modo en que se le comunica al niño primero una lección y, luego, se le da su aplicación de las formas posibles de ejecución. En este caso, uno de los hombres que cantaban en el coro, le dice verbalmente al niño primero cómo se afina la nota principal de la primera estrofa, para pasar así de una nota a otra y decirle además que esta última se mantenga sonando un buen rato, luego el

poder contrastar lo *positivo* y lo *negativo* que hay entre los ejemplos a los que nos hemos remitido. Desde los compositores del Segundo círculo de Viena, pasando por el jazz, hasta el trap actual. Este conjunto de *ideas* sociológicas, estéticas, técnicas y musicales está conformado históricamente por la línea que recorre: las condiciones sociales y económicas de los músicos y artistas, la categoría de lo feo, el *kitsch*, la forma disonancia, la técnica compositiva e instrumental y, finalmente, el tiempo de ensayo.

hombre, en su correspondiente ejemplo práctico, le canta ese transcurso de notas y se mantiene en la nota última en un intervalo de tiempo largo. De esta forma, se le enseñarían por aprendizaje vicario y por aplicación las reglas de la melodía cantada a coro en la que el niño, poco a poco, se va fijando en cómo corresponden las aplicaciones de las mismas en su uso. De este modo, al niño se le transmiten auditivamente las notas musicales en una línea de voz masculina para cantarla a coro, para que aprenda a seguir la regla del juego. Asimismo, una vez parezca aprender ciertos movimientos vocales de canto aún quedaría un *después* muy superior a este conocimiento teórico-práctico principiante de cómo se cantan melodías a coro, quedaría ver, p. e., cómo se afina en una canción determinada distinta a la aprendida, de qué tipo subidas de tono *ad extra* se pueden llevar a cabo, qué formas de acabar una canción (en *rubato* o en *turn around*, p. e.) se pueden hacer, etc. Por supuesto, quedarían muchas estrategias de afinación, muchas tonalidades, muchos usos por delante a los cuales debería enfrentarse en un aprendizaje del juego *ad infinitum*. No todo se reduce en el canto a unas pautas de juego, como apuntábamos al principio, el jugar hace el juego y, además, el final de un aprendizaje no se da en un momento puntual, pues todo sigue hasta un punto en el que no sabemos cómo lo hacemos, ya casi olvidándonos del primer día de “aprendizaje”, pero lo hacemos. Cuando vemos a uno de esos hombres y mujeres del coro del pueblo que están cantando todos los días en sus ensayos y espectáculos sería de un absurdo y de una perplejidad (para ellos) preguntarles que nos expliquen en *qué* consiste cantar a coro, pues es algo que ya saben usar de una forma competente y sin teorías. Además, para responder a la pregunta en *qué* consiste tal cosa como cantar a coro, los mismos hombres y mujeres del coro nos podrían decir que se necesitan dar cuenta de muchas facultades previas para explicar tal cosa, p. e., mover el diafragma con precisión, hablar y vocalizar, llevar el ritmo y mantener el pulso, respirar templadamente en un silencio, etc. Hay una cantidad de usos previos que dan cuenta de ello, usos incalculables que no mostrarían sino tal perplejidad en el cantante de coro al que nos referimos. Nadie puede empezar a cantar si no sabe vocalizar o emitir sonidos por la boca, ni si no sabe mantener el pulso, ni si no sabe guardar silencio, ni si no sabe escuchar, ni si no sabe apenas respirar, esto es, si no se parte de un sentido implícito que se pueda recordar y echar en práctica en el momento en que se empieza a aprender a cantar. Para cantar, como para muchos otros juegos, no se parte de cero, por lo que para explicar tal cosa como cantar, habría que remitir a muchos significados de cada facultad que se use en ese momento para realizar tal cosa. La explicación del significado de una cosa nos llevaría a la explicación de otra y así hasta el infinito. Un infinito que nunca se llega a dar explicación de por dónde empieza la cosa, esta es, la *aporía del aprender* (Pardo, 2004:43). También podríamos contestar de un modo inmediato, en respuesta a estas cuestiones sobre cómo cantar a coro, que un manual de instrucciones en el que se expliciten las reglas del canto nos enseña a cómo cantar en abstracto, por decir así, simplemente. Sin embargo, el uso mismo de las reglas no se queda en la somera teoría de una enseñanza previa a la técnica del juego mismo: el uso recíproco requiere de práctica y de estrategias aplicadas, a cantar a coro se aprende cantando a coro. Por ello, carece de sentido pedirle a un manual de instrucciones que nos explique ya no solo cómo cantar a coro, sino sobre lo que significa aprender a cantar a coro, es decir, sus variaciones y gradaciones de nivel, pues eso es cosa del uso de la regla y no de la explicitación teórica de la misma. El cantador del coro del pueblo ya ha encontrado la forma de cantar en compañía polifónicamente y cualquier intento de decirlo de otra manera distinta al que cante mismo, prácticamente, no conduce sino a cierta confusión para el que ya canta solo cuando canta. Dar una explicación o una descripción de *cómo* cantar a coro (ya no digamos de *qué* es cantar a coro) es un concepto que está falto de delimitación, ninguna información de este tipo de definición exacta sobre el cantar enseña el significado del cantar. Por muchos apuntes, notas y reseñas que haga el niño sobre el lenguaje musical del cantar polifónico siempre estará frente a un *arte indomable* en la mera teoría, no le queda más que esforzarse y esperar en silencio a que su juego se juegue en la práctica, y así a base de ir cantando canciones y desafinando melodías pueda llegar a seguir la regla. El significado del cante a coro es su uso, solo se entiende cuando se juega al mismo, la dificultad de explicarlo en abstracto, al igual que otros juegos, es obvia. Si el niño le preguntase al hombre del coro del pueblo que le enseñó las reglas del juego de un modo aplicado, el sujeto cantador no podría explicar por qué canta en un tono antes que en otro, o por qué primero grita solemnemente y luego queda en silencio segundos, o incluso por qué mueve el brazo izquierdo para apretar su barriga antes de vociferar melódicamente un *guineo*, etc.: a lo máximo a lo que podría aspirar tal dicha del cantante es a decir que aprendió a cantar a coro cuando

2. 3. 4. Lo bello natural, lo *kitsch* y el carácter enigmático de la obra de arte

Adorno expresa que desde Schelling, cuando a la estética se le llamaba *filosofía del arte*, el interés estético de las teorías apenas ocupa el lugar de lo bello natural, en lo que todavía se basaba Kant en la *Crítica del juicio* (Adorno, 2014a: 88). La decadencia de lo bello, no viene dada únicamente por su contraposición dialéctica con la categoría de lo feo de Baudelaire, sino que tiene su explicación en el dominio cada vez más amplio de conceptos como *libertad* y *dignidad humana* inaugurados por Kant y puestos en viraje por Hegel o transplantados por la *estética* de Schiller (1988). Para Adorno, de acuerdo a Hegel, en el mundo no hay que respetar más que aquello que el

aprendía a cantar a coro. Si alguien quiere aprender a cantar a coro tiene que ponerse bajo la tutela de un cantante ejemplar, pero no se puede aprender con la simple adquisición de un manual escrito de instrucciones que pretenden conseguir la enseñanza del juego por correspondencia; se trata de otra cosa, de aprender jugando. Se aprende a cantar como se aprende a bailar, a actuar en teatro y a jugar a todos los juegos cuyas reglas son implícitas, esto es, practicándolos hasta sabérselos de *memoria*. Por ende, si se distingue entre la regla para cantar a coro y su aplicación, se abre el regreso hasta el infinito que comentábamos anteriormente, para saber cuándo es correcta una aplicación de la regla, deberíamos dominar otra regla, para aplicar esta misma nos sería precisa otra anterior y así sucesivamente. De ahí que es preciso concebir las reglas no como interpretaciones, sino como prácticas que se dan socialmente con otros, en un juego compartido (objeto de adiestramiento y de transmisión sociocultural) y en un caso concreto. En resumen, seguir una regla es algo diferente e independiente de pensar que se sigue la regla. Seguir la regla es una práctica, en este caso a coro, por ello no se puede seguir privadamente tal regla y, por lo tanto, “no puede haber solo una única vez en que un hombre siga una regla” (Wittgenstein, 1999:70). El que sigue la regla en el canto a coro, la sigue en cuanto a otros, comunicándose en el juego de lenguaje que llevan a cabo. Uno no puede decir que sigue la regla porque a él le parece que sigue la regla, o porque lo piensa, o porque en una ocasión le haya parecido haberla seguido en consonancia con otros. De un modo genial lo apunta Wittgenstein cuando dice acerca de algunos juegos de lenguaje que: “No puede haber sólo una única ocasión en que se hiciera un informe, se diera una orden, o se la entendiera, etc. [...] Seguir una regla, hacer un informe, dar una orden, jugar una partida de ajedrez, [en nuestro caso “Cantar a coro”] son costumbres (usos, instituciones). Entender una oración significa entender un lenguaje. Entender un lenguaje significa dominar una técnica” (Wittgenstein, 1999:70). Uno no puede seguir una regla en su pensamiento, en privado, en su creencia particular, se trata de una técnica compartida, de un uso al que nos fuimos acostumbrando a realizar en grupo, entre algunos. De esto, ya poco se puede decir más, cuanto menos teorizarlo aparte de hacerlo. A pesar de ello, intentaremos concluir dando pie a un ejemplo práctico y literario que dé cuenta de ello de una vez, ya, por todas. Sobre esta problemática acerca de cómo seguir la regla, al fin y al cabo, de cómo cantar a coro, se suele tomar mano de un ejemplo, al que algunos como Rocco Ronchi o José Luis Pardo han llamado “alegoría wittgensteniana”, que consiste en la llegada de unos exploradores a un país desconocido en el que un juego de lenguaje les es completamente extraño. Wittgenstein lo cuenta así en el epígrafe §206: “Imagínate que llegas como explorador a un país desconocido con un lenguaje que te es totalmente extraño. ¿Bajo qué circunstancias dirías que la gente de allí da órdenes, entiende órdenes, obedece, se rebela contra órdenes, etc.? La conducta humana común es el sistema de referencia por medio del cual interpretamos un lenguaje extraño”; en el epígrafe siguiente, el §207 añade: “Imaginémonos que la gente de ese país ejecutase las actividades humanas ordinarias y al hacerlo se sirviese, al parecer, de un lenguaje articulado. Si se observa su conducta la encontramos inteligible, parece ‘lógica’. Pero si tratamos de aprender su lenguaje, encontramos que nos es imposible. Pues no hay una conexión regular entre lo que dicen, los sonidos que profieren y sus acciones” (Wittgenstein, 1999:71). No obstante, para nuestro caso, tomemos un ejemplo paralelo y similar al anterior: pensemos ahora en unos antropólogos que llegan a un lugar en el que la gente canta a coro; estos investigadores nunca han visto tal cosa en toda su vida y se encuentran completamente sorprendidos. Viendo tal cosa, se les ocurre describir lo que ven para comunicárselo a sus compañeros de universidad y a todos los miembros de su cultura lejana. Así bien, estos antropólogos desconocen totalmente las reglas implícitas de ese canto a coro polifónico que enreda sus oídos, pero ellos se empeñan en describir las reglas explícitas del mismo con su afán descubridor de investigadores de la objetividad, para lo que necesitarían un buen aprendizaje del mismo cante. Los antropólogos se dirigen a componer grandes listas de sonidos, melodías, lenguajes musicales traspuestos, sistemas armónicos, patrones rítmicos, esto es, reglas explícitas de lo que oyen para dar cuenta de ese uso formado por reglas implícitas del canto a coro que ellos no dominan. Los cantantes del coro al acercarse a estos apuntes y notas de los antropólogos dicen que no entienden nada de lo que allí escriben, le parece que lo que cantan no tiene nada que ver con esos ejercicios simbólicos que traducen sus cantos a reglas explícitas, ¿explícitas para quién? Esta es la contradicción, unos creen decir la verdad y otros también pero no se ponen de acuerdo; atender a las reglas del juego en su uso mismo o en su descripción externa al uso, y aquí la cuestión.

sujeto autónomo se debe *a sí mismo*, pero en la verdad de esa *libertad* del sujeto radica al mismo tiempo la *falsedad* (falta de libertad para lo otro) (Adorno, 2014a: 89). Así se da el giro de lo bello natural hacia un progreso de la libertad que acaba en algo meramente *espiritual*, histórico, donde se enfrenta la *dignidad* con la naturaleza. La belleza ya no consiste en la categoría estética del placer por la *mimesis* a través de la cual se imitan las cosas de la realidad, lo bello natural es inmanente a lo bello artístico, sino que el sujeto artista, bajo su deseo de *emancipación* pretende volar más allá de la naturaleza para encontrarse con *si mismo* y penetrar la dimensión *espiritual*, que en sentido último es Dios.

Kant en el epígrafe §42 de la *Crítica del juicio*, le atribuía a la naturaleza *lo sublime*, es decir, una belleza artística intrínseca a la belleza natural que se hacía patente a través de la *mediación* del artista. La belleza se conjugaba en el campo de lo natural y lo artístico, por lo que el canon de lo bello continuaba históricamente envolviendo la forma, tomando las partes de los contenidos sociales y económicos, así como los psicológicamente *fantasiosos* que el propio sujeto producía y plasmaba en sus obras. Esto, cambió con Hegel y los románticos, que elaboran un arte más allá de lo vanidoso y de la *mimesis total* y perfecta de lo natural que tiene en cuenta la *expresión* sensible de artista. Se empieza por tanto a entretrejer una dialéctica entre la naturaleza primera (autonomía del arte) con la naturaleza segunda (carácter social de la obra de arte). Así es que, entre otras cosas, al añadir en el curso del s. XIX, el ámbito del *paisaje cultural* (Adorno, 2014a: 91), las obras abandonan una parte del ámbito de *artefactos*. Dice Adorno que a lo largo del s. XIX:

se siente como bellas las obras históricas, a menudo en relación con su entorno geográfico, al que por ejemplo se pueden parecer por el material pedregoso empleado. En ellas no es central, como en el arte, una ley formal; rara vez están planificadas, aunque su orden en torno a la iglesia o a la plaza del mercado tiende a veces a algo de este tipo, igual que las condiciones económico-materiales a veces producen formas artísticas. Sin duda, no poseen el carácter de intangibilidad que la concepción habitual suele asociar a lo bello natural. A los paisajes culturales, la historia se les ha impreso como su expresión, la continuidad histórica como su forma, y los integran dinámicamente, tal como suele suceder en las obras de arte (Adorno, 2014a: 91).

A partir del goce estético por el *paisaje cultural*, el arte cada vez más se decanta por los contenidos sociales, debido a una *apropiación* y un interés por parte de los nuevos artistas en el componente real e ideológico urbano además de en los *estigmas* estéticos de la sociedad de mercado. Aunque, el *paisaje cultural* como forma, a la vez, no deja de estar preso del continuismo objetivista de la *mimesis* natural bajo la que la propia naturaleza se ensalza como *belleza* de un entorno concreto. El *paisaje cultural* se representa como una reserva natural, así concebida por la *expresión* artística, sobre la cual los objetos de la realidad se presentan idealmente siguiendo los criterios del formalismo *mimético* del s. XVIII.

Por ende, partiendo del ideal de belleza natural, del canon, del principio de armonía, de proporción y de equilibrio, esto es, de los fundamentos de la teoría estética del s. XVIII (i. e., Winckelmann, Batteaux, Baumgarten, Kant, etc.), se llega a conectar de algún modo lo bello natural con el *espíritu* histórico y material de la época. El *reflejo* de los artistas del s. XIX en los contenidos sociales e históricos se desarrolla a la par que la reconstrucción del principio formalista anterior. Este nuevo conflicto dialéctico va acabar con aquella ensoñación rousseauiana del *retournons* al estado naturaleza pacífico y primigenio, y, por tanto, traerá la *confusión* de las leyes de la naturaleza con las humanas (i. e., lo que en muchos casos, consiste en no distinguir la zoología y la biología con la política). En el s. XIX, con la implantación continua del modo de producción capitalista en Europa, pierde fuerza aquel idealismo iusnaturalista y se empiezan a componer todo tipo de ambigüedades entre la *experiencia natural* y las funciones integradas en la llamada *cosificación social* (segunda naturaleza), contextualizada en espacios más cercanos a la sociología y a las relaciones entre individuos (población) de un territorio (p. e., para los liberales estas relaciones vienen dadas como un *mecanismo autorregulado* natural que va desde las ideas de Townsend, a Condorcet, a Malthus, a Darwin, a Spencer, etc.).

En este contexto filosófico y político, tal es el movimiento estético de *emancipación* de la burguesía que, en nombre de los derechos humanos (i. e., idealismo de la *humanidad*), se siente el afecto común por los prados de color lila, las muñecas de porcelana (con un decoro un tanto siniestro) y las músicas populares de raigambre repetitiva y sincopada (p. e., las músicas folclóricas, el ballet, la música de salón del s. XIX, etc.). Por tanto, esto lleva a la adopción de una nueva ideología de la inmediatez de lo natural (el *naturalismo*) mediada por aspectos sociales que mezclan leyes naturales con las humanas, y por momentos, aun con las divinas. El *kitsch*, con su *anverso* la vanguardia, como diría Clement Greenberg¹⁴⁸, nos da razones para entender la industria turística del

148En la *Filosofía de la nueva música*, Adorno nos comenta lo siguiente sobre Clement Greenberg: “La música participa de lo que Clement Greenberg llamó la división de todo arte en *kitsch* y vanguardia, y el *kitsch*, el dictado del beneficio sobre la cultura, hace tiempo que ha sometido la esfera particular socialmente reservada a ésta. Por eso las reflexiones que se ocupan del despliegue de la verdad en la objetividad estética se refieren únicamente a la vanguardia, la cual está excluida de la cultura pública. Hoy día, una filosofía de la nueva música únicamente es posible en cuanto filosofía de la nueva música. Como defensa no cabe sino la denuncia de esa cultura: esta misma únicamente ayuda al fomento de la barbarie contra la que se indigna” (Adorno, 2003a: 19). En el año 1961, el crítico de arte neoyorkino Clement Greenberg publica en Boston la obra *Arte y cultura*, que contiene un texto titulado “Vanguardia y kitsch”, donde se hace un diagnóstico de las dos formas estéticas que se desarrollan en el seno de las sociedades burguesas occidentales del s. XIX: la vanguardia y el *kitsch*. Por una parte, en lo que respecta a la primera, se produce como una nueva forma de manifestación estética que contiene el fundamento de una resistencia, la crítica histórica, social y política además de un análisis de las causas, efectos, *antecedentes* y *funciones del orden social burgués* (Greenberg, 2002: 16). Esto es lo que Greenberg denominó “la cultura de la vanguardia” (Greenberg, 2002: 16). En los años cincuenta y sesenta del s. XIX, esta corriente avanzó a través del flujo emigratorio de la bohemia, que llevaba parejo el modelo del mercado capitalista que se situó como una salida para los artistas, poetas, novelistas y ensayistas ante la decadencia del viejo mecenazgo aristocrático del arte (Greenberg, 2002: 17). La forma estética que surge de estas condiciones es la vanguardia, esto es, una forma distanciada de la sociedad, pero desde dentro de ella, capaz de dirigirse contra un tipo determinado de clase social a la que considera políticamente degradada. El espíritu revolucionario del siglo anterior, se reproduce estéticamente en una especial confusión entre

paisaje romántico vinculado a las grandes urbes y de cómo se sublima el sensorio geológico fusionado, al mismo tiempo, con la belleza natural *mediada* por aspectos inmanentes a la sociedad. Las costumbres burguesas, moral-narcisistas, se reflejan en los anuncios publicitarios de la sociedad de mercado, esto es, en la *apariencia* y el *fetichismo* que se eleva como segunda naturaleza de la circulación de la mercancía y de los intercambios comerciales. Lo que tiene salida a ese bello natural se vuelve ideológico, fetichista, consumista e y sujeto a la *inmanencia social*. Por ello, dice Adorno: “lo bello natural es una alegoría de eso que está más allá, pese a estar mediado por la inmanencia

ideología y violencia (Greenberg, 2002: 17), del medio de las buhardillas, las callejuelas, las ruelas, las plazas y los barrios sale una forma que es capaz de rechazar el poder aristocrático desde una posición de clase burguesa que busca hacer la guerra a través del arte y la cultura. La revolución quedó introducida en el corazón de las ciudades modernas, una nueva creencia individual, de aquel poeta y artista que saca de su regocijo subjetivo una forma de elevación y sublimación de su marginación social para mostrarse atacante ante un orden social antiguo y opresor que necesita ser vengado. El arte se hace por el arte, lo abstracto por lo abstracto, lo absoluto por lo absoluto, i. e., el desarrollo de un sujeto romántico idealista continúa por la vía estética, ya no solo por vías metafísicas ni teológico-protestantes, sino que esa corriente haciéndose estética y política se abarca ya áreas más variopintas. La vanguardia se erige dejándose ver en formas particulares más singulares que los tratados metafísicos y epistemológicos de las épocas anteriores, no así también se envuelve del contenido absoluto, idealista y metafísico anterior aunque reproduzca formalmente una diferencia que tiene una nueva validez estética. Frente a ese impulso eternizador, épico, hasta estático, de eso que Greenberg llama “alejandrismo” (Greenberg, 2002: 20) se establece la vanguardia como una reformulación de esos contenidos nacidos en la mayor intimidad y subjetividad del sujeto burgués que busca lo contingente del devenir, y que quiere seguir la estela de lo que se mueve, pero de lo que se mueve contra aquello que representa la clase dirigente. Esta clase dirigente que cada vez más abandona la cultura (Greenberg, 2002: 20), deja hueco para que una base social se apropie de esa fuente. Pero que la vanguardia quede como la restauradora de un contenido que se empieza a pensar anacrónicamente, su forma es la que expresa la novedad, la deja abocada también a cierto peligro que se corre en tanto abarcar. Los shows multitudinales, las universidades, las editoriales, la mezcla entre lo académico y lo comercial, conllevan también a un espacio de mercado de bienes, servicios y personas que necesita su precaución. No así, como dice Greenberg, “la vanguardia empieza a sentirse insegura del público del que depende: los ricos y los cultos” (Greenberg, 2002: 21), así es que “donde hay vanguardia generalmente encontramos también retaguardia” (Greenberg, 2002: 21) y aquí ya entramos en la segunda forma que señalábamos como propia del ambiente de mediados del XIX: el *kitsch*. Este segundo fenómeno, contrapuesto dialécticamente con la vanguardia, pero ambos mutuamente epocales, contextuales y dentro del mismo tipo de clase social, está conformado por ese tipo de arte de cromotipos y falsas reliquias, literatura de cómics, revistas en papel satinado, con dibujos extravagantes y titulares coloridos con espirales y roscas. El *kitsch*, por decirlo así, es la forma estética del consumo fruto del marketing decimonónico, de la mercadotecnia de la música pop (p. e., el ballet), de los artilugios singulares de la burguesía a la venta que son una forma estética, una forma de entretenimiento y a la vez una mercancía que residualmente había generado el impulso industrial y capitalista en ese siglo. Así como donde hay ortigas se puede encontrar menta, así también el *kitsch* y la vanguardia conviven como dos fenómenos imbricados que surgen de un modo paralelo en el mundillo del arte, la literatura, la cultura y el comercio. Tanto el *kitsch* como la vanguardia se enclasan en las formas de vida urbanas, en la burguesía con tiempo libre que busca su zona de confort más allá de la satisfacción de las necesidades vitales más básicas. El tiempo se recubre de otra actividad, el pasatiempo, el tiempo se mata haciendo otras cosas y se adapta al consumo de nuevos productos culturales. A veces con una forma de revancha, de crítica y resistencia política, como es la vanguardia, pero otras veces dejándose llevar por lo que ofrece el comercio, disfrutando y creyéndose lo que se oferta en un alarde de cursilería, el *kitsch*. Greenberg nos dice que el *kitsch* “es un producto de la revolución industrial que urbanizó las masas de Europa occidental y Norteamérica y estableció lo que se denomina alfabetismo universal” (Greenberg, 2002: 21). Las distracciones de las masas urbanas inspiran este tipo de forma estética que es el *kitsch*, el cual dice Greenberg consiste en el paso del gusto por la forma popular de las clases sociales anteriores (medievales y renacentistas heredadas de una cultura popular frente a la oficial) hacia una “cultura sucedánea” (Greenberg, 2002: 22). En este sentido hay un cambio de forma de la cultura popular a una cultura de masas, de un modo de producción feudal a uno capitalista, y por tanto, de un modo de entretenimiento, de hábitos sociales y estéticos que intenta regenerarse y situarse en detrimento del alejandrismo anterior. Los contenidos entran en crisis, el mercado los convierte en mercancía, en el *kitsch* surge una regresión y en la vanguardia la agresión, por decirlo así. No obstante, ambos fenómenos son efectos de la caducidad de unos contenidos alejandrinos, épicos, económicamente feudales, pero también populares que se quieren reincorporar a una época de acumulación capitalista que empieza a generar nuevas necesidades, por lo tanto, nuevos cambios formales

social” (Adorno, 2014a: 98).

Toda aquella experiencia estética kantiana basada en *lo sublime* y en los fenómenos naturales subyugados, grandiosamente pasados por un *mimetismo* natural (elevado, excelso, insigne idílico, eximio, celestial, puro, etc.), se empiezan a retorcer con la entrada del punto de vista histórico del artista moderno. Lo imitable pasa de ser la cualidad física más trascendental de la naturaleza, a ser parte de su naturaleza inmanente, en tanto que situada histórica y socialmente en el mundo tecnológico e industrial del s. XIX. La perfección de las formas media la crudeza de los contenidos y la mimesis natural es también una mimesis social, en tanto que se transfieren nuevos elementos inmanentes a la realidad (p. e., plazas, mercados populares, iglesias, calles, tiendas, etc.). El componente mimético de la obra de arte moderna plasma la *nueva naturaleza* de la tecnología, eso que Benjamin llamaba *ur-naturaleza* y Lukács denominó como *segunda naturaleza*.

Ahora bien, el *paisaje* grandioso y escarpado ante el sujeto solitario, la felicidad del abandono en las zonas costeras y montañosas, pasa en el *presente* por la ruta de senderismo y la casa rural del turista alpino. La grandeza sublime y abstracta de la *naturaleza* de Kant, está actualmente circunscrita a la órbita social del comercio en lo que respecta al sector servicios y a los escaparates de las agencias de viajes que publicitan *packs* de viajes-ahorro con rutas seguidas por calzadas pavimentadas y piscinas climatizadas. El apriorismo de la teoría estética, intrínseco a la distinción entre las categorías de lo bello y de lo feo, queda hoy en el vacío de una estética donde triunfa lo que vende, lo que se muestra en los escaparates de las tiendas, en los paneles de publicidad, en los anuncios televisivos y en toda clase de productos ofertados con mejor o peor éxito en las redes sociales (i. e., el valor se mide por los “favoritos”, “likes” y “emoticonos positivos” que cierran el gusto estético en el mero psicologicismo sensacionalista de las demandas masivas). Pero: ¿son estas nuevas manifestaciones parte del arte bello, de lo sublime, del arte digno, del arte libre, de lo *kitsch*, del arte de vanguardia, del arte contemporáneo? La respuesta que da Adorno a esta problematización de la situación presente de la estética está marcada característicamente por su indefinibilidad de la

de esos contenidos que con el paso del tiempo se van volviendo anacrónicos. Estas formas, en el caso de *kitsch*, son mecánicas, se ligan a la máquina, utiliza fórmulas (Greenberg, 2002: 22), estereotipos y estilos que siguen el mismo patrón: “epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo” (Greenberg, 2002: 22). Se rompe el canon de belleza clásico, natural, pero también lo sublime, la mimesis cobra otra forma, en preferencia a la cursilada romanticona degenerada que cuesta dinero y que cierra la puerta a mercados tradicionales, amanuenses, artesanías, madereros, o cuanto menos los liga a la mecánica de la máquina y de la producción industrial capitalista. El *kitsch*, en su apego al academicismo, avanza triturando, vaciando, degenerando, haciendo decaer y sobre todo desnaturalizando las formas de la cultura popular y aristocrática anterior restaurándose a la vez con una intención de parecer aristocrática no siéndolo en un afán intermedio, confuso y borroso, que estéticamente abre cancha para anclar al nuevo orden social burgués. Lo cortés se hace ridículo, lo fino se hace ostentoso, la valentía se amana y remilga, el honor se hace presuntuoso, lo noble pretencioso y lo pobre ostentoso. La simpleza de lo artesanal se hace espectacular, fastuoso y aparatoso, se imita lo lujoso pero no es más que jactancia, fanfarria y petulancia. Por ello también hay un *kitsch* épico nacional, incluso noble, de paisajes de caza en los halls de los hoteles y en los salones junto a las chimeneas, las lámparas de colores chillones, la cromatización del motivo arabesco, una especie de gusto por el chicle y el plástico postinero, pomposo y rimbombante.

naturaleza. Pues la naturaleza de Kant, en la que se daba esa autonomía gnoseológica de la experiencia estética ni siquiera era la de física (ni la de Newton), ni la de los siglos XVII-XVIII.

Sobre *metamorfosis* que va de lo bello a lo *kitsch*¹⁴⁹ dice Adorno que: “de una manera no especialmente ingeniosa se ha notado a menudo que las imágenes *kitsch* han echado a perder las puertas de sol” (Adorno, 2014a: 102). Las *puertas del sol*, en tanto elementos lumínicos de la naturaleza que resultan bellos al *juicio sensible* sobre el fenómeno percibido por el sentido de la vista humano, han sido cambiadas por la luz artificial e inorgánica de las *imágenes kitsch*. Esto es, lo bello natural se define ya como una indeterminación, que vale para el objeto tanto como para el concepto, el arte deja de imitar a la naturaleza bella y mítica, y pasa a imitar a la nueva *naturaleza historizada*.

Se podría decir que Hegel llega a lo bello artístico a partir del bello natural kantiano, así como el idealismo objetivo hegeliano emana del idealismo formal de la *libertad* kantiana, conservando el dualismo filosófico del *espíritu objetivo* y del *espíritu subjetivo*. En esa belleza natural la *promesa* repentina de algo superior, es preciso liberarla a través de la *conciencia* que se le *contrapone* (Adorno, 2014a: 106); y esto conserva el parentesco entre Hegel y Kant. Ahora bien, la crítica que hace Hegel al ideal de lo bello natural consiste en la recuperación de la conciencia artística del sujeto ante el rechazo al formalismo estético propio del idealismo naturalista del s. XVIII, que tanto repudiaban los nuevos burgueses del s. XIX. Hegel se vuelve reacio a aceptar la categoría de la belleza natural *en sí*, entendiendo que esa naturaleza es partícipe de algo más subjetivo y, a la vez artístico, que esas relaciones meramente formales, armónicas y proporcionalmente matemáticas. Contra esa naturaleza fundamentada matemáticamente del s. XVIII, Hegel aplica las reglas contrapuestas del *espíritu vivo*, de lo *subalterno* y lo *trivial* en desprecio por la *estética racionalista* (Adorno, 2014a: 106). El idealismo de la *naturaleza* se envuelve por el idealismo del *espíritu*, y artísticamente hablando, se enfrenta el espíritu objetivo a través del espíritu subjetivo, como anuncio de una nueva vocación propiamente humana que produce nuevas obras que van más allá de la reproducción real de las *cosas naturales*. Hay pues una transición o un desarrollo, para Hegel, del bello natural al bello artístico, es decir, de la naturaleza al arte en el que: “no se encuentra la famosa equivocidad del verbo *aufheben* «superar y conservar»” (Adorno, 2014a: 107).

En la *Estética* de Hegel (2002) el movimiento de superación en la identidad sintética (concepto subjetivo-objetivo-absoluto) no sigue el mismo curso que en otras obras, aunque la

149En la Primera parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno asume que a mediados de los años sesenta, este *kitsch* sigue igualmente presente en la filosofía. El diagnóstico de Adorno es que el *kitsch* perdura en las nuevas filosofías del s. XX como un elemento vinculado a distintas concepciones del mundo y filosofías del ser cada vez más imperantes. Dice: “Sobre las filosofías restauradoras de hoy en día arroja luz el exotismo *kitsch* de concepciones del mundo de artesanía, como el budismo zen que tan asombrosamente bien se consume. Como éste, simulan aquella posición del pensamiento que la historia acumulada en lo sujetos hace imposible adoptar” (Adorno, 2005a: 74)

filosofía del espíritu subjetivo tiene su despliegue en el *arte*, así como el desarrollo del espíritu objetivo lleva a la *religión*, y el absoluto a la *ciencia-filosofía (Wissenschaft)*. Ahora, Adorno muestra tal movimiento de la dialéctica de la superación hegeliana para enfrentarla ante Kant, enseñando el sentido dialéctico negativo y de contrapunto teórico-estético que va desde lo bello natural a lo bello artístico. Frente a la concepción clasicista de lo bello natural de Kant, Hegel sacrifica lo bello natural al espíritu subjetivo en su pretensión productiva artística e imaginativa de alcanzar lo absoluto. Esto es, para Hegel, lo bello natural solo merece ser llamado así si se refiere al *espíritu*, porque el espíritu es *superior a la naturaleza* y sus fenómenos, y, por tanto, lo bello artístico es superior a lo bello natural porque es *producto del espíritu* (Hegel, 2002: 8-10). Y aquí es preciso matizar que esta estética hegeliana sigue siendo la del *desarrollo*, más que la de la *oposición* dialéctica, aunque tanto Kant como Hegel compartan la idea común de una teoría estética en relación a la categoría de lo bello como tal. No obstante, también se puede apuntalar que esta dialéctica estética avanza sin dejar ningún elemento atrás (i. e., envolviendo), debido a que en la crítica también se conservan los contenidos a los que se hacen referencia, a saber los que son o se dicen *bellos*. Por ende, puede seguir leyéndose, al modo de una filosofía idealista sobre la belleza, una teoría estética que se *piensa* siempre desde el sujeto como espacio de la verdad y autonomía estética.

Dicho esto, estas distintas teorías, que luchan históricamente por la *hegemonía* estética, se mezclan, dice Adorno, con el *carácter enigmático de las obras de arte* (Adorno, 2014a: 164). Hay, por tanto, una relación entre el *carácter enigmático de las obras* y el *carácter histórico* de las mismas, es decir, a lo largo de la historia, las obras se convirtieron en enigmas. Pero, ¿qué quiere decir esto? Pues, que ante el carácter planificado (i. e., racionalmente) del estatuto de dominación de un criterio estético siempre hay algún aspecto que escapa a esta tendencia formal que se sitúa históricamente. Este modo de escapada, al modo de un *clinamen*, deja paso a cierto tipo de pensamiento negativo y en suspenso ante el momento más inmediato con la obra. Momento en el que la referencia de la obra se da en relación a cuando esa referencia no se da. Este vaivén enigmático característico a las obras de arte es el modo dialéctico negativo en que Adorno escribe la *Teoría estética*.

todas las obras de arte, y el arte en conjunto, son enigmas; esto ha irritado desde antiguo a la teoría del arte. Que las obras de arte digan algo y al mismo tiempo lo oculten es el carácter enigmático desde el punto de vista del lenguaje (Adorno, 2014a: 164).

Esto es, desde el punto de vista del lenguaje, una obra se vuelve similar al lenguaje-objeto mediante la forma de esta, no obstante, justamente por el peso de los contenidos, a tal obra también le son inmanentes el tema, los materiales, las técnicas aplicadas, su contexto social y económico.

Pero en la relación entre la obra (p. e., la imagen o el sonido) y el sujeto perceptor no hay algo así como una codificación de antemano con los conceptos del artista productor. Al perceptor de la obra se le escapan cantidad de elementos que pueden estar detrás de la obra, funcionando como formas que organizan esos contenidos. Esto deja al receptor de la obra bajo un carácter lingüísticamente no contextualizado e, incluso, ininteligible. Esta situación, por muy conceptual que pueda ser la obra, *eximia causa*, niega el carácter total de lenguaje de la obra de arte. Por ello, para Adorno, a la obra se le escapa algo, rehuye de su autonomía, y se vuelve enigmática. Siguiendo ese punto de vista del lenguaje, el enigma resalta la parte indecible, inefable, irresuelta y muda de la obra. Este estado de asombro, que Adorno explica mediante el ejemplo del *lenguaje de la música*:

La persona que no entiende el lenguaje de la música, que sólo percibe galimatías y se pregunta qué son esos ruidos, puede asegurarse elementalmente del carácter enigmático del arte; la diferencia entre lo que esta persona oye y lo que oye la persona iniciada circunscribe el carácter de lo enigmático (Adorno, 2014a: 165).

Esta reunión del carácter autónomo y social de la obra en el carácter enigmático, se da en el modo en que también ante la obra de arte hay un estado de asombro, de desconcierto, de extrañeza, de impenetrabilidad y de desconocimiento. Adorno asocia este *carácter enigmático*¹⁵⁰ con el sentido interrogativo de la vida, en tanto que, el arte desconcierta a cualquiera que se precie a respuestas rápidas y sencillas. Ahora bien, esto no significa que Adorno defienda la pregunta como medio de comprensión de las obras, o se decante por la hermenéutica filosófica del arte en sentido gadameriano, pues no se trata únicamente de volver a producir las obras interpretativamente como juego (*das spiel*) con la experiencia estética. No obstante, el carácter enigmático de la obra de arte, hace a la propia comprensión una *categoría problemática* (Adorno, 2014a: 166). Por ello, a veces ocurre que, cuanto más se intenta comprender una obra, más intenso es el sentimiento de insuficiencia y de incompreensión de la misma. La obra en su comprensión, no es más que una ceguera puesta en el hechizo del arte, opuesta en su apariencia a todo contenido de verdad. Así dice Adorno: “cuanto mejor se comprende una obra de arte, tanto más deja de ser un enigma en una dimensión, pero tanto menos se esclarece su enigma constitutivo” (Adorno, 2014a: 166). Esto es, el

150En la *Filosofía de la nueva música* hay unas páginas donde Adorno habla sobre el método dialéctico, a partir del cual destaca que lo más interesante no es convertir a la dialéctica en una religión del Estado (el método dialéctico “patas arriba”, como dijo Marx de Hegel) sino que lo importante está en la transformación de la universalidad del concepto en una concreción intrínseca al objeto que solo es posible desde la resolución de la enigmática imagen social en la que se sitúa el individuo. Así lo dice Adorno: “El método dialéctico, y especialmente el que se asienta sobre sus pies en lugar de estar patas , no puede consistir en tratar los fenómenos individuales como ilustraciones o ejemplos de algo ya sólidamente existente y dispensado por el movimiento mismo del concepto; así es como degeneró la dialéctica en religión de Estado. Más bien se exige transformar la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto y resolver la enigmática imagen social de ésta con las fuerzas de su propia individuación” (Adorno, 2003a: 32).

enigma no se puede resolver mediante tarea comprensiva alguna: “la imagen enigmática repite en broma lo que las obras de arte hacen en serio” (Adorno, 2014a: 166).

Sin embargo, Adorno también dice que la comprensión no borra el carácter enigmático, pues hasta la mejor obra de arte quiere seguir siendo comprendida (Adorno, 2014a: 167), la imaginación de las obras hace engañosa a la *comprensión* pero ella no cesa en intentar mediar la obra. El receptor de la obra o el oyente musical, puede pretender entender y captar perfectamente la obra en el sentido inmediato, al modo de la espiritualización del arte. Pero esto está mediado por lo que escapa a esa comprensión, y tanto es así que el carácter enigmático se relaciona con un carácter doble que traspasa la total *comprensión* y el desconcierto. De ahí que Adorno exprese que: “aquello a lo que remite el carácter enigmático de las obras de arte sólo se puede pensar mediado” (Adorno, 2014a: 167). No hay por tanto, en reducción, una suspensión fenomenológica de lo pensado en su inmediatez, sino que hay una *mediación* dialéctica negativa que pone en conflicto a la propia comprensión, a la vez, con la entrada en lo *neutralizado* (*neutralisiert*), que es el enigma. En la *Teoría estética*, podemos ver así, como Adorno llega a este punto de irreductibilidad a partir de este concepto (*aconceptual*) de enigma, como un enlace que desenlaza los polos para dar cueva a la: “duplicidad entre lo determinado y lo indeterminado” (Adorno, 2014a: 170) de las obras de arte y la articulación con su receptor-oyente.

Dicho esto, una vez vistos sumariamente los contenidos y formas que se operan en la *Teoría estética*, cabe volver a adentrarnos en cuestiones filosóficas que nos remiten a los inicios de la dialéctica negativa. Anticipando nuestro análisis de la siguiente sección, se hace urgente delimitar cuáles son los términos, las relaciones y los *criterios* que fundamentan filosóficamente la dialéctica negativa. Como ya hemos visto, la *Dialéctica negativa* de 1966 está íntimamente relacionada con la *Teoría estética* de 1969, tanto por su momento de escritura como por la forma en que son encauzados los problemas filosóficamente a través de la noción de *mediación*. Así bien, en la siguiente sección intentaremos esquematizar los términos y relaciones de la dialéctica adorniana del modo más claro posible, y desde sus inicios en 1932. Al fin y al cabo, la dialéctica negativa en un sentido estricto, en muchos casos, se juega entre un criterio que divide el polo negativo y el polo positivo, junto al *criterio*, no mera metáfora, que diferencia el concepto de naturaleza en primera naturaleza de la segunda naturaleza (a la vez, que se contrapone al concepto de historia). Y, por así decir, estos cuatro componentes (primera y segunda naturaleza, polo positivo y negativo) son el resultado de la aplicación de dos criterios sobre un *enredo* que Adorno tiende a difuminar, problematizar y, hasta, integrar, de un modo característicamente fragmentario. No así, con el fin de establecer un marco de rigor entre los mismos, vamos a intentar construir, siguiendo a distintos autores, un esquema filosófico general de la dialéctica negativa de la primera y la segunda

naturaleza, para acabar dirigiéndonos, finalmente, a la aplicación de tales conceptos a la música.

3. LA DIALÉCTICA DE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA NATURALEZA

3. 1. “La idea de historia natural”: negatividad e identidad

En este apartado, quizás el más esquemático de todo este trabajo, se tratará de hacer algo poco usual con el tratamiento de la obra adorniana. Inicialmente, ordenan algunos conceptos que están dispersos en un texto muy importante de la juventud de Adorno titulado “La idea de historia natural” (Adorno, 2010a: 315-333). Este texto forma parte de una conferencia que Adorno impartió el día 15 de julio de 1932 en la *Kant-Gesellschaft*, la cual fue un embrión, influenciado por Benjamin¹⁵¹, de lo que se desarrollará en el capítulo titulado “Espíritu del mundo e historia de la naturaleza. *Excurso sobre Hegel*” de la *Dialéctica negativa* (Adorno, 2005a: 277-330) de 1966.

Para ello, vamos a partir de lo que dice Susan Buck-Morss en *Origen de la dialéctica negativa. Th. W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt*, punto tercero: “Dialéctica sin identidad: La idea de Historia Natural, «Historia natural y naturaleza histórica»” (Buck-Morss, 1981: 119-129) donde se nos explica, lo más sistemáticamente posible, la *revirada* dialéctica de Adorno. Buck-Morss nos expone en este punto unas directrices ciertamente metodológicas que ayudan a esclarecer un supuesto *sistema de fondo* que parece estar funcionando en Adorno. Este supuesto sistema o sistema en suspenso, se empieza a construir, tal y como constata Buck-Morss, bajo el evidente influjo de Benjamin. Así es que, en esta conferencia de 1932, la influencia benjaminiana es pregnante, en el sentido en que hacía tan solo cuatro años que se acababan de conocer, y Adorno tenía muy fresca la lectura del *Origen del drama barroco alemán*.

Pues bien, antes de empezar a dibujar y completar el comentario de Buck-Morss sobre este texto, es preciso dar cuatro aclaraciones preliminares que es importante anteceder y que para muchos intérpretes de la obra de Adorno pueden resultar meros *remiendos* que rompen completamente con lo que aquí vamos a comentar. La primera, parte de nuestra intención esclarecedora de cara a lo que

151 Susan Buck-Morss cuenta en la obra *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* la influencia que Benjamin estaba ejerciendo en Adorno cuando imparte esta conferencia. Así lo dice: “En 1932 Theodor (Wiesengrund) Adorno, recién nombrado profesor en la Universidad de Frankfurt, dio una conferencia en la que invocaba una «reorientación de la Filosofía de la historia (*Geschichtsphilosophie*)». Bajo el título «La idea de Historia Natural», transformaba la paradoja inherente a este concepto en un argumento dialéctico. La conferencia muestra la influencia de sus conversaciones con Benjamin en 1929 en Königstein, cuando se discutió el proyecto de los Pasajes, y hace directa mención del estudio sobre el *Trauerspiel*, que había sido rechazado por la Universidad de Frankfurt algunos años atrás. En oposición a la síntesis filosófica de naturaleza e historia presente en la premisa de Heidegger en el sentido de que la «historicidad» (*Geschichtlichkeit*) es la «naturaleza» del Ser, Adorno empleaba naturaleza e historia como conceptos dialécticamente opuestos, cada uno de los cuales proporcionaba la crítica del otro, y de realidad que cada uno pretendía identificar. (...) Benjamin expresa la misma idea en una nota temprana del *Passagen-Werk* donde queda asentada como «el axioma acerca de la manera de evitar el pensamiento mítico»: «Ninguna categoría histórica sin sustancia natural; ninguna sustancia natural sin su filtro histórico». El método consiste en yuxtaponer partes binarias de signos lingüísticos del código del lenguaje (en este caso historia/naturaleza) y, al aplicar estos signos a los referentes materiales, cruzar las direcciones. El poder crítico de esta maniobra depende tanto del código, en el que el sentido surge de la par significante/significado con independencia de los referentes, como de los referentes, los objetos materiales existentes, que no se someten dócilmente a los signos lingüísticos, sino que poseen fuerza semántica para poner en cuestión los signos” (Buck-Morss, 1995: 76).

aquí presentamos, es decir, buscar los *criterios* que Adorno pone en funcionamiento en su dialéctica negativa para, luego, exponerlos de un modo analíticamente más visible y patente utilizando un esquema que el autor no utiliza estrictamente, pero que Buck-Morss ha reconstruido mediante los llamados “polos” negativos y positivos de la dialéctica adorniana. El uso de términos externos a la obra no es más que parte del *arreglo sistemático* que aquí pretendemos con un fin organizativo, aclarativo y de orden (pese a que el autor se aleje de ello, muchas veces, y como propósito, tanto en su forma como en su contenido). Segundo, es preciso remarcar también el carácter biográfico prematuro y jovial del texto de 1932, ya que se trata de una obra escrita con veintiocho años, cuando a Adorno aún le quedaban treinta y dos años más por delante de investigación y trabajo duro antes de su fallecimiento en Suiza. La tercera aclaración resulta de las palabras que Adorno mismo pronuncia al comienzo del texto, en referencia a que no es una exposición sistemática definitiva:

Tal vez se me permita anticipar que lo que aquí voy a decir no es una «conferencia» en sentido propio, ni una comunicación de resultados ni una exposición sistemática definitiva, sino algo que se sitúa en el plano del ensayo y que no es sino un esfuerzo por retomar y proseguir en la llamada discusión frankfurtiana (Adorno, 2010a: 315).

Y, en último lugar, la cuarta aclaración, también parte de otro comentario que hace Adorno en su texto con respecto a los contenidos del ensayo. Esto es, tanto el concepto de naturaleza como el de historia no son definiciones esenciales definitivas, sino que pretenden ser conceptos que quedan integrados por la superación de ambos en su contraposición. Ahora, esta disolución del concepto de naturaleza y del concepto de historia, no es el resultado de apriorismos ni definiciones previas (al modo de los axiomas indemostrables o los teoremas demostrables de la ciencia matemática) sino que proviene del análisis substancial e inexorable en el que se contraponen ambos conceptos. Veamos como lo dice Adorno:

El concepto de naturaleza que aquí se emplea no tiene absolutamente nada que ver con el concepto de naturaleza de las ciencias matemáticas de la naturaleza. No me es posible desarrollar por anticipado qué se ha de entender por naturaleza e historia en lo que sigue. Pero no desvelaré demasiado si afirmo que el verdadero propósito de cuanto voy a decir es superar la antítesis habitual entre naturaleza e historia; que, por lo tanto, cada vez que opero con los conceptos de naturaleza e historia no los entiendo como definiciones esenciales definitivas, sino que mi intención es llevar estos dos conceptos hasta un punto en el que queden superados en su pura contraposición. Para aclarar el concepto de naturaleza que es mi propósito disolver, sólo he de decir que se trata de un concepto tal que, si quisiera traducirlo al lenguaje filosófico corriente, podría hacerlo ante todo por el concepto de lo mítico. También este concepto es totalmente vago, y su exacta determinación no puede ser el resultado de definiciones previas, sino únicamente de análisis. Por él se entiende lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta la historia humana como ser dado de antemano y dispuesto inexorablemente, lo que hay de substancial en ella (Adorno, 2010a: 315-317).

Aclarado esto, lo se pretende aquí, aún teniendo en cuenta el *cruce*, la *constelación* y la *mediación* dialéctica que hay entre los diversos criterios en su contraposición, es proceder a ese análisis al que alude en su texto Buck-Morss en referencia a esta conferencia de Adorno. Ya que, es precisamente en los conceptos de naturaleza e historia, y en el “polo” positivo y negativo de la dialéctica, donde se dibuja un esquema comparable a otros, y desde el cual podemos ordenadamente explicar los contenidos y formas que se dan en las distintas figuras dialécticas naturales e históricas que ahí se van conformando.

Dicho esto, lo que se pretende abarcar en este epígrafe es, en resumidas cuentas: la presentación del sistema que esboza Buck-Morss con el fin de compararlo con la teoría holótica del materialismo filosófico de Gustavo Bueno¹⁵², para así poder dar a conocer los límites de la dialéctica negativa adorniana surgidos al poner enfrente un sistema más estructurado y determinado que el que pretende el autor. De este modo, utilizaremos la armazón teórica de la teoría de los todos y las partes del sistema del materialismo filosófico con el fin de hacer patentes los conceptos de naturaleza e historia que señala Adorno, aportando así claridad y visibilidad a las mismas. Por consiguiente, se podrán ver las relaciones de Adorno en su *sistema no definitivo*, en tanto que no llega hasta el final en la vía ascendente dialéctica de la identidad sintética, sino que tiende a la dialéctica en suspenso, en negación y en contraposición. Tanto es así que, Adorno en este texto de juventud, va a rechazar el énfasis por la *unidad*, por la *totalidad* y hasta por el *sistema* mismo, en defensa de una dialéctica materialista de la *constelación* y de la *alegoría* benjaminiana que se queda a medio camino, en una negación sin resolución ni acabamiento alguno. No obstante, se pondrá delante de Adorno a Gustavo

152De este mismo modo, actualmente convivimos precisamente con una moda filosófica continental, dentro de la cual uno se puede encontrar esta noción dialéctica de naturaleza en positivo y negativo adorniana, que intenta eliminar de las teorías ontológicas todo criterio analítico (lo mismo en relación a lo mismo, lo distinto en relación a lo distinto) como el criterio dialéctico (lo mismo produce lo distinto y lo distinto produce lo mismo) en sentido tradicional, en virtud de un método inacabado, a medio camino, entre la ontología general y la especial (en mezcla). Frente a esto, es preciso apelar a teorías más sistemáticas como el materialismo filosófico de Gustavo Bueno que, frente a estos escepticismos radicales o monismos reduccionistas imperantes reconoce la necesidad de sostenerse en una posición al respecto de la ontología, más intermedia, cercana a un materialismo pluralista no radical que dé cuenta de todas las posiciones posibles y las figuras dialécticas que pueden llegar a conformarse atendiendo a unos criterios (de convergencia y divergencia, y de evolución o *progressus* e involución o *regressus*). En este sistema materialista filosófico se nos presentan por lo menos ciertas diferenciaciones (distinguir *disociación* de *separación*) que nos permiten articular grados, escalas, ejes, niveles, que sirven de herramienta a la hora de pensar la realidad y la composición de la misma. Adorno no llega a articular ni a alcanzar el dominio de una ontología materialista de estas condiciones, es probable que él mismo, siendo consciente de ello, tomara la decisión de apartarse de tal operación de montaje (con los riesgos que en tal geometría de ideas se deben de asumir). No así, Adorno comparte el sentido crítico materialista de Gustavo Bueno en algunos rasgos, sobre todo en las críticas a la segunda naturaleza, que sería algo convergente en varios puntos con lo que Bueno entiende por el primer, segundo y el tercer género de materialidad (Bueno, 1990: 40-50) y el reduccionismo a un solo género, tan típico por parte de cantidad de teorías que imperan en la actualidad (p e., crítica a teorías fisiológicas cerebrocéntricas, crítica a la ontología heideggeriana, crítica a los monismos de las ciencias naturales, crítica a psicologismos, crítica al positivismo lógico, crítica a: decisionismos, existencialismos, formalismos, idealismos, etc.). También, en la primera naturaleza de Adorno hay ciertas semejanzas con el nivel primogénico de materialidad de Bueno, no obstante, la dialéctica adorniana pasa por un desafío constante a toda sistematicidad totalizadora de operaciones, relaciones (estructuras) y términos (determinaciones).

Bueno, quien aporta unas clasificaciones que son claves para contraponer lo que Buck-Morss acuña como un *método* “inmanente” negativo adorniano.

Consiguientemente, al adentrarse en el concepto de naturaleza, cabe mostrar también la especificidad de lo que Adorno, siguiendo la tradición de los sofistas (la distinción entre *physis* y *nomos*, p. e., en Antifonte de Atenas), Aristóteles¹⁵³, Hegel¹⁵⁴, Marx (a su modo¹⁵⁵) y Lukács, denomina como primera y segunda naturaleza. Esto es, la parte material, orgánica y técnica y, si se

153Así, como decía Aristóteles en la obra biológica titulada *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales* (2000), o *Generación de los animales* o, en latín, *De generatione animalum* (727 b 30): “la costumbre es una segunda naturaleza”; por lo que, la segunda naturaleza de los hombres consistía en un hábito (o costumbre) en el que los seres humanos hacían las cosas ya no atendiendo a lo primeramente natural, sino que eran, más bien, habituados a una práctica que se realizaba sin esfuerzo alguno. Algo que ya se había aprehendido en el repertorio de conductas y que se hacía con facilidad porque ya se estaba aprendido, por lo que pasaba a ser una segunda naturaleza. Entonces, en definitiva, tenemos que, la costumbre es una segunda naturaleza humana según el escrito biológico de Aristóteles, tal y como lo traduce Marcelino Rodríguez Donís en el texto “La naturaleza humana en Aristóteles” (2011: 123), en el cual se discuten las teorías eternistas de cuño tomista frente a las teorías mortalistas, a partir de la expresión latina: *intellectus ex foris*, al que se refiere el estagirita.

154Jesús Ezquerro Gómez en el texto “La voluntad libre en Hegel” (2009: 147-166) diferencia lo *puesto* de lo *dado* en Hegel, para expresar que la segunda naturaleza hace parte de lo *dado* sin por ello consistir en lo *puesto*, su opuesto. Es decir, lo *dado* son aquellas cosas objetivamente existentes en la naturaleza como las montañas y los ríos, mientras que lo *puesto* es lo que se ha realizado y materializado. Eso que es objetivo y es objetivado es el espíritu. Lo *dado* y lo *puesto*, lo que está ahí porque sí y lo que está pudiendo no haber estado, esto es, lo necesario y lo contingente. Así la segunda naturaleza es lo *puesto* y no lo *dado*, existe pero pudo no haber existido así. El derecho (*Recht*), las leyes y las costumbres (lo que era *la segunda naturaleza de los hombres* de Aristóteles) hacen parte de eso que Hegel denomina lo *puesto*. Podríamos añadir que, la música en tanto costumbre, también hace referencia a lo *puesto*, aunque como objeto sonoro sea lo *dado*. Veamos como lo explica Ezquerro: “Hegel utiliza el adjetivo de raíz latina «positiv» (del latín «positus», *puesto*). «Positivo» no tiene aquí el sentido que tenía en el joven Hegel (por ejemplo, en el texto 1795-1796 titulado justamente *La positividad de la religión cristiana*). Allí significaba lo im-*puesto* por la autoridad al margen de la razón. Tampoco se opone a «negativo», sino que significa *puesto*. «Puesto» se dice en alemán «gesetz». Exactamente la misma palabra designa en alemán la *ley*. Con este adjetivo se alude al carácter *objetivo* que reviste aquí el Espíritu. Es decir, el derecho es objetivación o materialización (*realización*) del espíritu. Es por así decir, el espíritu en tanto que *puesto*, es decir, en tanto que plasmado en costumbres, leyes, instituciones, *et cetera*. *Puesto* se opone a *dado*. Lo *dado* es lo que acaece aleatoria, contingentemente; lo que está sin más ahí, porque sí. Lo *puesto* está también ahí, existe, pero *necesariamente*, exigido por la naturaleza o esencia de la cosa. Una montaña es algo *dado*, una pirámide, por el contrario, algo *puesto*. El derecho —escribe Hegel en el §486 de la *Enciclopedia*— es la «*existencia* de la voluntad libre» (*Dasein des freien Willens*). Por ser algo que existe (*da ist*), como las montañas, o las piedras, etc. lo denomina Hegel «una segunda naturaleza» (*eine zweite Natur*). Más aún: En el §146 de los *Fundamentos de la Filosofía del Derecho* (en la tercera parte: *die Sittlichkeit*) podemos leer que para el sujeto, el ser de la sustancia ética —sus leyes y fuerzas— constituye un poder «infinitamente más sólido que el ser de la naturaleza»: El sol, la luna, las montañas, los ríos, los objetos naturales, están *dados*; las costumbres, las leyes e instituciones, por el contrario están *puestas* (Ezquerro, 2009: 149-150). Así, cuando Hegel se refiere en las *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal* a la tarea de la filosofía, señala que cuanto más aprehenda lo *dado* más verdadera es: “La filosofía sólo tiene que aprehender puramente lo que es, lo que ha sido, los acontecimientos y hechos; ella es tanto más verdadera cuanto más se atiene sólo a lo *dado* y, en la medida en que esto no está ahí de modo inmediato, sino que requiere de múltiples investigaciones, unidas también al pensamiento, cuanto más tiene en ello como fin únicamente lo sucedido” (Hegel, 2005b: 45). Así, más adelante, Hegel se refiere a lo *puesto* en relación a las leyes, al derecho del sujeto, como una actividad puesta por obra de la necesidad humana del siguiente modo: “Las leyes, los principios, no viven ni prevalecen inmediatamente por sí mismos; la actividad que los [pone] por obra y existencia es la necesidad humana, el instinto y además su inclinación y pasión; para que yo convierta algo en hecho y existencia tiene que importarme. Tengo que estar en ello” (Hegel, 2005b: 75).

155En la obra titulada *Adorno on Nature* de la filósofa canadiense Deborah Cook (alumna de Foucault y Derrida en la Universidad de la Sorbona), publicada en 2011, se apela a esta dialéctica de la primera naturaleza (*primary nature*) y segunda naturaleza (*second nature*) en relación a Marx. En esta obra se insiste en la idea de que el capitalismo para Marx no era una segunda naturaleza, ahora bien sí considera que en el capitalismo se da una combinación de leyes

quiere, infraestructural¹⁵⁶ de la naturaleza (primera naturaleza) frente a la parte fetichista, abstracta, ideal y superestructural de la misma (segunda naturaleza). Así, con este diagrama se pasaría, posteriormente, a tomar por caso aplicado el ejemplo de la música para adaptar estos conceptos al esquema inicial que apunta Buck-Morss.

Ante esto, siguiendo lo dicho, lo primero que debemos advertir es lo que dice Buck-Morss antes de empezar a explicar el sistema (no definitivo) conformado por el polo negativo y positivo que constituye el carácter doble de los conceptos de naturaleza e historia en Adorno. A saber:

Los conceptos de naturaleza e historia no son excluyentes sino mutuamente determinantes: cada uno es clave para la desmitificación del otro. En ambos conceptos, la potencialidad para el análisis dialéctico reside en sus significados multidimensionales. (...) Cada uno tenía su *carácter doble* (Buck-Morss, 1981: 122).

Retomando lo que Buck-Morss esboza como un sistema de polos negativos y positivos de

naturales e históricas. En el capítulo de la obra titulado “El entrelazamiento sin fin de la naturaleza y la historia” (traducción propia), Cook apela a los comentarios de Adorno acerca del prefacio del primer tomo de *El capital*, sobre la ley de la naturaleza en Marx que rige, como ley propiamente, a las sociedades capitalistas. La cuestión es: la ley de la sociedad aparece como segunda naturaleza y Adorno observa que esta segunda naturaleza es la negatividad de cualquier naturaleza que pueda concebirse como primera. Ahora bien, dice Cook, que al igual que Marx, Adorno considera que las leyes ostensiblemente naturales del capitalismo son en última instancia revocables (Cook, 2011: 16). Así, Adorno, en su prelación dialéctica hacia el objeto, insiste también en la preponderancia de la naturaleza y la sociedad, de la primera y segunda naturaleza, en su texto sobre la idea de la historia natural. Dice Cook que, tal y como Marx insiste en *La ideología alemana*, no es posible separar la naturaleza de la historia o la historia de la naturaleza (Cook, 2011: 9), en este sentido, también Adorno muestra la interacción dinámica que hay entre el concepto de primera y segunda naturaleza. En un texto que fue suprimido de *La ideología alemana* podemos ver cómo Marx apela a: la relación entre la historia y la naturaleza, la cual no se aborda en este trabajo, en interacción recíproca con la historia de los hombres; y, a cómo la ideología (que está referida, en tanto que *apariencia*, a la segunda naturaleza a la que se refiere Adorno, i. e., en el sentido de Hegel y Lukács) es un aspecto más de la historia, por supuesto, correlativo a la naturaleza. Dice Marx: “Reconocemos solamente una ciencia, la ciencia de la historia. La historia, considerada desde dos puntos de vista, puede dividirse en la historia de la naturaleza y la historia de los hombres. Ambos aspectos con todo, no son separables: mientras existan hombres, la historia de la naturaleza y la historia de los hombres se condicionarán recíprocamente. No tocaremos aquí la historia de la naturaleza, las llamadas ciencias naturales; abordaremos en cambio la historia de los hombres, pues casi toda la ideología se reduce o a una concepción tergiversada de esta historia o a una abstracción total de ella. La propia ideología es tan sólo uno de los aspectos de esta historia” (Marx y Engels, 1974: 676).

¹⁵⁶Es preciso matizar aquí las reservas de Adorno a esta distinción clásica del marxismo de superestructura e infraestructura. Uno de los problemas que Adorno le achaca a la doctrina marxista, parte de que no nos permite analizar la situación de involucramiento ideológico y superestructural que se vivía a mediados del s. XX, y que hoy se cubre de muchas más capas. La distinción cada vez más se hace oscura, confusa y mediada. Adorno da cuenta de ello al explicar que la infraestructura se ha convertido incluso, en algunos lugares, en superestructura ideológica. Así lo dice, en la Parte tercera de la *Dialéctica negativa*: “La doctrina en la que por fin la Ilustración utilizó la causalidad como arma política definitiva, la marxista de superestructura e infraestructura, va casi inocentemente a la zaga de una situación en la que, lo mismo que los aparatos de producción, de distribución y de dominación, también las relaciones e ideologías económicas y sociales están inextricablemente ensambladas, y en la que los hombres vivos se han convertido en un pedazo de ideología. Cuando ésta ya no se añade a lo que es como algo justificado o complementario, sino que se convierte en apariencia de que lo que es lo es inevitablemente y, por tanto, está legitimado, una crítica que opere con la unívoca relación causal de superestructura e infraestructura marra el tiro. En la sociedad totalitaria todo está igual de cerca del centro; es tan transparente, su apología está tan gastada, como son cada vez menos los que la calan. En cualquier edificio administrativo de la industria y en cualquier aeropuerto podría la crítica demostrar hasta qué punto la infraestructura se ha convertido en su propia superestructura” (Adorno, 2005a: 248).

la dialéctica, se echa mano del sistema del materialismo filosófico de Gustavo Bueno para, así, realizar la comparativa. Entonces, en primer lugar, el concepto de naturaleza tiene un polo *positivo*, *material* y particular: que se refiere a entes existentes concretos e individuales, mortales y transitorios, *productos del trabajo material humano*, así como sus propios *cuerpos* (Buck-Morss, 1981: 122-123), esto es, elaborados a escala antrópica¹⁵⁷, dicho desde el materialismo filosófico.

Dice Buk-Morss, citando “Die Idee der Naturgeschichte” (1932), *GS* 1 (346) de Adorno, para señalar el polo positivo de la naturaleza: “Lo natural corporiza la historia, en ello aparece lo sustancial de la [historia]” (Buck-Morss, 1981: 123). En este sentido, comenta Adorno en base a la relación entre los conceptos de historia y naturaleza que, más allá del historicismo vacío al que pretende volver la ontología heideggeriana (de *Ser y tiempo*, publicada en 1927) y las nuevas ontologías, solo queda una manera de recuperar la efectividad de esa dignidad ontológica, a saber, volviendo hacia la dialéctica materialista que media a través de la realidad particular y concreta (temporalmente intrahistórica). Por ello, apela Adorno en esta conferencia impartida en la *Kant-Gesellschaft*, a que:

Se ha de insistir en que la escisión del mundo en ser natural y ser espiritual o en ser natural y ser histórico, escisión habitual desde el idealismo subjetivista ha de superarse, y ha de sustituirse por un planteamiento que haga efectiva la unidad concreta de la naturaleza e historia. Pero ha de tratarse de una unidad *concreta*, de una unidad que no esté regida por la oposición entre ser posible y ser real, sino que proceda de las determinaciones del mismo ser real. El proyecto de historia en la nueva ontología sólo puede adquirir dignidad ontológica, sólo tiene la oportunidad de convertirse en una interpretación real del ser, si no se dirige radicalmente a posibilidades de ser, sino a lo existente en cuanto tal, en su determinación intrahistórica concreta. (...) Si la cuestión de la relación entre naturaleza e historia ha de plantearse con seriedad, sólo tendrá visos de solución si se *logra comprender el ser histórico en su extrema determinación histórica, allí donde es máximamente histórico, como un ser natural, o si se logra comprender la naturaleza, dónde parece aferrarse más profundamente a sí misma, como ser histórico* (Adorno, 2010a: 323).

Así, contraponiendo a Adorno la teoría holótica de Gustavo Bueno¹⁵⁸, se considera que este polo positivo dialéctico de la naturaleza conforma algo semejante a una *totalidad procesual con involucración temporal*, es decir, dinámica, y que se entiende como una totalidad que tiene por fin una *multiplicidad de sucesión*. Esta multiplicidad se unificaría en función de un término o conjunto de términos que, siendo externos a ella misma, en el caso de la multiplicidad procesual, se trataría de un *resultado*. No obstante, a diferencia de Adorno, para Bueno, este *resultado* determina la unificación interna como totalización. Ahora, ya en esta conferencia de 1932, según Adorno, es

157Para consultar la explicación detallada de este término véase el texto de Gustavo Bueno (2013) titulado “El Reino del Hombre desde las coordenadas del materialismo filosófico” publicado en la revista española *El Catoblepas*.

158Véase el Capítulo “2. La doctrina de las categorías como presupuesto implicado por la teoría del cierre categorial” de la Sección “2. La Gnoseología como filosofía de la ciencia”, del volumen II de la obra *Teoría del cierre categorial* (Bueno, 1993b).

inaceptable alcanzar tal unificación interna y tal totalidad, las cuales sugiere, siguen estando trazadas por la *ratio idealista* hallada en el historicismo, el estructuralismo, la fenomenología, la ontología y las nuevas ontologías. Comenta Adorno en este texto:

(...) el producto y el resultado de la posición de partida de la *ratio idealista*. Si hay un camino que pueda hacernos avanzar, ese camino solamente puede trazarlo una «revisión de la cuestión». (...) hay dos elementos específicos del pensamiento idealista. Uno de ellos es la totalidad abarcadora frente a las particularidades abarcadas en ella; entendida ya no como totalidad del sistema, sino en categorías como totalidad estructural, unidad estructural o totalidad. Pero creer que es posible resumir unívocamente el conjunto de la realidad, aunque sea en una estructura, la posibilidad de resumir toda realidad dada en una estructura abriga la pretensión de que quien resume en ella todo lo existente tiene el derecho y la capacidad de conocerlo adecuadamente en sí mismo, y de darle forma. En el momento en que desaparece esta pretensión, ya no cabe hablar de totalidad estructural (Adorno, 2010a: 321).

En segundo lugar, también hay un polo *negativo* del concepto de naturaleza, que se entiende como un mundo aún no incorporado por la historia, tal y cómo dice Buck-Morss (1981: 123). En este polo negativo el concepto de la naturaleza se entiende como: “lo mítico” (Adorno, 2010a: 315), además de: “aquello que siempre está ahí (...) como la fatal construcción del ser pre-dado” (Adorno, 1932: 346). Ahora, a este polo negativo (parte del concepto de la naturaleza) cabe contraponerle, cuanto menos para aclarar, lo que David Alvargonzález, desde el materialismo filosófico, llama “todo configuracional”¹⁵⁹, es decir, *totalidad sin involucración del tiempo*. Esta totalidad sería un conjunto de partes que se mantiene estática y fija temporalmente, *eo ipso*, que al referente se le puede atribuir una finalidad que es una multiplicidad simultánea y que se unifica en un *contexto*. Este es, pues, el polo estático de la naturaleza, que se perpetúa a través del ritual mítico de lo inmutable en la tragedia griega, tal y como se entendió desde la tradición eleática y desde Platón, esto es, la totalidad del ser construida de *antemano* y de un modo *pre-dado*. Para estas nociones de totalidad de una “configuración”, “multiplicidad”, “unificación”, “identidad sintética”, “idea de fin”, nos ceñimos básicamente (seguido al pie de la letra) el artículo de Gustavo Bueno titulado “Estado e historia (en torno al artículo de Francis Fukuyama)” (Bueno, 1992: 3-27).

Pero Adorno apela a que este concepto de la naturaleza, entendido como lo estático, lo mítico y lo eterno de la fatal construcción del ser, es el que él pretende disolver, ya que es el concepto idealista *sui generis* de la naturaleza: “donde por naturaleza se entiende lo ahistórico, lo ontológico en sentido platónico” (Adorno, 2010a: 318), que sigue presente en Scheler, en Heidegger y, por supuesto en Hegel. Se trata aquí de un tipo de naturaleza ahistórica en la esfera misma de la historia que se construye como: “un cielo de las ideas partiendo de una visión puramente racional de

¹⁵⁹En la Conferencia titulada “Las ciencias como sistemas y los sistemas filosóficos”, del 21 de Octubre de 2012 para la Escuela de Filosofía de Oviedo, en la Fundación Gustavo Bueno.

contenidos ahistóricos y eternos, un cielo que brilla sobre todo lo empírico, que tiene un carácter normativo y se trasluce en lo empírico” (Adorno, 2010a: 318). Ahora bien, la pregunta por el ser no es exactamente la misma que la pregunta platónica por las ideas pero tiene asemejo en cuanto que la fundamentación del ser está: “situada más allá de lo histórico, aparece el proyecto del ser como historicidad” (Adorno, 2010a: 318). La forma temporal de este polo negativo del concepto de la naturaleza es estática y, digamos, homogénea; asimismo, sus contenidos apelan a lo mítico y lo eterno, esto es, lo que no tiene historia (*ahistórico*) y que, al mismo tiempo, depende de la categoría de historicidad que el sujeto construye *in abstracto*. Así lo analiza Adorno:

dicha tendencia surge por el hecho de incluir un ser que es históricamente una categoría subjetiva, la categoría de historicidad. El ser histórico comprendido en la categoría subjetiva de historicidad debe ser idéntico a la historia. Debe ajustarse a las determinaciones que le da la historicidad. Me parece que la tautología no es tanto una indagación de la mítica profundidad de la lengua en sí misma cuanto una nueva ocultación de la vieja tesis clásica de la identidad de sujeto y objeto (Adorno, 2010a: 322-323).

Esta parte estática del concepto de naturaleza, que para el materialismo filosófico es una totalidad configuracional que no involucra el tiempo (polo negativo según Buck-Morss), para Adorno reside en la más pura falta de dinamismo histórico y de necesidad objetiva de los contenidos. Ahora bien, esta *naturaleza mítica*, que para Adorno es la propia de Kierkegaard¹⁶⁰,

¹⁶⁰En la tesis de habilitación (a la Universidad de Frankfurt) titulada *Kierkegaard. Construcción de lo estético*, que Adorno escribe durante 1929 y 1930 (presentada ante el teólogo Paul Tillich), se apela a que la naturaleza de Kierkegaard es mítica. Para Kierkegaard, dice Adorno, lo mítico aparece como opuesto a lo dialéctico, ya que al desaparecer lo dialéctico lo mítico se hace audible (Adorno, 2006b: 71), esto es, lo mítico se convierte en imagen. Lo mítico es la imagen corpórea y visible que el espiritualismo necesita en su dialéctica de las imágenes corpóreas y orgánicas. Entonces, el espíritu autónomo se encarna en la naturaleza, donde ambos perecen como forma histórica, dice Adorno: “en la interioridad sin objeto, cuyo contenido natural hay que examinar si se quiere explicar el ser de la subjetividad misma en Kierkegaard. El contenido natural del puro espíritu, en sí «histórico», puede llamarse mítico. Así bien, tenemos aquí una relación entre la unidad orgánica y natural con la imagen que se presenta como lo mítico ante el enmudecimiento de la dialéctica. Kierkegaard, ante las formas de representación dialéctica y mítica, percibe que la facticidad histórica y la verdad ontológica perecen juntos en el mito (Adorno, 2006b: 71). De este modo, se tiende hacia una figura histórica de lo mítico, a saber: “la de la inmanencia perfecta, de la cual el *intérior* le ofrece una imagen” (Adorno, 2006b: 71). Ahora bien, Adorno comenta que Kierkegaard rechaza el “asombro” en el cual la dialéctica y el mito se ven indiferenciados hasta tal punto en que se concibe una *imagen dialéctica* compuesta por tal relación de dialéctica, mito e imagen. En esta cuestión, Adorno se va apoyar en la definición de alegoría de Benjamin para establecer la relación de la intención alegórica de Kierkegaard con la figura de una dialéctica histórica y una naturaleza mítica. Así lo dice: “Kierkegaard rechaza luego este «asombro», el cual, sin embargo, anuncia la comprensión más profunda a que cabe llegar de la relación entre dialéctica, mito e imagen. Pues la naturaleza no se impone a la dialéctica como algo en todo tiempo vivo y presente. La dialéctica se detiene en la imagen y cita en lo históricamente más reciente al mito como lo más lejano en el pasado: la naturaleza como prehistoria. Por eso son las imágenes que, como la del *intérior*, implican la indiferenciación de dialéctica y mito, verdaderamente «fósiles antediluvianos». Pueden ser llamadas imágenes dialécticas, para emplear una expresión de Benjamin, cuya convincente definición de la alegoría vale también para la intención alegórica de Kierkegaard como figura de una dialéctica histórica y una naturaleza mítica. (...) En Kierkegaard la naturaleza es mítica en tanto que prehistoria citada en la imagen y en el concepto de su presente histórico. (...) Así, sobre todo, en *El concepto de la angustia*. Aquí, la emigración de la naturaleza mítica a la interioridad espiritual es interpretada de forma histórica (...)” (Adorno, 2006b: 72-73). Kierkegaard para Adorno se halla en el mismo momento histórico que los últimos idealistas (Adorno, 2006b: 75), en el sentido en que sigue, como Hegel, Baader y Schelling, el fundamento de la estructura mítica como estructura filosófica integrada. Lo mítico como material filosófico, se hunde en la naturaleza: “cuanto

estaría contrapuesta a la *naturaleza historizada* (del polo positivo de la naturaleza que dice Buck-Morss), lo que el materialismo filosófico denomina *totalidad procesual*, es decir, que involucra al tiempo. Entonces, hasta aquí, tenemos dos tipos de multiplicidades que se unificarían, *ceteris paribus*, a partir de un término externo a las multiplicidades mismas que permitiría tal unificación interna (totalización). Pero, ¿cómo se conseguiría esto entonces? Para el materialismo filosófico de Bueno esto se conseguiría mediante una identificación entre la determinación externa del referente (de ahí que sea sintética) y la unidad interna de la multiplicidad de sus partes; por lo que esta identificación sintética constituiría el contenido de la idea de fin. El fin que siempre lo es de algo y solo por referencia a ese algo cobra sentido algo así como una *idea sincategoremática de fin* (Bueno, 1992).

Así bien, lo que nos dice Gustavo Bueno es que este fin se da en la identificación sintética entre un proceso y su *resultado* (*versus* polo positivo de la dialéctica de la naturaleza adorniana) o entre una configuración y un *contexto* (*versus* polo negativo de la dialéctica de la naturaleza adorniana). De este modo, la finalidad, conformada en la identificación sintética entre la multiplicidad externa y la unidad interna, se nos muestra como condición necesaria para la constitución de la unidad del propio proceso o configuración gracias justamente a esa finalidad de un referente que se “auto-sostiene” o se “re-produce”. Lo que significa que la multiplicidad se está ordenando, ordenación que es constitutiva de la unidad que llega hasta un límite *in extremis* (caso límite) (Bueno, 1992). Y este límite nos indica las formas posibles que se pueden dar dentro de ese cierre unido por la identificación sintética.

Ahora bien, hay que destacar aquí que Adorno, al igual que el Benjamin del “Convoluta N” de la obra de los *Pasajes* (“Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso”) o en las mal llamadas “Tesis de filosofía de la historia” (“Sobre el concepto de la historia”), era crítico con la idea de finalidad, por decir así, general (el fin del progreso técnico, el fin de la *parusía* o Segunda venida de Cristo, el fin como la autoconsciencia hegeliana que llega por *superación* a lo absoluto, el fin de la *sociedad sin clases* de Engels y Marx en el *Manifiesto comunista* y del marxismo histórico, etc). Por lo que, si Adorno es crítico con esta forma temporal del finalismo *per se*, como resultado de

más cree dominarla desde lo alto” (Adorno, 2006b: 75). No solo porque Kierkegaard rechaza lo demoníaco como equivalente de lo natural-mítico, que en el fondo de tal subjetividad revela como verdad ontológica la forma de Dios, sino porque, como dice Adorno: “(...) al tiempo que destruye la estabilidad del sistema, se destruye a sí mismo: el puro espíritu, llamado por su nombre, pierde su poder. Kierkegaard se halla en el mismo momento histórico crucial que los últimos idealistas. Como en ellos, la crisis del espíritu soberano se verifica en él como una emancipación del contenido mítico. Pero esta vuelta no conduce en él a una metafísica mitológica ni a una filosofía «positiva». El contenido mítico persiste fiel en la dialéctica inmanente, y Kierkegaard sólo lo expulsa con la simple cancelación de la subjetividad. Sólo cabe esclarecer la relación de la interioridad sin objeto con la ontología oculta, que, en cuanto verdad, es la cuestión de Kierkegaard, mediante la categoría de lo mítico. La subjetividad míticamente encerrada en sí misma intenta salvar «las relaciones humanas fundamentales» y su sentido —salvar la ontología— mediante el conjuro. Ya el seductor se reconoce en la imagen mítica como un hechicero (...)” (Adorno, 2006b: 75).

la vía muerta del idealismo, tendremos que confirmar que la *Dialéctica negativa* no nos ofrece: no solo una teoría sistemática o una teoría holística (de todos y partes) definitivas, sino que tampoco se trata de una teoría histórico-teleológica. Desde luego, si uno partiese de lo dicho por Adorno en la Segunda parte de la *Dialéctica negativa*, donde apela a que: “La identidad es la protoforma de la ideología” (Adorno, 2005a: 144), o que: “el defecto del pensamiento tradicional consiste en tomar la identidad por su objetivo” (Adorno, 2005a: 145), podría negar que en el proyecto de la dialéctica negativa no se haya, en estricto término, un sistema filosófico definitivo ni basado en totalidades configuracionales o procesuales, ni en identidades sintéticas, en estricto término.

Esto es, en Adorno nunca van a quedar zanjadas las identidades de una teoría con la praxis, ni del sujeto-objeto, ni de la relación de identidad positivista que hace corresponder al lenguaje con la realidad, ni la identidad de la música con el lenguaje, etc. Para Adorno, la identidad está mediada por los conceptos que la conforman a través de su representación con las cosas, lo cual es, a la vez, el fundamento filosófico de la ideología. Pero esto no tiene que ver, sencillamente, con que Adorno niegue la existencia de tales identidades, o la propia ideología como tal, también es preciso aquí distinguir el lado filosófico (en su totalidad) del lado teórico crítico (en sus partes); debido a que la aparente no preferencia de una adscripción ideológica por un tipo de filosofía no se desconsidera como un hecho real en ejercicio. Sin embargo, Adorno no acaba de definirse por *completo* en este tema, su filosofía dialéctica materialista pretende quedarse a nivel gnoseológico, *in media res*, entre la dialéctica de identidad y no-identidad (antagonismo perpetuo, si se quiere), es decir, sin decantarse por un tipo de identidades u otras, sin discutir concretamente qué elementos reales coinciden en un tipo de *totalidad* determinada y cuáles no. Ahora bien, Adorno, también reconoce que su dialéctica negativa parte de la base del pensamiento identificador tradicional en tanto que es una *descripción*. La dialéctica entre lo idéntico y lo no-idéntico asume que toda determinación es una identificación y que sin tal identificación no se puede pensar. No obstante, en el movimiento del pensar, el principio de identidad se encuentra con una singularidad no-idéntica que debe asumir de algún modo y hacerse cargo de ella, justamente, a ese movimiento tiende la dialéctica negativa; aunque también a ella sean inherentes las formas filosóficas que han de ser pensadas como cierta identificación. En el texto que sigue, titulado “Autorreflexión del pensamiento” de la *Dialéctica negativa*, podemos rastrear estos aspectos a los que nos referimos:

Si no se retuviese ya a ningún hombre una parte de su trabajo vivo, se alcanzaría la identidad racional y la sociedad estaría más allá del pensamiento identificador. Esto se aproxima bastante a Hegel. La línea de demarcación con él difícilmente la trazan distinciones singulares; más bien la intención: si la consciencia quiere, teóricamente y con consecuencia práctica, afirmar y reforzar la identidad como lo último, lo absoluto, o la experimenta como el aparato universal de coacción, del cual también se necesita en último término para sustraerse a la coacción universal, tal como la

libertad sólo puede realizarse mediante la coacción civilizadora, no como *retour à la nature*. A la totalidad hay que oponerse convenciéndola de la no-identidad consigo misma que ella niega según su propio concepto. La dialéctica negativa está por tanto, ligada, como a su punto de partida, a las categorías supremas de la filosofía de la identidad. En tal medida resulta ella también falsa, partícipe de la lógica de la identidad, lo mismo que aquello contra lo que es pensada. Debe corregirse en su proceso crítico, que afecta a aquellos conceptos que ella trata según su forma, como si también para ella siguiesen siendo los primeros. Una cosa es que un pensamiento, cerrado por la necesidad de la forma de la que ninguno puede escapar, se ajuste por principio para negar inmanentemente la aspiración de la filosofía tradicional a una estructura cerrada, y otra que esa forma de la clausura la urja de por sí, haga de sí mismo lo primero según la intención. En el idealismo el principio sumamente formal de identidad tenía, gracias a su formalización, la afirmación como contenido. (...) En toda síntesis opera la voluntad de la identidad; ésta, en cuanto tarea a priori del pensamiento, inmanente a él, aparece positiva y deseable: el sustrato de la síntesis sería reconciliada por ésta con el yo (...). La identidad debe su fuerza de resistencia contra la Ilustración a la complicidad con el pensamiento identificador: con el pensamiento en general. (...) La identidad se convierte en instancia de una doctrina de la acomodación en la que el objeto al que tiene que orientarse el sujeto devuelve a éste lo que el sujeto le infligió. Debe aceptar la razón contra su razón. Por eso la crítica de la ideología no es algo periférico e intracientífico, algo limitado al espíritu objetivo y los productos del subjetivo, sino filosóficamente centra: crítica de la consciencia constitutiva misma. (...) Cuando el pensar sigue inconscientemente la ley de su movimiento, se vuelve contra su sentido, lo pensado por el pensamiento, lo que pone freno a la fuga de las intenciones subjetivas. (...) La regresión de la consciencia es producto de su falta de autorreflexión. Ésta es capaz de calar incluso el principio de identidad, pero sin identificación no se puede pensar, toda determinación es identificación. Pero precisamente ella se aproxima también a lo que el objeto mismo es en cuanto algo no-idéntico: al acuñarlo quiere dejarse acuñar por él. En secreto, la no-identidad es el *telos* de la identificación, lo que en ella se ha de salvar; el defecto del pensamiento tradicional consiste en tomar la identidad por su objetivo. (...) Él [el conocimiento de lo no-idéntico] quiere decir qué es algo, mientras el pensamiento de la identidad dice bajo qué cae, de qué es ejemplar o representante, qué, por tanto, no es él mismo. El pensamiento de la identidad se aleja tanto más de la identidad de su objeto cuanto más desconsideradamente lo acosa. Con su crítica la identidad no desaparece; cambia cualitativamente. En ella viven elementos de la afinidad del objeto con su pensamiento. Es *hybris* que la identidad exista, que la cosa se corresponda con su concepto. Pero su ideal no habría simplemente que desecharlo: en el reproche de que la cosa no es idéntica a su concepto vive también el anhelo de éste de que pueda llegar a serlo. Así contiene la consciencia de la no-identidad identidad. Sin duda, su posición es, hasta en la lógica formal, el momento ideológico en puro pensamiento. Sin embargo, en él se oculta también el momento de verdad de la ideología, la indicación de que no debe haber ninguna contradicción, ningún antagonismo (Adorno, 2005a: 144-145).

En resumen, en tanto que la dialéctica negativa asume la contradicción entre lo idéntico y lo no-idéntico, a la vez, en la construcción de la forma a partir de esos contenidos no-idénticos, también se determina el pensamiento, y por lo tanto, se hace necesaria la identificación. En el punto de partida de la dialéctica negativa está la *identificación* y el *principio de identidad* ya que la determinación de sus formas requiere de tales identificaciones. Esto es, hasta el pensamiento que niega la identidad en su contenido adopta unas formas, que se configuran a partir del principio de identidad aunque sea para mostrar su parte negativa.

Ahora bien, la dialéctica negativa de Adorno no sigue del todo la relación del pensamiento tradicional en el modo en que se da en el *Sofista* de Platón, con respecto a las relaciones de lo mismo

(*tautón*) y lo distinto (*heteron*) en cuanto llegado a una idea límite establecida por la finalidad; esto es, en base a una identificación sintética que da lugar a una o distintas totalidades que es preciso diferenciar (como sí ocurre en Gustavo Bueno¹⁶¹). Se podría decir, entonces, que la dialéctica negativa de Adorno concibe algo así, aproximadamente, como: *pseudo-totalidades procesuales sin resultado* (polo positivo del concepto de naturaleza) y *pseudo-totalidades configuracionales sin contexto* (polo negativo del concepto de naturaleza); asumiendo, con esto, toda la contradicción y la forma *inacabada* (entre lo idéntico y lo no-idéntico) a la que esto conlleva sistemática y filosóficamente. Precisamente en la *Dialéctica negativa*, Adorno parece hacer este movimiento en suspenso, esto es, quedarse en una multiplicidad o embrollo dialéctico (*imagen dialéctica*) que, al mismo tiempo, combina una procesualidad y una estaticidad (polo positivo o negativo, respectivamente) que no se unifican en nada parecido a una fija identidad objetiva y formal de la realidad; sino que, dicho así: pasa de largo acoplando todas las aporías de lo no-idéntico y todas las contradicciones irresueltas, indefinidas, y hasta inaproximables, a partir de dos campos conceptuales como lo son naturaleza e historia.

Esto es, ante el punto de partida del pensamiento identificador que viene dado a lo largo de la tradición filosófica, Adorno intenta situarse fuera de las posturas radicales que llevan, en su necesidad subjetiva, al teleologicismo, y en su necesidad objetiva, al positivismo, propio de una filosofía analítica¹⁶² y sistemática apriorística. Ahora bien, la no dependencia de estos saberes, consideramos que, también tiene sus riesgos a la hora de proponer planes, soluciones, conclusiones,

161En el caso de la dialéctica desarrollada por la teoría del materialismo filosófico las figuras que se utilizan no parten de los criterios tradicionales dualistas de Naturaleza ni Historia, pues para Gustavo Bueno no hay un dualismo formado por esos ejes, que Adorno ni siquiera denomina como “ejes”. Para Adorno son mezcla de historia con naturaleza pero polarizada en algo que Buck-Morss acuña como polos “positivo” y “negativo”, los cuales en este punto hemos utilizado con el fin de aclarar el trasfondo de la dialéctica negativa de Adorno de un modo reducido y esquemático. Hemos dicho que para Bueno la ontología se divide en General y Específica, lo cual no corresponde para nada con Naturaleza e Historia en Adorno. Sin embargo, Adorno utiliza el criterio de involucración temporal para su dialéctica; toma por tanto un tipo de “todo procesual”, se lo entendemos desde el materialismo filosófico, que le permite distinguir lo que ocurre en un polo positivo de otro negativo, por lo que aquí, en definitiva, tenemos el criterio general de la dialéctica adorniana. Quizás por influencia de su pensamiento en lo que corresponde a la filosofía de la música (p. e., consonancia, disonancia) a Adorno se le hace evidente que es ahí donde tiene que operar con esos criterios temporales. Ahora bien, para Bueno las figuras de la dialéctica parten de argumentos procesuales, no argumentos estructurales (simultáneos o estáticos). Además, estas figuras dialécticas son “maniobras” o “estrategias” que se dan partiendo de “lo mismo a lo distinto”, “lo distinto a lo mismo”, y no isomórficamente de lo “mismo a lo mismo” ni de lo “distinto a lo distinto” (tal como hace, generalmente, la denominada filosofía analítica). Requieren un cierto cambio, una motilidad y un proceso, que conlleva una transformación, i. e., un cambio de forma. Esta cuestión se puede consultar en el texto de 1995 de Gustavo Bueno, publicado en *El Basilisco*, titulado “Sobre la Idea de Dialéctica y Sus Figuras”. La dialéctica de Gustavo Bueno, toma por criterio (en las filas, eje horizontal) el *progressus* (evolución) y el *regressus* (involución); y procesos dialécticos de divergencia y convergencia (en las columnas, eje vertical), quedándole así cuatro posibilidades esquemáticas, a las que denomina Metábasis (*Progressus*, Divergente), Catábasis (*Progressus*, Convergente), Anástasis (*Regressus*, divergente), Catástasis (*Regressus*, Convergente).

162En la *Dialéctica negativa*, Adorno deja clara su crítica ante el positivismo encubridor de la filosofía analítica cuando dice que “(...) el argumento especializado degenera en técnica de especialistas privados de conceptos en medio del concepto, tal y como hoy en día se propaga académicamente en la llamada filosofía analítica, susceptible de ser aprendida y copiada por robots” (Adorno, 2005a: 38).

proyectos o programas cerrados de índole filosófica, sociológica, cultural o política. Así, como el mismo Adorno contesta en una entrevista con *Der Spiegel*¹⁶³ (en 1969) que, en la crítica, no hay una forma clara de resistencia, de emancipación política o de cualquier receta de este pelaje; por lo que, en este sentido, a la pregunta: “¿qué hacer?”, Adorno contesta: “No lo sé”.

Para definir la problemática que surge en la filosofía de la naturaleza, Adorno apela dos obras que lo influyeron sobremanera en este tema. Por una parte, cita la *Teoría de la novela* de Georg Lukács¹⁶⁴ y, por otra parte, el *Origen del Trauerspiel alemán*. De Lukács toma la concepción

163 En una entrevista, de las últimas que se le hicieron a Adorno en el año 1969, de título: “«Ningún miedo a la torre de marfil». Una conversación con *Der Spiegel*” de la obra en español *Miscelánea I*, se le pregunta por su falta de claridad con respecto a la vinculación de un proyecto de praxis política y de acción concreta, tal y como lo han comprendido algunos de sus estudiantes de la izquierda emergente de finales de los sesenta. En los últimos días de Adorno, se venían realizando protestas e incursiones en sus clases por parte de alumnos activistas que entraban en el aula gritando y desnudos, por lo que Adorno se vio obligado a suspender temporalmente sus lecciones. Entonces, Adorno, sin vincularse hacia ningún partido ni hacia la oposición parlamentaria de izquierda, responde del modo siguiente: *Der Spiegel*: ¿No le repugna la forma en que los estudiantes se vuelven contra usted, estudiantes que antes estaban de su parte? ¿Le molestan también sus fines políticos? Antes había incluso conformidad entre usted y los rebeldes. *Adorno*: No es ésta la dimensión en la que se generan las diferencias. En una entrevista para la televisión dije hace poco que había ofrecido un modelo teórico, pero que no pude imaginar que la gente quisiera realizarlo con cócteles Molotov. Esta frase se ha citado innumerables veces, pero necesita una interpretación. *Der Spiegel*: ¿Cómo lo interpretaría ahora? *Adorno*: Nunca he ofrecido en mis publicaciones un modelo para ningún tipo de posiciones ni de acciones. Soy un hombre teórico que vive el pensamiento teórico en muy estrecha relación con sus intenciones artísticas. No es que últimamente me haya apartado de la praxis, pero mi pensamiento ha mantenido siempre una relación muy indirecta con la praxis. Tal vez haya tenido efectos prácticos en el sentido de que algunos motivos han pasado a la conciencia, pero nunca he dicho nada con miras a acciones prácticas directas. Desde que en 1967 se montara en Berlín todo un circo contra mí, ciertos grupos de estudiantes no han dejado de intentar forzarme a la solidaridad y exigirme acciones políticas. Y me he negado. *Der Spiegel*: Pero la teoría crítica no quiere dejar las cosas como están. Esto lo aprendieron los estudiantes del SDS [Alianza de los Estudiantes Socialistas] de usted. Usted, profesor, rehúsa ahora la praxis. ¿Práctica solo una «liturgia de la crítica», como ha afirmado Dahrendorf? *Adorno*: Hay en Dahrendorf un tono de optimismo satisfecho: si mejora en lo pequeño, puede que todo mejore. Esto no puedo admitirlo como presupuesto. Pero en la ApO [Oposición parlamentaria] encuentro siempre la tendencia a la dedicación, a la cooperación forzada, y a esto me he resistido desde mi más temprana juventud. Y, en este aspecto, nada ha cambiado en mí. Yo intento expresar lo que descubro y lo que pienso. Pero no puedo determinar lo que con ello se puede hacer y el resultado que tendrá. (...) *Adorno*: La desgracia que hoy sufre la relación entre teoría y praxis radica precisamente en que la teoría es sometida a una censura previa por parte de la práctica. Así, por ejemplo, se me quiere prohibir decir cosas elementales que demuestren el carácter ilusorio de muchas metas políticas de determinados estudiantes. (...) *Adorno*: Hay un pequeño grupo que siempre consigue obtener a la fuerza lealtades a las que la gran mayoría de los estudiantes de izquierda no puede sustraerse. Pero quiero decirlo una vez más: ellos no pueden inspirarse en modelos de acción que supuestamente yo les habría ofrecido para luego desvincularme de los mismos. No se puede hablar de tales modelos. (...) *Der Spiegel*: ¿Pero cómo quiere usted cambiar la totalidad social sin acciones particulares? *Adorno*: No sé qué contestar. A la pregunta «¿qué hay que hacer?», la mayoría de las veces sólo puedo responder: «No lo sé». Sólo puedo intentar analizar sin inhibiciones lo que hay. Entonces se me reprocha: si ejerces la crítica, también estás obligado a decir cómo se puede mejorar lo criticado. Pero esto lo considero un prejuicio burgués. Incontables veces ha sucedido en la historia que precisamente obras de intención puramente teórica cambiaron la conciencia, y con ella la realidad social. (...) *Adorno*: Ciertamente, no es incomprendible. Creo que el activismo debe atribuirse a la desesperación que produce en la gente comprobar el poco poder que realmente tiene para cambiar la sociedad. Pero también estoy convencido de que las acciones particulares están condenadas al fracaso; esto ha quedado mostrado, asimismo, en la revuelta de mayo en Francia. (...) *Adorno*: Mi interés se centra cada vez más en la teoría filosófica. Si yo diera consejos prácticos, como hasta cierto grado ha hecho Herbert Marcuse, mi productividad se resentiría. Se pueden decir muchas cosas contra la división del trabajo, pero ya Marx, que la atacó con la mayor energía en su juventud, como es sabido, declaró más tarde que sin división del trabajo las cosas tampoco marcharían bien” (Adorno, 2010b: 409-414).

164 En el prólogo de 1962 de la obra *Teoría de la novela* de György Lukács, publicada en 1916, posteriormente a *El alma y las formas* (escrita entre 1908 y 1910), se hace una referencia directa a Adorno. Lukács dice lo siguiente: “Una parte considerable de la intelectualidad alemana dirigente, entre sus miembros Adorno, se ha instalado ya en el

de la primera y de la segunda naturaleza, a partir de la cual intenta definir el *mundo inmediato* y *enajenado* propio del *mundo de la mercancía* (Adorno, 2010a: 324). Lukács, en la *Teoría de la novela* apela ya a la primera y segunda naturaleza (Lukács, 2016: 90, 91, 92, 93, 143), al explicar que la forma es una: “disonancia básica de la existencia” (Lukács, 2016: 90), esto es, de un contenido que es condición necesaria para su configuración que la forma debe portar. Veamos, entonces, a modo de *excursus*, cómo expresa Lukács esta diferencia entre la primera y la segunda naturaleza en el contexto de su *Teoría de la novela*, donde esboza una teoría de las formas con cierto estilo hegeliano, y con un uso de términos ingeniosos que serán reincorporados en la tradición *marxista* de Adorno y Benjamin. Así, dice Lukács:

La segunda naturaleza de las formaciones humanas no tiene substancialidad lírica; sus formas son demasiado rígidas para poder adaptarse al instante creador de símbolos; el depósito de contenido de sus leyes es demasiado determinado para poder abandonar nunca los elementos que en la lírica han de pasar a ser ocasiones o pretextos ensayísticos; esos elementos viven tan exclusivamente por gracia de las leyes, carecen tan completamente de valencia existencial sensible independiente de aquellas leyes, que se descompondrían en una nada al faltar estas. Esta naturaleza no es, como la primera, muda, manifiesta y ajena al sentido: es un complejo significativo cristalizado, extrañado, que ya no despierta interioridad; es un calvario de interioridades agusanadas, que por eso mismo no se podrían despertar —de ser ello posible— sino mediante el acto metafísico de resurrección de lo anímico que las creó o las mantuvo en su existencia anterior o debida, y jamás serán vivificables por otra interioridad. Ese mundo está demasiado emparentado con aquello a lo cual aspira el alma para que esta pueda manejarlo como mera materia prima de estados de ánimo, y al mismo tiempo, le es demasiado ajeno para poder ser su expresión adecuada. La extrañeza respecto de la naturaleza, respecto de la naturaleza primera, el moderno sentimiento sentimental de la naturaleza, es solo proyección de la vivencia de que el autoproducido entorno de los hombres no es ya casa paterna sino cárcel. (...) La primera naturaleza, la naturaleza como sistema de leyes para el conocimiento puro y la naturaleza como consoladora para el sentimiento puro, no es más que la objetivación

Gran Hotel Abismo, institución que, como tuve ocasión de exponer al criticar a Schopenhauer, «es un espléndido edificio dotado de todo confort y pintorescamente situado al borde de la Nada y del Sinsentido. La diaria vista del Abismo, entre una y otra comida serenamente gozada o entre dos producciones artísticas, no puede sino exaltar la satisfacción producida por ese refinado confort» (*El asalto a la razón*)” (Lukács, 2016: 51). Adorno está mirando el abismo entre lo uno y lo otro, entre dos obras de arte, exaltado por el confort, pero: ¿qué nos quiere decir esto? ¿Acaso nos quiere decir que Adorno y su dialéctica negativa, incluso Benjamin, están atrapados en un callejón sin salida? ¿La nada apela al nihilismo radical al margen de los asuntos políticos o que no interviene en la praxis revolucionaria de un modo directo? Desde luego, todas estas interpretaciones pueden caber dentro de estas palabras crípticas. Ahora bien, de lo que no hay la menor duda es de que estos dos trabajos del joven Lukács que hemos citado, han sido una gran influencia tanto en Adorno como en Benjamin, tanto en sus obras sobre arte y literatura como en sus propias formas metodológicas de trabajo. En lo que respecta a la *Teoría de la novela*, Lukács explica de un modo familiarmente hegeliano los tránsitos de la forma del verso homérico, al verso dramático hasta la llegada de la prosa como formas históricas que configuran la novela; pero justamente lo que interesa de ello es la forma y el contenido en tanto que tal. Esto es, partes configuracionales de ese objeto de estudio que se pretende estudiar. Así, ya en 1916, para Lukács, el trabajo con las relaciones y las formas, llenas de substancia y contenido, trazaban ya “las constelaciones del sentido presente en torno al cosmos vivenciable y por configurar (...)” (Lukács, 2016: 59). Las constelaciones, como enjambres de realidades vivenciales que circundan lo amenazador e incomprensible de la memoria en el presente, están ya previamente delimitadas en Lukács antes que en Benjamin. Así, con respecto a su trabajo sobre la novela, apela a que: “La novela es la forma de la época de la pecaminosidad consumada, según la palabra de Fichte, y tiene que seguir siendo forma dominante mientras el mundo siga bajo el dominio de esa constelación” (Lukács, 2016: 185). Así como lo que hace que la forma valor de cambio en Marx tenga por contenido consumado a las relaciones sociales, también en la literatura la forma tiene su relación con una realidad del sujeto que escribe y que se relaciona con el exterior a través de cierto contenido histórico consumado.

histórico- filosófica de la alienación o extrañación entre el hombre y sus formaciones (Lukács, 2016: 92-93).

Con esto, tenemos que la primera naturaleza brota de la interioridad del sujeto humano en su impulso de construir una forma nueva partiendo de un sistema determinado de leyes naturales que explican el depósito y el cúmulo de interioridades de este mismo sujeto. De esta cantidad de acumulaciones en el alma del sujeto salen las formaciones humanas que son más externas, más rígidas, más cristalizadas y más en contacto con lo exterior, esto es: la segunda naturaleza. La dialéctica de la interioridad y la exterioridad, de las leyes y los pretextos, se juega entre la dialéctica de la primera y la segunda naturaleza. Esta última naturaleza, añade Lukács:

Es un mundo completamente dominado por la convención, cumplimiento real del concepto de naturaleza segunda, quintaesencia de leyes sin sentido partiendo de las cuales es imposible descubrir relación alguna con el alma. Pero con eso todas las objetivaciones de la vida social que tengan en alguna medida alcance formal tienen que perder toda significación para el alma. Ni siquiera pueden conservar su paradójica significación de escenario y materialización necesarios los acontecimientos, con simultánea incesencialidad en su fondo; la vocación pierde toda importancia para el destino interior del individuo, y el matrimonio, la familia y la clase la pierden para sus relaciones entre ellos (Lukács, 2016: 143-144).

La segunda naturaleza parte de un mundo de convenciones y de extrañamiento que es, a la vez, alienación, apariencia, enajenación y superposición del aspecto formal al estar en contacto con el exterior de la vida social. La significación formal, que como ya dice Lukács (similar al Adorno de *Dialéctica negativa*) se configura por su *mediación* (Lukács, 2016: 145), se basa en el sistema de leyes de la naturaleza y de ideas reguladoras de las que parte el sujeto, en cuanto subyace a la lógica del pensamiento a la realidad entera y efectiva, lo sustantivo de la materia se disgrega con toda forma y conforma esta dialéctica de dos naturalezas. Ante la subjetividad interior que acata el contenido del sujeto y sus procesos vitales de percepción positiva del cúmulo de sus orígenes, aparece la segunda naturaleza como una sucesión nebulosa de la forma que acaba por cumplimentarse en el mundo de la convención, en tanto, que falsedad, engaño, alienación y extrañamiento de un mundo dominado por relaciones sociales generalizadas en base a roles familiares y hasta de clase social y económica¹⁶⁵.

Esta segunda naturaleza lukácsiana explica las cosas que se pierden en el mundo creado por

165Como ya comenta Terry Eagleton, en referencia a *Historia y conciencia de clase* de Lukács, en la obra *La estética como ideología* (el capítulo titulado “El rabino marxista: Walter Benjamin”): “La obra de arte, en definitiva, acude al rescate de una existencia conformada por la mercancía, y viene pertrechada con todo aquello de lo que la mercancía lamentablemente carece: una forma no ya indiferente a su contenido, sino indisociable de él; una objetivación de lo subjetivo que supone un enriquecimiento más que un extrañamiento; una deconstrucción de la antítesis entre la libertad y la necesidad, en la medida en que cada elemento del artefacto aparece a la vez milagrosamente autónomo y aun así ingeniosamente subordinado a la ley de la totalidad” (Eagleton, 2006: 401-402).

los hombres y motorizado por la convención. Así, el mundo sería un mundo de la convención que sustrae lo más íntimo de la primera naturaleza y de la cosa tal cual es materialmente para transformarlo en una figura suplente, *representación abstracta* denominada segunda naturaleza, que enajena a esa primera naturaleza. Ahora bien, sobre la definición y la diferencia entre la primera y la segunda naturaleza hablaremos detenidamente en el epígrafe siguiente con la detención necesaria.

Dicho esto, en tercer lugar, y por otro lado, siguiendo con la presentación de la dialéctica adorniana, debemos, por consiguiente, pasar al próximo concepto de análisis después de la naturaleza, a saber: la historia. Cabe recordar, que el primer punto de este trabajo esbozaba ya la filosofía de la historia de Adorno en relación a la influencia recibida de Benjamin. Por ello, es preciso volver a retomarla nuevamente para adentrarnos en el esquema que realiza Buck Morss con respecto a los polos positivos y negativos de la dialéctica adorniana. Con el fin de seguir avanzando en esta dialéctica negativa del concepto de historia, veamos cómo lo esquematiza Buck-Morss: “La historia también tenía su significado *positivo* y el *negativo*. El *positivo*, consiste en la historia como praxis social dialéctica” (Buck-Morss, 1981: 123). Esto es, se trata aquí de un movimiento que no transcurre en la pura identidad, ni en la pura reproducción de lo que ya está ahí objetiva y formalmente representado, sino que, históricamente, la forma temporal es también discontinua, de la cual emerge la novedad, que aparece como algo cualitativamente nuevo (*versus* totalidad procesual histórica). Esto se puede ver perfectamente en el texto “La idea de historia natural”, cuando Adorno define la historia del siguiente modo:

La cuestión que se plantea es la de la relación de esta naturaleza con lo que entendemos por historia, donde historia significa esa forma de comportamiento de los hombres, esa forma de comportamiento transmitida de unos a otros que se caracteriza sobre todo por el hecho de que en ella aparece lo cualitativamente nuevo, por ser un movimiento que no se despliega en la pura identidad, en la pura reproducción de lo que siempre estuvo ya ahí, sino que es un movimiento en el que se presenta lo nuevo, y que adquiere su verdadero carácter a través de lo que en él aparece como nuevo (Adorno, 2010a: 316).

El polo positivo del concepto de la historia, el cual se entiende como una historia marcada por la novedad y lo discontinuo va parejo con la *historia paralizada* de la línea continua, del progreso y la teleología. Esta historia, dice Adorno en “La idea de historia natural”:

(...) se da como algo absolutamente *discontinuo*, no sólo porque contiene estados de cosas y hechos muy dispares, sino también porque contiene disparidades estructurales. (...) Pero esta discontinuidad —que, como he dicho, creo que no se tiene ningún derecho a convertir en una totalidad *estructural*— se presenta en primer lugar como una discontinuidad entre el material natural, mítico-arcaico de la historia, de lo que ha sido, y lo nuevo que surge dialécticamente en ella,

lo nuevo en sentido estricto. Soy consciente de la problemática de estas categorías. Pero el procedimiento diferencial para llegar a la historia natural sin anticiparla como unidad es empezar tomando estas dos estructuras problemáticas e indeterminadas en su contraposición, tal como se presenta en el lenguaje de la filosofía. Esto es tanto más lícito por cuanto la filosofía de la historia, como es sabido, se acerca cada vez más a ese entrelazamiento de lo que existe originariamente y lo nuevo que llega a ser, gracias a los hallazgos ofrecidos por la investigación (Adorno, 2010a: 330).

En esta cita se nos presentan ya los dos polos del concepto de historia, el polo *positivo* del concepto de historia que expresa lo cualitativamente nuevo, pero también el polo *negativo* de la historia que se refiere al pasado, a lo ya sido, *in illo tempore*, esto es, lo históricamente mítico-arcaico. Con ello entendemos el polo positivo de la historia como temporalmente dándose en la emergencia de lo cualitativamente nuevo, como un parte que se decanta por la oportunidad *kairológica*, es decir, el nivel disposicional que diría Claramonte. Podemos decir que hay un punto de convergencia en esta cuestión temporal-dialéctica entre Adorno y Jordi Claramonte respecto a la composición del esquema que nos presenta Buck-Morss. Jordi Claramonte explica este modelo a través de lo que denomina lo *repertorial* (Claramonte, 2010: 216) y lo *disposicional* (Claramonte, 2010: 223) en su obra *República de los fines* así como en su obra *Estética modal* (Claramonte, 2016), donde explica las estéticas de la Repertorialidad (Claramonte, 2016: 212-227), las estéticas de la Disposicionalidad (Claramonte, 2016: 228-245) y las estéticas de la Efectividad (Claramonte, 2016: 246-271). Así, en esta última obra, Claramonte se refiere al nivel repertorial como a un tipo de totalidad, a la que Adorno es reticente, pero que modalmente se entiende como un modo relación que permite igualmente plasmar los movimientos dialécticos negativos adornianos. Dice Claramonte:

Será la presencia de esta noción de «totalidad» la que marcará las prácticas orientadas repertorialmente. Y no se trata de creer a pies juntillas en esta o en aquella «totalidad» —el hombre, la cultura clásica o cualquier otra— sino de considerar la medida en que todo elemento de una poética debe referirse a otro y tramar juntos un conjunto tendencialmente coherente y estable que dé cuenta de nuestra potencia. Eso es lo que entendemos por un repertorio en términos modales (Claramonte, 2016: 215).

Ahora bien, más adelante, añade Claramonte:

Pero ninguna repertorialidad conseguirá jamás expulsar del juego a las variaciones disposicionales: antes al contrario estas sólo se alejarán un tanto para volver a aparecer una y otra vez, puesto que sin ellas los repertorios se anquilosan y acaban quebrándose. Así los grutescos que habían encontrado su momento de gloria hacia el 1540 en la Galería de Fontainebleau, parecían haber sido desterrados hacia principios del siglo XVII... pero éste no era en absoluto el caso: igual que sucedió en su día con las figuras de los capiteles románicos contra las que tronara Bernardo de Claraval, este «ornamento sin nombre» encontrará ahora refugio en otros ámbitos como las óperas bufas, en los tapices o grabados y ya enseguida en las monerías y las chinerías que acompañarán el Rococó (Claramonte, 2016: 230).

Y, aquí nos encontramos con una relación de similitud entre el polo positivo (lo cualitativamente nuevo) y negativo (lo mítico-arcaico) de Adorno, con el nivel repertorial y disposicional de Claramonte. Ahora bien, el segundo comparte una visión más sistemática y con un uso de términos y estructuras modales (modos de relación) que permiten visibilizar más claramente los acontecimientos de la historia de las ideas estéticas. De hecho, el polo positivo y negativo de la dialéctica histórica adorniana aplicado a la ontología la música se juega también de un modo muy similar en el esquema de Nicolai Hartmann que extrae Jordi Claramonte¹⁶⁶ utilizando las categorías

166La necesidad que subyace a un estudio de la música sobre lo ontológico parte de la posibilidad simple de que un cuerpo pueda ser sonoro a la vez que permanece en silencio, en base a este juego dialéctico se van arrastrando distintos estratos musicales que engloban el timbre, el ritmo, la melodía y la armonía. Y ante estos estratos, justamente, cabe hacerse la pregunta, ¿cuál es el estrato que corresponde al silencio? ¿qué hay del silencio en la teoría hartmanniana? Con este motivo, vamos a introducir la teoría de estratos de Hartmann aplicada a la música y luego intentaremos buscar el lugar que correspondería al supuesto no-estrato del silencio. En efecto, si quisiéramos hacer un esquema operativo de estos cuatro estratos, podríamos seguir, de un modo parecido a Jordi Claramonte, el esquema de Nicolai Hartmann donde a partir de la teoría de los estratos de lo real (inorgánico, orgánico, psíquico y lo social objetivable) realiza una aplicación interesante a la música. Para Hartmann, la explicación de la fábrica de lo real (título de su III tomo de la obra *Ontología III. La fábrica de lo real*) está formada por una unidad de superposición y sobrepujamiento de multiplicidades muy diversamente conformadas (Hartmann, 1959: 220), esto es, estratos. La concepción hartmanniana, al contrario que Deleuze, reconoce que para trabajar con ese nivel ontológico es preciso mínimamente recurrir a una teoría sistemática de distintos estratos. Aun reconociendo ambos las multiplicidades sobre las que se asienta el pensamiento que procura predicar el ser de las cosas, la ontología de Hartmann se hace más estructuralmente lógica al pensamiento que la de Deleuze, que sin embargo atiende con más empeño a las fugas. Para Hartmann, el mundo no carece de unidad en medio de esa multiplicidad y heterogeneidad, justamente la teoría de estratos viene a explicar esa pequeña unidad, ese rastro de estructura que se hace evidente al pensamiento y que no podemos despreciar de un modo tan fútil. Lo que el filósofo alemán define como fábrica del mundo real se concibe como una estratificación, pero entre estos estratos se tienden puentes y cortes que no son mónadas independientes, sino que son estratos que se interconectan y se penetran unos a los otros. Así, dice Hartmann que: “no basta para ser un estrato ser miembro de una serie gradual: le es inherente también destacarse de los estratos vecinos, (...) por la diversidad de las categorías instauradas por él. Siempre le es inherente, pues, una cierta sustantividad, pero siempre también la dependencia respecto del estrato inferior que lo sustenta” (Hartmann, 1959: 221). Cada uno de estos estratos del ser contiene en sí mismo diversas gradaciones, el estrato orgánico es el que posiblemente más gradaciones contiene: formadas por especies, géneros, familias, órdenes, clases, etc. Estos estratos de lo inorgánico y orgánico, que es de estructura espacial y material, da un salto hacia lo inmaterial e inespacial al chocar y puentear con el reino de lo psíquico (percepción, lenguaje, actividad consciente), que a la vez está sujeto al estrato de lo social objetivo, tal y cómo dice Hartmann (1959: 217). El paso de lo inorgánico, orgánico, psíquico y social objetivable en línea ascendente genera lo que generalmente conocemos como teorías materialistas, que emergen de un suelo infraestructural hasta uno superestructural (como Marx y los marxismos), sin embargo el que cruza los estratos en línea descendente, partiendo del espíritu social más inmaterial, es el lo que conocemos como teorías idealistas (idealismo alemán hegeliano, p. e.). Tenemos, pues, cuatro estratos: inorgánico, orgánico, psíquico y social, y estos cuatro estratos no son independientes de los elementos de una ejercicio musical (canción o pieza) sino que son constitutivos. Esto es, la música no ocupa meramente uno de esos estratos como podríamos pensar en un principio de un modo idealista, al decir que la música sería lo social o lo psicológico, sino que para analizar el tipo estético de la música habría que desplegar todos los estratos a través de este esquema. Siguiendo, las indicaciones de Jordi Claramonte, se podría decir que al estrato de lo inorgánico le corresponde el timbre, al del orgánico el ritmo, al de lo psíquico (la melodía) y al estrato social objetivable la armonía. Quedaría, así, un esquema a cuatro, sobre el que una canción sería el trazado por todo ese esquema, quedando así cada estrato con una autonomía inherente para recibir las explicaciones y graduaciones necesarias que compete a su modo de relación. A una canción le correspondería, pues, el análisis de cada uno de los estratos y cada una de las graduaciones que contienen; con todo este aparato podríamos completar un estudio de los distintos aspectos de una canción modulados en y entre los estratos mismos. Por ejemplo, en el caso del timbre habría que explicar las alturas, en el caso del ritmo: los intervalos, para la melodía: las notaciones, y en el caso de la armonía: la relación de acordes en base a la tonalidad y la atonalidad. Al partir desde abajo hacia arriba tenemos una perspectiva materialista que da sentido ascendente: de lo más infraestructural, material y concreto hasta lo más complejo, inmaterial e inespacial, que sería la armonía. Si realizamos el trazado desde arriba hacia abajo, nos quedaría un esquema idealista y trascendentalista, que empieza, p.

modales aristotélicas de lo posible (Claramonte, 2016: 65-76) e imposible (Claramonte, 2016: 79-90). Esto es, cómo los giros musicales reales que se dieron cualitativamente hacia lo nuevo traen a colación nuevas fusiones, nuevos ritmos, nuevos patrones armónicos, nuevas melodías, etc; es decir, el nivel de lo *disposicional*.

Luego, por otra parte, en cuarto lugar, tenemos el polo *negativo* del concepto de historia, determinado por el problema de que la historia real de la praxis humana real no era histórica, en tanto que reproducía estáticamente las condiciones y relaciones de clase antes que establecer un

e., con el Espíritu (o el Dios cristiano) y acaba con las criaturas. Hagamos revisión ahora de si los cuatro estratos que propone Hartmann son completamente conciliables con los cuatro elementos musicales generales que aquí se atribuyen, el conjunto parece ser un molde que aparentemente encaja; sin embargo vamos a apuntar algunos casos en los que se podría desafiar este modelo. Entre el timbre y lo inorgánico, el ritmo y lo orgánico, la melodía y lo psicológico, la armonía y lo social objetivable, es posible que haya puntos de desconexión en los que uno de los estratos no se reconcilie con el orden establecido por Hartmann. Por ejemplo, ¿cómo encajan las líneas melódicas con las teorías de la percepción y el lenguaje (u otros aspectos cognitivos) del estrato psicológico de Hartmann? Una respuesta positiva debería pensar en que hay algunos estudios evolucionistas que explican el origen de la música a través de la hipótesis antropológica de cazadores-recolectores, en la que se testifica que la música nace de la imitación, mediante silbidos y gritos, de los sonidos de los pájaros con el fin de la caza. Ahora bien, esta no es una relación ontológica tal como pretende la teoría de estratos, sino genético-causal, por lo que huiríamos con esta respuesta del hilo de una ontología de la música. Otro caso sería, por ejemplo, la armonía ¿encajarían a perfección los estudios sociológicos de movimientos sociales o emigración con la armonía musical? En el estrato social objetivable cabrían estudiar todos los problemas que surgen en la cultura y la axiología, ¿en que medida son aproximables a un estudio de armonía musical? Podrían caber aquí, desde luego, diferentes casos correlativos pero estos no irían más lejos de la metáfora, la metonimia o el sinécdoque. Este es, en definitiva, un grave problema que surge al relacionar las variaciones propias del estrato de Hartmann con los elementos musicales, pues, evidentemente suena vago y accesorio decir que la melodía sea lo psicológico o la armonía lo social (sobre todo en estos dos casos). Entonces, cabe pensar (en resta), que la puesta en correlación del sistema de estratos de Hartmann con la música sólo se puede llevar a cabo atendiendo a criterios de orden y no del contenido de los estratos que señalamos. Para ello, deberíamos ceñir el estudio comparado al criterio de orden, i. e., a la ubicación de los estratos en el sistema o el lugar que ocupa cada elemento musical en el mismo. Lo que quedaría de la relación de la teoría de estratos con la música sería la lógica ascendente materialista y descendente idealista de un estrato a otro. La ubicación de cada estrato estaría formada igualmente en la dirección de abajo a arriba, de inferior a superior, de más material a más abstracto, de menos complejo a más complejo, de lo inorgánico a lo social (para Hartmann), de lo tímbrico a lo armónico. Esto es, una vez visto que los contenidos del estrato de Hartmann pierden hilo de los específicamente musicales, podemos pensar que lo que queda es el espacio de cada estrato en orden piramidal, de abajo hacia arriba, que dibuja al timbre, ritmo, melodía y armonía respectivamente. Y, aun así, habría que poner en cuestión también esta correlación distributiva de la teoría de estratos vinculada a la música. Respecto al orden serían reconciliables pensando en que a mayor altura del estrato, cuanto más cerca de lo social objetivable, más abstracto y complejo es el estrato. En este sentido estaríamos dando por hecho que lo más complejo y abstracto en la música es la armonía, y esto supondría serias complicaciones. La armonía, por supuesto que, a simple vista (para un musicólogo común), puede parecer el estrato que más necesita de una matemática abstracta (y hasta una metafísica) que permita explicar los cambios tonales, de acorde y las relaciones de las partes con el todo. Aun así, podríamos apuntar ejemplos de casos excepcionales que no se ciñen a la regla. En el caso africano, pese a ser una melodía y una armonía muy simples, lo que cobra especial relevancia y complejidad es el ritmo, los instrumentos que más destacan son los de percusión y la combinación de los mismo. Otro caso podría ser el del palo del flamenco de una bulería, en el que el ritmo es toda una extravagancia que marca el pulso con una riqueza distintiva de la armonía. El ritmo, como segundo estrato empezando por abajo (el estrato orgánico de Hartmann), es superior en complejidad a lo que es el patrón frigio formado, muchas veces, por tres someros acordes (p. e., Mi-Fa-Sol). En conclusión, la teoría de estratos musicales que sitúa a la armonía en un lugar de complejidad y abstracción se equivoca al suponer que la armonía es más compleja que el ritmo, pues no tiene por qué corresponderle en todas las músicas. Al proceder caso a caso en las diferentes músicas concretas se puede descubrir que no siempre el estrato más alto de la armonía no es necesariamente el más complejo ni el más abstracto, pues existen músicas, sobre todo populares, en las que el estrato del ritmo asciende hasta lo alto del sistema. Vistos, entonces, los casos excepcionales que hacen tambalear el sistema sugerido por la teoría de estratos relacionada con la música, no nos queda otra que seguir explorando cuáles serían las formas más fiables de análisis de los elementos musicales y, sobre todo, qué elemento se nota en falta en esta

orden cualitativamente nuevo (*versus* totalidad configuracional, fija, estática, que lleva a un *contexto* por unificación interna de esa multiplicidad externa; desde el materialismo filosófico de Bueno). Que, al modo de Jordi Claramonte, lo entendemos como un nivel repertorial que preconice lo nuevo desde unas condiciones de posibilidad necesarias o contingentes que están dadas de antemano. Así lo explica Claramonte:

todo quehacer estético repertorialmente orientado, tiende a acoplarse con una necesidad reconocida como tal y organizada junto con otras en un conjunto estable. En cuanto no tenemos ese repertorio

sistematización. Por consiguiente, la revisión de tal sistema nos lleva a la formulación de la pregunta que sugerimos al principio de este epígrafe. La pregunta que da lugar a esta introducción de la aplicación de Hartmann a la estética (música) que sugiere Claramonte, es la siguiente: ¿qué estrato correspondería al silencio? ¿cuál es la autonomía y las graduaciones del silencio si las tiene? Desde luego, parece que con este esquema podríamos empezar a explicar puentes y cortes entre estratos de un modo muy versátil (seguramente con mejor provecho que desde Deleuze). Y, seguramente, semeja fácil, desde la teoría de estratos podríamos explicar cómo en cada estrato se muestran las variaciones que surgen con el silencio. Lo cual nos llevaría a establecer que el silencio en la melodía tiene un papel distinto al estrato del ritmo, sin embargo, es un puente que a la vez da sentido a ambos estratos y los mantiene en un juego recíproco y, en algunos casos, confuso. Esto nos plantea una aporía con el silencio, pues el lugar que ocupa se trataría de un “inter-estrato” que juega un papel específico en cada uno de los estratos tímbricos, rítmicos, melódicos y armónicos. Falta un estrato del silencio en esta teoría y, a la vez, el silencio no puede ser un estrato porque es propio de cada uno de los estratos musicales citados. Y aquí, la aporía del silencio. Reformulemos las cuestiones, ¿qué ocurre con el caso del silencio en la música, en la que siempre hay silencios de melodías a la vez sonando y silenciando? ¿Es el silencio un puente a todos estos estratos, o un estrato inferior o superior? ¿El silencio compete más al silencio de los palos rítmicos, de las melodías o de los cambios de acorde armónicos? En una teoría de estratos, habría que incluir en cada graduación de cada estrato un apartado que versara sobre el silencio, y aun así habría lugares neutros en que no sabríamos qué papel juega necesariamente. En un principio podríamos vernos tentados a situar el silencio en el estrato de lo inorgánico junto al timbre, pero si pensamos en el siguiente estrato del ritmo vemos que el silencio juega un papel tan importante con el pulso que también sería propio de ese estrato, así podríamos seguir hasta el estrato de la armonía. El papel del silencio en la música es toda una aporía, que imbrica con otros campos, se acerca incluso a problemas fonéticos que competen tanto al lenguaje (fonética), como a la música, como a la retórica, etc. El silencio está tendido en un vacío y en un caos que ningún estrato ni graduación parece conseguir apropiarse de él, en cualquier caso se trataría de un silencio como puente entre todos los estratos o como comodín de cada uno de los estratos ontológico musicales. El silencio desborda la clasificación y el orden de los estratos del ser musical (objetivo de la ontología de la música), no se deja atrapar, incluso, p. e., en la notación musical de un piano se hace tan borroso como en el timbal que percute un ritmo. Su papel es transversal a lo largo de los estratos como una canción misma, necesita un trato graduado y concreto en cada uno pero a la vez un planteamiento teórico propio. El sistema de la teoría de estratos para la música visibiliza la indeterminación que suscita un elemento tan primordial de la música como lo es el silencio. A este respecto se hace urgente, aunque sea, un pequeño estudio del silencio. El lugar que corresponde en una línea musical al silencio es lo que causa vértigo ahora, el momento del silencio en la música no solo está en el sonar, sino también en todo el sentido que envuelve a la cosa sonante y al receptor, y esto lo complica todo un poco más (la relación entre el intérprete o músico y el espectador, el contexto del cuerpo sonoro, la calidad del sonido y el tipo de silencio que genera el espacio auditorio, etc.). Por supuesto, este es un problema que afecta a la filosofía del lenguaje mismo, en su más refinado enfoque pragmático y contextualista pero sobre todo a la generalísima teoría del signo lingüístico. En la música se da esta multiplicidad desbordante del silencio que nos viene dada por la mezcla de estratos y que no podemos entender como mero lenguaje que relaciona a un significante con un significado, al modo saussureano, sino que es necesaria una transformación que dote de sentido a este modelo teórico. La música es más que un lenguaje de intersubjetividades o una comunidad de hablantes que se relacionan mediante signos, esta problemática surge justamente del problema que confiere el silencio en la articulación musical (fonética si se quiere). Además, en la música su falta de contenido lingüístico procede de su vacua capacidad de decir una cosa como predicado con contenidos semánticos, los fraseos musicales no son semas, tal es el carácter aconceptual de la misma. Lo que suena musicalmente va acorde con lo que no significa cosa alguna y con lo que simplemente suena como un instante sin excepción de silencios. El filósofo Carlos Areán rastrea esta senda musical que se dibuja desde la mediación entre el silencio y el sonido musical: “la escucha no dota de sentido al silencio, no lo llena de sentido. El silencio es ese fondo que se expresa ocultándose en el dotar de sentido a todo sonar y al que la escucha sólo reconduce siguiendo las enigmáticas huellas de su huida sonora, musical” (Areán, 2011).

organizado y estable cuando podemos anhelar o producir cosas cuyo fin desconocemos y a las que llamamos inútiles o desinteresadas tan sólo porque somos incapaces de conectarlas con ningún conjunto ordenado que reclame su presencia, que las haga ser necesarias. (...) Hablando en plata, cualquier sistema artístico es susceptible de establecer un canon efectivo, ahora bien este canon sólo podrá reclamar carácter repertorial cuando sus elementos estén tramados según una estricta necesidad interna y cuando su variedad ilustre y especifique ese «canon». En consecuencia, no todo canon puede reclamar idéntica potencia repertorial y ese será un factor de evaluación crítico que el pensamiento modal hará posible (...) (Claramonte, 2016: 214-217).

El polo negativo, que para Adorno se refiere a lo ya sido en un pasado remoto, se conformaría por las categorías modales aristotélicas de necesidad y contingencia, nivel repertorial (en el esquema de Claramonte), es decir, *repertorio* de condiciones históricas predeterminantes, relaciones de clase estipuladas previamente a que se dé lo nuevo, lo disposicional, etc., pero que, además, son necesarias y contingentes, para que se dé esa posibilidad de la oportunidad del instante cualitativamente nueva.

Ahora bien, llegados aquí, es preciso recalcar una cierta desconfianza hacia el modo en que presentamos estos polos en relación a la conferencia de 1932, ya que para nada están explicitados de un tan exacto en Adorno. Nuestra intención, más bien, era la de realizar comparaciones muy concretas de Adorno con otros autores, intentando agrupar los diferentes conflictos que se dan entre naturaleza e historia a nivel interno. De hecho, la misma Susan Buck-Morss, que es quién inaugura este esquema de los “polos”, matiza que:

cada vez que la teoría sostenía la naturaleza o la historia como el primer principio ontológico, se perdía este doble carácter de los conceptos y con él la potencialidad de la negatividad crítica. (...) O se afirmaban como *naturales* las condiciones sociales perdiendo de vista su *devenir histórico* o se afirmaban como lo esencial al proceso histórico real, y la sufriente materialidad que componía la historia era despreciada como pura contingencia (Hegel) o se ontologizaba como esencial en sí misma (Heidegger) (Buck-Morss, 1981: 123).

Prima aquí, por tanto, una unidad concreta de la naturaleza y de la historia en el análisis de la realidad. No obstante, esta unidad está inacabada, porque no se atiene a ningún tipo de forma de finalidad que nos permita, al modo de una teoría modal aristotélica, llegar a decir qué define y autosostiene realmente a esa multiplicidad interna a la totalidad procesual y configuracional, llamémosla así. En el texto de Adorno titulado “La idea de historia natural”, se acaba explicando ya no tanto los problemas intrínsecos (p. e., desde el punto de vista científico físico o biológico) del concepto de naturaleza y de historia sino el modo en que estos están dados conjunta y coimplicadamente.

Los conceptos de naturaleza y de historia están correlacionados, en el sentido en que también están correlacionados el contenido y la forma, como vimos en la *Teoría estética* de Adorno;

y, por lo tanto, un rasgo de la sociedad moderna, es que el contenido recurre o regresa a lo *arcaico*, y la forma a lo cualitativamente *nuevo*. Con esto entendemos que Adorno se refiera a que la fuerza de la forma está en el anacronismo, esto es, en un contenido arcaico que se va reformando con el paso del tiempo. Esta es la razón por la que la fuerza del pasaje está referida a lo anacrónico, dado que esa forma contiene en su organización los sucesos de toda una antelación histórica que proviene de un origen desconocido que toma como punto de partida lo arcaico. Así, el *ensayo como forma*¹⁶⁷, en tanto que forma escrita y temporal, apela al anacronismo que se haya en un repertorio ya formado, ordenado y fijado, que puede ser necesario o contingente ante la posibilidad de un momento inmediato cualitativamente nuevo que, a la vez, arrastra todas esas formas a lo largo de la historia. A lo que tiende la mezcla propicia de contenido y forma en su abstracción es a una totalidad configuracional y procesual (desde el materialismo filosófico), es decir, sin involucración o con involucración del tiempo, que permite configurar como tal a esa forma nueva, la cual recoge materiales arcaicos-míticos que residen en el nivel de lo repertorial por necesidad o contingencia (tal

167En el texto titulado “El ensayo como forma”, de la obra *Notas sobre literatura*, escrito entre 1954 y 1958, Adorno considera necesaria la relación entre contenido y forma, tomando como ejemplo la forma ensayo y como contenido el asunto del que trata. Esta necesaria mediación entre contenido y forma, que va más allá de una consideración reducida de uno de ellos en sí misma. Esto es, por una parte, Adorno hace patente la necesidad subjetiva de los objetos construidos por los artistas, pero reconociendo la imposibilidad de explicar teóricamente todos los significados individuales a nivel emocional y psicológico. No obstante, esos contenidos están ahí, presentes en las obras expuestas y en los asuntos sobre los que trata un ensayo. La forma obra de arte, su autonomía estética está mediada con los contenidos que en ella se reúnen organizativamente, más integrados o menos. Así por otro lado, se trata también de no negar las formas en su capacidad configuracional para hacer abstractos los contenidos, Adorno trata de reconciliar a estos contenidos con el apoyo de la forma. Pero esto, desde luego, no debe caer en el mero positivismo dogmático objetivista, ya que el contenido subjetivo pone en peligro esta objetividad y la desconfigura en las partes de la totalidad formal. No hay todo sin partes ni viceversa, ambos se necesitan mutuamente, y esa reunión y reconciliación es, precisamente, la mediación dialéctica negativa. Veamos como lo dice Adorno: “Entender no es entonces sino mondar lo que el autor ha querido decir cada vez o, en todo caso, las emociones psicológicas individuales que el fenómeno indica. Pero como resulta difícil detectar lo que alguien pensó, qué sintió en tal punto y hora, nada esencial se obtendría de tales intuiciones. Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que aprehenden. Sin embargo, para desvelarse la plétora objetiva de significados que se encuentran encapsulados en cualquier fenómeno espiritual, exige del receptor precisamente aquella espontaneidad de la fantasía subjetiva que en nombre de la disciplina objetiva se condena. La interpretación no puede extraer nada que la interpretación no haya al mismo tiempo introducido. Los criterios para ello son la compatibilidad de la interpretación con el texto y consigo misma, y su capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos. Esta asemeja el ensayo a una autonomía estética a la que fácilmente se acusa de ser un mero préstamo del arte, por más que se distingue de éste por su medio los conceptos, y por su aspiración a la verdad despojada de apariencia estética. Esto es lo que Lukács no comprendió cuando en la carta a Leo Popper que introduce *El alma y las formas* llamó al ensayo una forma artística. Pero no es mejor la máxima positivista de que lo que se escriba sobre arte no debe ello mismo aspirar de ningún modo a la exposición artística, esto es, a la autonomía de la forma. La tendencia positivista general, que contrapone rígidamente al sujeto todo objeto posible en cuanto objeto de investigación, se queda, en este como en todos los demás momentos, en la mera separación de forma y contenido: tal, pues, como en general difícilmente puede hablarse de algo estético de una manera no estética, despojada de toda semejanza con el asunto, sin caer en la trivialidad ni perder *a priori* contacto con el asunto. El contenido, una vez fijado según el arquetipo de la proposición protocolaria, en la práctica positivista debería ser indiferente a su exposición y ésta convencional, no exigida por el asunto, y para el instinto del purismo científico todo prurito expresivo en la exposición pone en peligro una objetividad que saltaría a la vista tras la supresión del sujeto y, por tanto, la consistencia del asunto, el cual se afirmaría tanto mejor cuanto menos recibiera el apoyo de la forma, por más que la norma misma de ésta consista precisamente en presentar el asunto puro y sin añadidos. En la alergia a las formas como meros accidentes se acerca el espíritu científico tercamente al tercamente dogmático” (Adorno, 2003b: 13-14).

y como se entendería desde la estética modal de Claramonte).

3. 2. La dialéctica histórico-natural del contenido y de la forma

Esta relación entre el contenido y la forma, y entre naturaleza e historia, que circula entre distintas teorías en la obra de Adorno, tiene su aplicación en la estética. Por así decir, es una manera de relacionar todas las piezas de este *puzzle*, el contenido y la forma, lo mítico-arcaico y lo cualitativamente nuevo de la historia, pero también, a nivel propiamente formal, el tiempo continuo y discontinuo, homogéneo y heterogéneo. Esta es, en definitiva, la problemática en la que se inmiscuye la dialéctica de la idea de la historia natural. Así bien, veamos cómo Adorno expresa esta vinculación del contenido como recurrente a lo *protohistórico-arcaico* y mítico de la apariencia producida históricamente, en la conferencia “La idea de historia natural”:

Así como el elemento de la apariencia es inherente a todos los mitos, así como la apariencia inaugura la dialéctica del destino mítico bajo la forma de *hybris* y ofuscación, también los contenidos de la apariencia producidos históricamente son siempre míticos, y no sólo sucede que estos contenidos recurren a lo protohistórico-arcaico y que en el arte todo lo aparente tiene que ver con mitos (piénsese en Wagner), sino que el carácter de lo mítico mismo retorna en ese fenómeno histórico de la apariencia. Su elaboración sería un verdadero problema histórico natural (Adorno, 2010a: 332).

De este modo, la naturaleza no está paralizada, requiere la forma histórica que la hace devenir entre sus contenidos, precisa de una corporeización histórica para que se dé la transición de lo mismo a lo distinto y de lo distinto a lo mismo. En este sentido, como ya apuntó Lukács en *Historia y conciencia de clase* (Lukács, 1975), la historia es la *historia de esas formas*¹⁶⁸ en la que

¹⁶⁸Así lo explica Lukács en el capítulo “Conciencia de clase” de la *Historia y conciencia de clase*, donde se refiere a *El capital* de Marx y a la noción de historia que se desarrolla en esta obra, como crítica al dogmatismo de la filosofía clásica alemana y de la economía de Smith y Ricardo. Esto es, la historia de las formas no se separa de la historia de los contenidos, por lo que todo intento de rigidez formalista en el contexto económico, social, pero también artístico, como apunta Eagleton (2006: 401), tiende a un formalismo irracional y ciego a las formaciones histórico-sociales (Lukács, 1975: 52). Lukács, a partir de un comentario de la *Miseria de la filosofía* de Marx, cuenta como el pensamiento burgués, en su intento de dominar intelectualmente el proceso histórico (p. e., Hegel), no deja más que dos opciones de relación entre tal pensamiento y la historia. Por un lado, negar el proceso histórico y concebir las formas como leyes eternas e inmutables, o por otro lado, negar el proceso histórico y todo su finalismo tomando indiiduamente las épocas y sus portadores sociales e individuales (i. e., artistas, músicos, etc., y sus obras situadas históricamente). Entonces, en la primera opción se elimina la posibilidad del origen de las formaciones sociales, y en la segunda la historia se convierte en una irracional tiranía de fuerzas ciegas. Es en esta segunda opción, en la que se borra el finalismo, en la que Lukács, críticamente, entiende la historia de las formas en su configuración estética (i. e., como obra de arte), así como en el levantamiento supraestructural de los espíritus nacionales. Asimismo, comenta Lukács: “A ese dogmatismo, que tiene sus más destacables representantes en la doctrina del estado de la filosofía clásica alemana, por una parte, y en la economía de Smith y Ricardo por otra, contraponen Marx un criticismo, una teoría de la teoría, una conciencia de la conciencia. Ese criticismo es desde muchos puntos de vista una crítica histórica. Disuelve ante todo la rigidez, el carácter de naturaleza no devenida de las formaciones sociales: las revela en su génesis histórica y, por tanto, como entidades sometidas desde todos los puntos de vista al devenir, y, consiguientemente, determinadas también a la muerte histórica. Con ello la historia deja verse como meramente desarrollada *dentro* del ámbito de vigencia de esas formas (comprensión para la cual la historia no es más que un cambio de contenidos, hombres, situaciones, etc., con validez eternamente persistente de los principios de la sociedad); y también se termina con la concepción de aquellas formas como la *meta* a la que tiende toda historia y tras cuya consecución quedaría suprimida y superada por haber cumplido su tarea. La historia es, por el contrario, precisamente, la *historia de esas formas*, de su transformación *en cuanto* formas de reunión de los hombres en sociedad, en cuanto formas que, empezando por las relaciones económicas materiales, dominan todas las relaciones

los contenidos son los hombres y las situaciones que se dan en un orden social y económico determinado. Ahora, Adorno comenta que esta forma de precisar la idea de historia natural se lo debe a Benjamin, y así lo dice:

El giro decisivo que Benjamin ha dado al problema de la historia natural es haber sacado la resurrección de la lejanía infinita para traerla a la infinita cercanía, convirtiéndola en objeto de la interpretación filosófica. Y al ocuparse del tema del despertar de lo cifrado, de lo paralizado, la filosofía ha logrado dotar de mayor precisión al concepto de historia natural (Adorno, 2010a: 326).

En este texto, Adorno se refiere a los pasajes del *Origen del Trauerspiel alemán* de Benjamin en los que apela a la alegoría. Y es que para desentrañar la dialéctica de la idea de historia natural en sus diversos planteamientos estéticos es preciso ir más allá de estructuras generales, totalidades e identidades sintéticas, propias de las dialécticas de la identidad. Por eso mismo, quizás la diferencia más incisiva a tales problemas teóricos-estéticos, sea la de acabar dirigiéndose a lo que significa contenido y forma en ciertas relaciones históricas, y esto es algo a lo que intentaremos dar respuesta en este trabajo. Pero antes de ello, es preciso aproximar las definiciones de *alegoría* a las que alude Adorno en este texto citado, con el fin de comprender las imbricaciones interiores a esas ideas de historia y naturaleza que, *en sí* mismas, no hacen más que referencia a: una naturaleza como: “historia paralizada” (Adorno, 2010a: 326), y a una historia como: “lo viviente paralizado de la naturaleza” (Adorno, 2010a: 326). Asimismo, Adorno define, negativamente, la alegoría como algo distinto de una relación casual, siguiendo a Benjamin del siguiente modo:

Benjamin parte de que la alegoría no es una relación meramente casual, secundaria; lo alegórico no es un signo casual para el contenido comprendido en ella, sino que entre la alegoría y lo captado alegóricamente existe una relación objetiva, «alegoría es expresión». Alegoría suele significar representación sensible de un concepto, por eso se la califica de abstracta y casual. Pero la relación entre lo que aparece alegóricamente y lo significado no es una relación signica casual, sino que en

entre los hombres (y, con ellas, también las relaciones de los hombres consigo mismo, con la naturaleza, etc.). Pero el pensamiento burgués —como su punto de partida y su finalidad es siempre, aunque no en todo caso conscientemente, la apología del orden existente o, por lo menos, la prueba de su inmutabilidad— tiene que tropezar aquí con una barrera insuperable. (...) (Ésta es también una de las limitaciones más frecuentemente aducidas de la filosofía hegeliana de la historia). Con ello la historia se presenta al pensamiento burgués como tarea, pero precisamente como tarea *irresoluble*. Pues ese pensamiento no tiene más que esta opción: o bien negar plenamente el proceso histórico y concebir las formas de organización del presente como leyes naturales eternas que en el pasado —por «misteriosas» causas y de un modo incompatible con los principios de la ciencia racional que busca leyes, precisamente— quedaron simplemente imperfectas o no consiguieron imponerse (sociología burguesa); o bien eliminar del proceso histórico todo sentido, todo finalismo, quedándose con la mera «individualidad» de las épocas históricas y de sus portadores sociales e individuales; (...). En el primer caso se pierde toda posibilidad de entender el *origen* de las formaciones sociales. Los objetos de la historia se presentan como objetos de leyes naturales e inmutables. La historia cristaliza en un *formalismo* incapaz de concebir las formaciones histórico-sociales en su verdadera esencia, como *relaciones entre los hombres*, se sustraen, por el contrario, a esa fuente de comprensión, la más auténtica, de la historia, y se trasponen en una lejanía inabarcable. (...) En el segundo caso la historia se convierte —en última instancia— en una irracional tiranía de fuerzas ciegas, la cual se encarna a lo sumo en «espíritus nacionales» o «en grandes hombres» y que, por lo tanto, sólo puede ser descrita pragmáticamente, no conceptuada de modo racional. Esa historia es sólo organizable estéticamente, como una especie de obra de arte” (Lukács, 1975: 51-52).

ella entra en escena algo particular, la alegoría es expresión, y lo que se escenifica es su espacio, lo que se expresa, no es otra cosa que una relación histórica. El tema de lo alegórico es la historia sin más. Que se trata de una relación histórica entre lo que aparece, la naturaleza que aparece, y lo significado, esto es, la transitoriedad (Adorno, 2010a: 327).

Este es uno de los temas más neurálgicos de la obra de Benjamin, la relación de la alegoría con la disposición barroca del mundo, la cual es una expresión justamente dada en un espacio, y ese espacio es, al mismo tiempo, el devenir histórico aparecido en la naturaleza vivificada. Se trata, para Adorno, de una *constelación* de ideas, que sigue unas figuras dialécticas determinadas (basadas en la *transitoriedad* —de lo uno a lo otro y de lo otro a la uno— y la *protohistoria*) por lo que, tales ideas de naturaleza e historia, no permanecen invariantes como formas lógicas unívocas y generales. Veamos cómo lo explica Adorno en esta conferencia de 1932 titulada “La idea de historia natural”:

¿Qué puede significar hablar aquí de transitoriedad, y qué quiere decir protohistoria del significado? No puedo desarrollar estos conceptos al modo tradicional, el uno a partir del otro. Aquello de lo que aquí se trata tiene una forma lógica que difiere esencialmente de la del desarrollo de un «proyecto» al que subyacen constitutivamente elementos de una estructura de conceptos generales. Esa otra estructura lógica ni siquiera puede analizarse aquí. Es la de la constelación. No se trata de explicar unos conceptos a partir de otros, sino de una constelación de ideas, y en concreto de la idea de transitoriedad, de la de significar, de la idea de naturaleza y de la idea de historia. No se recurre a ellas a modo de «invariantes»; la intención de la pregunta no es buscarlas, sino que estas ideas se reúnen en torno a la facticidad histórica concreta, que se revela en su *unicidad* en la relación de esos elementos (Adorno, 2010a: 327).

En la obra *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* de Susan Buck-Morss se desarrolla esta constelación compuesta por: la *historia natural* (i. e., *fósil*), la *historia mítica* (i. e., *fetiché*), la *naturaleza histórica* (i. e., *ruina*) y la *naturaleza mítica* (i. e., *imagen del deseo*) (Buck-Morss, 1995: 65-226). Esta *constelación de ideas* que integra la historia-natural le permitía a Benjamin diferenciar los elementos inmanentes al *estadio prehistórico de la historia presente*¹⁶⁹, a partir del cual se desvela la paradoja que, ante la *nueva naturaleza* del mundo tecnológico-industrial, se hacía patente en la era moderna después de la revolución industrial y el progreso técnico imparable del *capitalismo avanzado* de principios del s. XX. La paradoja de la historia-natural a la que apela Benjamin muestra la tensión entre el optimismo de la *promesa* de la

169Como cuenta Buck-Morss en dicha obra: “Un extremo optimismo respecto de la promesa de la «nueva» naturaleza de la tecnología y un total pesimismo en relación al curso de la historia, que sin la revolución del proletariado jamás abandonarían la etapa de la prehistoria caracterizan todas las etapas del proyecto de los Pasajes. El montaje de naturaleza e historia con el que Benjamin había experimentado en *Calle de dirección* única, se desarrollan aquí como una expresión del estadio prehistórico de la historia presente, pero con una diferencia. El *Passagen-Werk* trata los *orígenes históricos* del presente: la historia natural se transforma en ur-historia. Su propósito no es sólo polemizar contra el estadio todavía bárbaro de la edad moderna, sino llevar la polémica a la teoría histórico-filosófica, desvelar la esencia de la «nueva naturaleza» como algo aún más efímero, más fugaz que la antigua. La historia natural como ur-historia significa subrayar el carácter prehistórico de la prehistoria burguesa. Esta era una imagen central en el *Passagen-Werk*” (Buck-Morss, 1995: 80-82).

nueva naturaleza de la tecnología frente al pesimismo del *curso de la historia* como teleología (i. e., *revolución del proletariado*). Benjamin, como comenta Buck-Morss, no llegó a denominar a la relación entre naturaleza y tecnología como *segunda naturaleza*. Para expresar esta *ur-naturaleza*¹⁷⁰ del nuevo mundo tecnológico característico de la era moderna remitía a una *nueva naturaleza*. El mundo material al que se refiere Benjamin va más allá de la *tecnología industrial* a la que se refiere Lukács, pues integra además un *mundo transformado* por esa tecnología¹⁷¹, que se expresa, por ejemplo, en la dialéctica de las tiendas populares frente a los grandes almacenes, de las callejuelas medievales del centro de París frente a los *pasajes* construidos por el arquitecto G. E. Haussmann, etc.

La *imagen dialéctica* de Benjamin muestra los elementos propios de cada *polo* del concepto de historia y naturaleza (i. e., *fósil, imagen del deseo, ruina y fetiche*) que, a la vez, están ligados a la relación histórico-dialéctica de la *alegoría*, el *símbolo* y el *Trauerspiel*; así como a la diferencia de *Trauerspiel* con la *tragedia*. Sobre esta cuestión hay una tesis doctoral interesante para los estudios bejaminianos actuales, de Eduardo Maura Zorita (2011) titulada *Crítica inmanente, alegoría y mito. La teoría crítica del joven Walter Benjamin (1916-1929)*, en la que se apela al intento de Benjamin de desarrollar una tipología histórica que permita diferenciar el drama barroco de la tragedia con el fin de distanciarse de las categorías de la filosofía tradicional (más

170Así lo dice Buck-Morss: “Cuando los referentes históricos son considerados como «naturales», afirmándolos acriticamente e identificando el curso empírico de su desarrollo con el progreso, el resultado es el mito; cuando la naturaleza prehistórica es evocada en el acto de nombrar lo históricamente moderno, el efecto es la desmitificación. Pero el objetivo de Benjamin no era sólo criticar la «historia natural» como ideología; era mostrar cómo, dentro de la configuración correcta, los elementos ideacionales de naturaleza e historia podían revelar la verdad de la realidad moderna, su transitoriedad y su estado primitivo” (Buck-Morss, 1995: 85).

171A esto se refiere Buck-Morss del siguiente modo: “Para la teoría de Benjamin resultaba crucial mostrar que, a los ojos de la comprensión filosófica, no había una distinción categórica absoluta entre tecnología y naturaleza — Ludwig Klages era un «reaccionario» al sugerir lo contrario—. Por supuesto, la tecnología era social e históricamente producida, por lo que Georg Lukács la denominó «segunda naturaleza», criticando el supuesto de que el mundo, en su forma dada, era «natural» en sentido ontológico. Sin embargo, en el *Passagen-Werk*, el concepto de «segunda naturaleza» de Lukács no ocupa ningún lugar, a pesar de que Benjamin estaba familiarizado con los escritos de éste (y aunque Adorno, al utilizar este término, citaba como fuente a Lukács). El concepto de «segunda naturaleza», una categoría intencionalmente marxista, era colocada por Lukács dentro de un marco filosófico fuertemente hegeliano. La segunda naturaleza era la subjetividad alienada y cosificada, un mundo creado por humanos que no lo reconocían como propio. En contraste, para Benjamin, la naturaleza material era «otra», distinta del sujeto, no importa cuánto trabajo humano se hubiera invertido en ella. Y sin embargo, la modernidad marcaba una ruptura radical en su forma. La paradoja radicaba en que los predicados tradicionalmente atribuidos a la antigua naturaleza orgánica — productividad y transitoriedad, así como decadencia y extinción—, al ser usados en la descripción de la «nueva naturaleza» *inorgánica* producto del industrialismo nombraban precisamente aquello radicalmente nuevo en ella. Benjamin no utilizó el término «segundo naturaleza», que yo he adoptado en función de la claridad interpretativa, y que me parece más preciso que, por ej., el término marxista «fuerzas productivas». Benjamin se refería no sólo a la tecnología industrial sino a todo el mundo material (incluidos los seres humanos) transformado por esa tecnología. Dos épocas, entonces, de la naturaleza. La primera evolucionó lentamente durante millones de años; la segunda, la nuestra, comenzó con la revolución industrial y su rostro se transforma día a día. Esta nueva naturaleza, cuyos poderes todavía desconocemos, puede resultar amenazadora y atemorizante para las primeras generaciones que la conforman, dada «la forma tan primitiva de las ideas de estas generaciones» que no han aprendido todavía a dominar, no a esta naturaleza misma, sino a la relación de la humanidad con ella. Este dominio requiere ser receptivo al poder expresivo de la materia, requiere de una destreza no instrumental, sino mimética, y es la tarea intelectual principal de la era moderna” (Buck-Morss, 1995: 86-88).

concretamente, referido a las categorías de Aristóteles). Así lo explica Maura:

(1) *modernidad con espacialidad*, por un lado y (2) *alegoría con disposición barroca del mundo*, siendo la expresión *contemplación alegórica* el principal síntoma de que Benjamin está pensando en las categorías del libro sobre el Barroco (...). El libro sobre el Barroco es la primera entrega de la proto-historia de la modernidad que, más adelante, Benjamin emprenderá con otras herramientas conceptuales. En la sección titulada «Trauerspiel y Tragedia» se halla un intento explícito de desarrollar una tipología histórica que permita diferenciar drama barroco y tragedia para, de esta manera, desvincular el drama barroco de las categorías aristotélicas. En este escenario, la tragedia quedaría fijada en los límites del decisionismo y la temporalidad clásica. Por su parte, el Barroco se mostraría como una secularización del drama de misterio medieval (Maura, 2011: 102).

En la transformación histórica de la tragedia al drama barroco alemán se da una alteración de la forma temporal en que queda concebido bajo una novedad de la *temporalidad clásica*, que como forma jurídica se refiere al *decisionismo*. Pero la cuestión no es meramente temporal, y menos apriorística, sino más bien dialéctica. El tránsito de las formas conserva lo anterior y lo arrastra en tanto que algo infinitamente nuevo es, en sus contenidos, lo infinitamente arcaico. La temporalidad *secularizada* que surge en el drama barroco alemán, es decir, en la manifestación material estética (i. e., *nueva naturaleza*) que convive con la consolidación del modo de producción capitalista de las sociedades modernas, alude en su constitución a lo *arcaico*. Esto arcaico que conserva es justamente la tragedia, y se encuentra dentro de lo nuevo, en tanto que es lo siempre igual, esto es, el tiempo del drama barroco alemán nos permite captar la temporalidad, como forma estética, en los tiempos del capitalismo. Dice Maura:

Ante semejante páthos de decadencia, no es de extrañar, por tanto, que en la segunda parte del libro, «Alegoría y *Trauerspiel*», Benjamin se pregunte por las consecuencias no deseadas de la constitutiva transitoriedad de su mundo (y de su propio método). ¿Qué llora, por tanto, el drama del luto? Lloro la tragedia. Lloro el fin de los arquetipos tal como Goethe o Hölderlin todavía pudieron pensarlos. Benjamin reúne finalmente alegoría y sensación de pérdida, inmanencia y secularización (como espacialización). Partiendo de una crítica inicial al concepto romántico de símbolo, Benjamin sanciona que éste requiere de un absoluto deslumbrante que ofrezca vía libre al potencial totalizador del símbolo. Introduce en la filosofía del arte una densa niebla procedente del ámbito teológico (...) que se ve acrecentada además por su predominio histórico como tropo, como si semejante descomposición del simbolismo fuese estrictamente necesaria de cara a un análisis serio de la obra de arte (Maura: 2011: 121-122).

El nuevo concepto romántico de símbolo, que actualiza secularizadamente la fuerza anacrónica de la alegoría, los objetos pasados de moda, los juguetes viejos, los polvos de las mesas antiguas o de los pianos recónditos, son también para Benjamin, como ya lo eran para Baudelaire: el escaparate de la vida moderna. En la vida de las sociedades modernas se conjugan las formas y los contenidos en una estética secularizada que renueva la forma arcaica en el momento histórico¹⁷² en

¹⁷²Benjamin muestra la dialéctica superestructural estética en un periodo de crisis de civilización, cuando la alegoría se

que el mercado mundial conlleva una transformación técnica a gran escala que no solo repercute a la esfera económico-política *en sí*. La alegoría en el momento presente e inmediato no envejece, no solo porque nace de lo envejecido, sino porque se renueva como forma, aparece de nuevo, como una organización naciente de lo arcaico, de la tragedia antigua, de lo *repertorial* y de lo muerto en vida. Así comenta Maura que:

La alegoría, por este motivo, no puede envejecer. Goethe vio que, en la alegoría, lo particular sólo cuenta como paradigma o ejemplo de lo universal, mientras que otra cosa, bien diferente, es ver lo universal en lo particular (Maura, 2011: 122).

Dicho esto, a modo previo, es preciso mostrar tal y cómo comienza el texto “Alegoría y Trauerspiel” de Benjamin, donde se nos muestra la relación entre la forma y el contenido en referencia a la *estética romántica* y al *símbolo*:

Desde hace más de cien años pesa sobre la filosofía del arte el dominio de un usurpador, que accedió al poder en la confusión del Romanticismo. El coqueteo de la estética romántica con el conocimiento deslumbrante, y en definitiva gratuito, de un absoluto dio carta de naturaleza en los más simples debates sobre teoría del arte a un concepto de símbolo que no tiene en común con el auténtico más que su nombre. El cual de hecho, siendo pertinente en lo que hace al ámbito teológico, nunca habría podido extender en la filosofía de lo bello esa penumbra de tonos sentimentales que desde el final del Romanticismo temprano se ha ido haciendo cada vez más densa. Y, sin embargo, es precisamente el uso subrepticio de ese mismo discurso de lo simbólico lo que al final posibilita el examen en «profundidad» de cualquier configuración artística, lo cual contribuye enormemente a la comodidad de las investigaciones en la ciencia del arte. Lo más sorprendente en éste, en su uso lingüístico vulgar, es sin duda el hecho de que el concepto, que con una actitud imperativa se refiere a una ligazón indisoluble de forma y contenido, queda puesto al servicio de una migración de carácter filosófico de esa incapacidad en virtud de la cual, a falta de un auténtico temple dialéctico, en el análisis formal se pierde el contenido, y en la estética del contenido se pierde la forma. Pues este abuso, efecto, tiene siempre lugar cuando en la obra artística se expresa la «manifestación» una «idea» en cuanto «símbolo» (Benjamin, 2006: 375-376).

Por decirlo de un modo general, filosóficamente (*ordo et conexio*), las formas son a las ideas lo que los contenidos a las cosas materiales. Ahora bien, el problema, también filosófico, está en la capacidad crítica, y por tanto de distinción, de si puede haber una forma de esos contenidos y

muestra como concepto renovado de una filosofía de la historia en discusión por los teóricos de la alegoría del s. XIX. Esta dialéctica se da entre el carácter trascendental de la obra de arte y el carácter racional, calculador (medios-fines) del modo de producción capitalista. Como lo expresa Maura: “Sin embargo, los verdaderos teóricos de la alegoría como síntoma de un periodo de crisis civilizatorio (asociado al auge de la nueva burguesía) habrían sido indudablemente Novalis y Friedrich Schlegel. La propagación de la crisis y de su medio de expresión privilegiado, la alegoría, portaría para ellos alguna clase de filosofía de la historia. Más concretamente, una que conduce de la alta modernidad, a partir de la primacía de la alegoría, al mundo secularizado del capitalismo actualmente existente a principios del siglo XIX: un nuevo tránsito del mito del símbolo al *logos* de la alegoría, de la razón trascendente que encarnaría (en sí misma) el anhelo de sentido del mundo a la razón calculadora e inmanente del procedimiento alegórico” (Maura, 2011: 155).

unos contenidos de esa forma que deshagan la división de este aparente nudo gordiano y *ligazón indisoluble*. Por ejemplo, si la forma estética de una obra musical se expresa con un determinado sistema armónico es porque hay correlación y codeterminación con unos contenidos fónicamente ejecutados por unos instrumentos materialmente contruidos (eléctricos o no) con la propiedad de producir vibración. Así, por poner otro ejemplo de otro campo distinto al estético, las formas jurídico-políticas denominadas decisionismo, normativismo e institucionalismo, pueden tener unos contenidos políticos que implican cumplimientos ejercitados de normas, conductas en los ciudadanos concretas, con implementación de entidades materiales (institucionales) como autovías públicas, edificios del Estado, aviación militar, etc.

En lo que respecta al contenido, las cosas materiales pueden hacer referencia a lo teológico (p. e., númenes, ritos, profetas, etc.), político (p. e., instituciones, líderes, tratados de paz, etc.), económico (p. e., empresas, bancos, establecimientos comerciales, etc.), artístico (p. e., obras pictóricas, arquitectónicas, musicales), etc. Aunque también haya ideas de esa índole entreveradas en los mismos (p. e., ideas políticas, ideas estéticas, etc.) es muy posible que estos contenidos vuelvan a renovarse y lanzarse a la novedad de un modo correlativo a la forma; a pesar de que en la propia organización de esa forma se pierdan algunos contenidos, como apunta en este texto Benjamin. Dado que la forma, a la vez, puede ser más nueva que el contenido, en cuanto que la forma también conserva y contiene parte de una autenticidad arcaica, originaria, mítica y anacrónica que procede de unos contenidos repertoriales concretos que se van moldeando. En la sociedad moderna estos contenidos estéticos reciben una forma que, sin necesidad de ocultar su carácter anacrónico, desvela una configuración que se reproduce histórica y materialmente de un modo parejo al ritmo del modo de producción. Como por ejemplo, la velocidad técnica del progreso, alimentada por la contradicción inmanente de Marx¹⁷³ y por la hoy denominada *obsolescencia programada*, además de

173En *El Capital*, libro primero (tomo III), en el punto “XXII. Conversión de la plusvalía en capital” expresa así la relación entre forma y contenido al respecto de la relación entre capitalista y obrero: “La relación de intercambio entre capitalista y obrero deviene, pues, una mera apariencia inherente al proceso de circulación, pura forma, ajena de por sí al contenido, y que tan sólo lo mistifica. La constante compra y venta de la fuerza de trabajo es la forma. El contenido estriba en que el capitalista vuelve a cambiar siempre una parte del trabajo ajeno ya objetivado, del que se apropia incesantemente sin equivalente, por una cantidad cada vez mayor de trabajo ajeno vivo” (Marx, 2007: 31). Marx, en esta obra, se refiere a la forma valor como a una forma mística que se envuelve en la pura apariencia y que, al fin y a cabo, repercute en el fondo de consumo capitalista que se extrae de la plusvalía y que se le quita al contenido, el cual es el trabajo vivo que una empresa capitalista necesita para el proceso de producción. Se consigue la forma capital (como sumatoria de un valor de cambio resultado de la venta del producto) con el contenido trabajo (que es la fuerza física y el conocimiento empleado por los propios asalariados de la empresa). Hasta aquí, se puede apreciar la relación forma-capital y contenido-trabajo, pero: ¿a qué se refiere Marx con que hay una contradicción inmanente del capitalismo que lo lleva a producir por producir (i. e., un valor grasa), a aumentar las horas de trabajo de los trabajadores y a bajar los salarios mientras que los precios no dejan de subir? En el libro I (tomo II) de *El Capital*, en la Sección cuarta, punto “XIII. Maquinaria y gran industria”, subapartado “3. Efectos inmediatos de la industria mecánica sobre el obrero” expresa Marx el modo en que, al generalizarse la maquinaria, la plusvalía sigue funcionando igualmente a largo plazo como una tipo de obsolescencia programada que exige un plustrabajo relativo. Esto que Marx denomina como contradicción inmanente se explica del siguiente modo: “Al generalizarse la maquinaria en la misma rama de la producción, el valor social del producto mecánico desciende a su valor individual

la racionalidad instrumental del cálculo estadístico y la lógica de los medios-fines propia del capitalismo tardío.

El contenido estético-político de la *vida moderna* se cruza dialécticamente con formas inusualmente nuevas, rescatadas de contenidos del repertorio pasado, y en este sentido, la transformación de una estética alejada de lo político entronca con un binomio que entreteje ambos campos, cada uno de los cuales: cuanto más nuevos, también pluralmente más autónomos. Esta dialéctica se da en las formas de la alegoría, del símbolo y del drama barroco alemán, del mismo modo que los contenidos son transferidos desde un polo predominantemente teológico-político (religioso-sagrado) hacia un polo estético-político y también económico (secular-profano¹⁷⁴). Estos

y se hace valer la ley de que el capitalista ha sustituido con la máquina, sino, viceversa, de las fuerzas de trabajo que emplea con ella. La plusvalía solo dimana de la parte variable del capital, y ya vimos que la masa de plusvalía viene determinada por dos factores, la cuota de plusvalía y el número de obreros empleados al mismo tiempo. Dada la duración de la jornada de trabajo, la cuota de plusvalía vendrá determinada por la proporción en que la jornada de trabajo se descompone en trabajo necesario y plustrabajo. (...) Ahora bien, es evidente que la industria mecánica, cualquiera que sea la medida en que, al aumentar la fuerza productiva del trabajo, amplíe el plustrabajo a costa del necesario, sólo consigue este resultado reduciendo el número de obreros ocupados por un capital dado. Transforma una parte del capital que antes era variable, es decir, que se invertía en fuerza de trabajo viva, en maquinaria, o sea, en capital constante, que no produce ninguna plusvalía. Es imposible, por ejemplo, extraer de dos obreros tanta plusvalía como de 24. Si cada uno de los 24 obreros sólo suministra una hora de plustrabajo en doce horas, en total proporcionarán veinticuatro horas de plustrabajo, mientras que el trabajo total de los dos obreros sólo asciende a veinticuatro horas. Así, pues, en el empleo de la maquinaria para la producción de plusvalía subyace una contradicción inmanente, puesto que de los dos factores de la plusvalía que suministra un capital de magnitud dada, uno de ellos, la cuota de plusvalía, sólo aumenta al disminuir el otro, el número de obreros. Esta contradicción inmanente se manifiesta tan pronto como, gracias a la introducción general de la maquinaria en una rama de la industria, el valor de la mercancía producida mecánicamente se convierte en valor social regulador de todas las mercancías del mismo género; y es esta contradicción la que, a su vez, impulsa al capital, sin que él mismo sea consciente de ello, a la prolongación violenta de la jornada de trabajo, a fin de compensar la disminución del número proporcional de obreros explotados mediante el aumento no sólo del plustrabajo relativo, sino también del absoluto. (...) De ahí el curioso fenómeno de la historia de la industria moderna, consistente en que la máquina echa por los suelos todas las barreras morales y naturales de la jornada de trabajo. De ahí la paradoja económica de que el medio más poderoso para reducir el tiempo de trabajo se convierta en el medio más infalible para transformar toda la vida del obrero y de su familia en tiempo de trabajo disponible para la valorización del capital” (Marx, 2007, 126-128). La contradicción inmanente, consiste en la paradójica necesidad del capitalista de combinar una plusvalía relativa con una absoluta. Es decir, por una parte, en la plusvalía absoluta se consigue, gracias a la prolongación de la jornada de trabajo más plustrabajo y, por lo tanto, más plusvalor. Por otra parte, en la plusvalía relativa se consigue más plusvalía mejorando los medios de producción, como la maquinaria o las herramientas de trabajo, por lo que trabajando el mismo tiempo el trabajador con el apoyo de la maquinaria va a ser más productivo y, en consecuencia, el capitalista extrae más plusvalor. Ahora bien, en la contradicción inmanente lo que ocurre es que habiendo nuevas maquinarias recién compradas la empresa tiene que lidiar con otras empresas que días, meses o años después, pueden comprar mejor maquinaria que la suya, por lo que ante la plusvalía relativa de la compra de nueva maquinaria el capitalista se ve obligado a prolongar la jornada de trabajo a sus obreros. Esto es, habiendo plusvalía relativa también se llega a la plusvalía absoluta. El obrero, aun con buena maquinaria, ahora compite con el obrero de la otra empresa con mejor maquinaria que la suya, por lo que para ser competente es necesario que trabaje más horas para poder mantener los precios en competencia. Una empresa que hace una renovación en sus materiales de trabajo puede reducir la jornada de trabajo de su asalariado en tanto que no haya otra empresa que compita con mejores maquinarias que la obliguen a volver a prolongar sus horarios: esta es la dialéctica de la maquinaria y la jornada del trabajo que se da en el modo de producción capitalista. Toda una paradoja, una contradicción inmanente irresoluble por ahora, que es la que permite que el progreso técnico siga avanzando, se compra maquinaria para reducir la jornada de trabajo pero los propios tiempos compiten porque ese trabajo tenga que volver a ser prolongado en base a las nuevas máquinas que están por venir y que provocarán de nuevo que la plusvalía recaiga sobre la jornada del trabajador: prolongándose y tomando horas de su tiempo para la valorización del capital.

¹⁷⁴Es preciso recordar el momento en que este tipo de dialéctica entre lo profano y lo sagrado se estaba discutiendo en los trabajos de Benjamin y Scholem. Lo cual se atestigua en su correspondencia, cuando Benjamin responde a

son, a fin de cuentas, las figuras o *imágenes dialécticas* benjaminianas que se están jugando aquí tan concentrada y fragmentariamente. En la siguiente cita, se puede ver el modo en que estas se hacen patentes en referencia al drama barroco, al símbolo del Clasicismo y a la alegoría:

Más, por el contrario, la apoteosis barroca sí es dialéctica, pues se consume en la reversión de los extremos. En este movimiento excéntrico y dialéctico la interioridad sin contrarios del Clasicismo no desempeña ya ningún papel, porque, en cuanto político-religiosos, los problemas actuales del Barroco no afectaban tanto sin duda al individuo y a su ética como a su propia comunidad eclesiástica. Aquí, al mismo tiempo que el profano concepto de símbolo propio del Clasicismo, se va formando su equivalente especulativo, a saber, el de lo alegórico. Ciertamente que ni nació entonces ni existía de antes una doctrina propiamente dicha de la alegoría. Pero definir como especulativo el nuevo concepto de lo alegórico es legítimo al proponerse como el oscuro fondo contra el cual el mundo del símbolo debía destacarse claramente. La alegoría, lo mismo que otras formas de expresión, no perdió su significado por el mero hecho de «envejecer». Más bien, en ésta como en tantas ocasiones, se produjo una cierta controversia entre la anterior y la posterior, que resultaba tanto más propensa a pasar en silencio por cuanto también era aconceptual, encarnizada y profunda (Benjamin, 2006: 376-377).

Esta idea de la historia profana o sagrada la podemos encontrar en Benjamin, en su trabajo sobre el drama barroco alemán, cuando expresa que se utiliza la *metábasis* griega como figura dialéctica. Esto es, se da una transformación y una transferencia que va, temáticamente, desde la alegoría al *Trauerspiel*, donde la primera es la forma límite a reproducir de la segunda:

Que las conclusiones de este estudio se expresen en ellos sin rodeos no es ningún [paso de uno a otro género, se refiere a la metábasis griega] (...), pues la forma límite del *Trauerspiel*, a saber, la alegórica, sólo puede críticamente resolverse desde un ámbito superior, el teológico, mientras que en el interior de una consideración puramente estética la última palabra la deberá tener la paradoja. De que semejante resolución, como cualquier otra en que se dé la de algo profano en lo sagrado, se ha de consumir estrictamente en lo que es el sentido de la historia, de una teología de la historia, y tan sólo dinámica, es decir, no estáticamente en el sentido de una economía de la salvación garantizada, no cabría por cierto duda alguna aun cuando el *Trauerspiel* propio del Barroco apuntara menos claramente al *Sturm und Drang* y al Romanticismo, y la salvación de su mejor parte se esperara de modo menos apremiante, aunque esto también sin duda en vano, de los experimentos dramáticos más recientes. La precaria construcción de su contenido ha de tomarse en serio —como es obvio—, sobre todo esos motivos tan ingratos de los que no parecen deducirse sino exclusivamente constataciones temáticas. Ante todo; ¿a qué vienen esas escenas de horror y de martirio en que se regodean los dramas barrocos? Conforme a la ingenua, irreflexiva actitud de la

Scholem en una carta del 26 de julio de 1934 en la que dice: “Acabo de recibir de París tu ensayo contra Breuer, que he leído con sumo placer. Conoces como nadie mi ignorancia acerca de las múltiples relaciones a las que este ensayo hace referencia. A pesar de ello, he comprendido —espero que esto te resulte evidente— la cuestión principal sobre la que trata. Al menos creo que en el centro de tu ataque se sitúa la idea de una teocracia y una historia sagrada, por así decir, inmunizadas frente a la historia profana. No hay que subrayar hasta qué punto soy de la misma opinión” (Benjamin y Scholem, 1987: 135). Esta historia sagrada y profana sobre las que Benjamin intenta acercar dialécticamente lo uno a lo otro se puede ver en este tipo de guiones que inserta en su texto sobre el drama barroco alemán con respecto a la escritura, al estilo y a la composición tipográfica de la metáfora: “Si la escritura quiere asegurarse su carácter sacro —cada vez la afectará más el conflicto entre validez sacra y comprensibilidad profana—, tiende a los complejos, a la jeroglífica. Algo que sucede en el Barroco. Allí, exterior y estilísticamente —tanto en la drasticidad de la composición tipográfica como en la metáfora sobrecargada—, lo escrito tiende hacia la imagen” (Benjamin, 2006: 394).

crítica de arte del Barroco, las fuentes para una respuesta inmediata escasean (Benjamin, 2006: 437-438).

Pero la dialéctica conlleva otros contenidos cruciales para comprender esta enredadera de formas. Por supuesto, también a todo contenido compete una forma, están imbricados, aunque a la forma se le escapen algunos contenidos, pero: ¿cuál es la forma de la alegoría y del símbolo? La forma del símbolo envuelve al lenguaje del sujeto operatorio humano, es un *imán del hombre* y se mantiene parcialmente en la totalidad formal producida por el mismo. Aquí, la representación prima sobre el ejercicio en busca de la identidad, de la relación de lo mismo con lo mismo y de lo distinto con lo distinto. Por decir así, en la forma del símbolo, el tiempo se perpetúa con el fin de enseñar al hombre lo que él mismo ha sido, es decir, la ambición humana de mostrarle al hombre lo que el hombre es. Además, en la forma símbolo la relación con el tiempo está supeditada a un principio de razón más moderna que en la alegoría, ya que, como dicen los mitólogos románticos, la identidad del símbolo se mantiene a si misma y no irrumpe desde tal discontinuidad como ocurre en la alegoría. En la alegoría, la forma se desliga en discontinuidades, instantes, sorpresas y acontecimientos repentinos (si se quiere: revolucionarios) que *irrumper desde el fondo del ser*. La forma alegórica, podríamos decir, se arroja a la novedad irrumpiendo de un modo sorprendente. Así lo dice Benjamin:

Mientras que el símbolo atrae al hombre hacia sí, lo alegórico irrumpe desde el fondo del ser para interceptar en su camino descendente a la intención, y golpearla de este modo en la cabeza. (...) Para contrarrestar la absorción, lo alegórico ha de desligarse siempre de modo nuevo y también de modo sorprendente. Pero el símbolo, en cambio, según entendieron los mitólogos románticos, se mantiene idéntico a si mismo (Benjamin, 2006: 402).

Y, así como tenemos una dialéctica institucionalizada en base a los contenidos de los materiales sagrados, profanos y seculares, también la tenemos en las formas: alegoría, símbolo y Trauerspiel. Pero aún más, también hay una dialéctica de la forma histórica del Clasicismo, Barroco¹⁷⁵ y del Romanticismo que se cruzan con esas anteriores. Y, tal como indica Benjamin en el siguiente texto, ante la contradicción existente entre el Clasicismo y el Barroco, en el Romanticismo la forma se hace más completa y profunda en referencia a la forma alegórica concreta y al modo de cercanía a la misma en el Trauerspiel, aunque históricamente esté más distanciada. Dice Benjamin:

En su seno, el Barroco se revela como soberana contraparte del Clasicismo, algo que hasta ahora

¹⁷⁵Benjamin apela a que las formas del Barroco, el drama en cuanto tal, no oculta sus contenidos sino que los hace patentes como *ruinas* en las que se pueden apreciar los cambios de un carácter *teológico*-político a uno carácter *profano* económico-político (si se quiere) que se da, seguidamente, por cambio de forma, i. e., una transformación: “A las típicas obras del Barroco siempre les falta velar el contenido. Incluso en las formas literarias menores, sus aspiraciones resultan oprimentes” (Benjamin, 2006: 399).

solamente en el Romanticismo se había aceptado reconocer. En ambos, tanto en el Romanticismo como en el Barroco, de lo que se trata no es tanto de una corrección al Clasicismo como al arte mismo. Al contrastante preludeo del Clasicismo que resulta el Barroco, es difícil negarle una concreción superior y hasta una mejor autoridad y una validez más duradera en esa corrección. Mientras que, en nombre de la infinitud, así como de la forma y de la idea, el Romanticismo potencia críticamente la forma completa, la profundidad de la mirada alegórica transforma de golpe las cosas y las obras en una escritura emocionante (Benjamin, 2006: 394).

Desde luego, la concepción artística de la transformación del Clasicismo al Barroco, no pasa por el criterio positivo de la corrección, pues no se trata de que un época histórica corrija a otra en su forma y contenido, sino el modo en que se envuelven dialécticamente ambas, es decir, se conservan y se asimilan hasta el punto en que las *ruinas* de una época se recuperan y recubren en las de la siguiente. La naturaleza artística se hace patente como historizada, se rompe la barrera analítica en el despliegue de las categorías estéticas, en tanto que la dialéctica ya parte de una analítica de los elementos (semánticos, sintácticos y pragmáticos) de las formas de esos contenidos, de los hechos históricos y de las propias categorías en movimiento. Esta especificidad de la *ruina* en el Barroco se puede ver en la siguiente cita:

Si con el Trauerspiel la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que escritura. La naturaleza lleva «historia» escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisionomía alegórica de la historia-naturaleza que escenifica el Trauerspiel está presente en tanto que ruina. Pero con ésta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina (Benjamin, 2006: 396).

Esto es, en las *ruinas* del Barroco tenemos esa naturaleza *historizada* y *mítica* de las formas y contenidos de la alegoría, aunque con el paso del tiempo el propio drama barroco alemán vaya haciéndose cada vez más decadente y perdiendo ese valor de culto arcaico que manifestaba como novedad al concretarse como obra de arte. La alegoría se puede reconocer en las ruinas del drama barroco alemán a pesar de que el canon de belleza clásico intermedia formal e históricamente. Estas ruinas lo exponen al detalle, y Benjamin nos dice que es necesario conocer como *cuaja* ese detalle en una estructura para poder ver lo que hay de ensueño en la categorías estética de lo bello. Por supuesto, esta estructura, así como el detalle, se desenvuelven históricamente, y junto a la crítica filosófica, tienen por objetivo presentar unos contenidos. Se pasa del objeto al sujeto, de la cosa a la idea, del contenido a la forma, pero para volver a la misma, de la evolución a la involución, de la *metábasis* (lo mismo produce lo distinto) a la *anástasis* y de la *catábasis* (lo distinto produce lo mismo) a la *catástasis*; estas parecen ser las figuras dialécticas (propias del materialismo filosófico) que aquí se intermedian fragmentariamente. Benjamin, en conclusión, deja clara su noción de

historia y dialéctica en relación a estas formas ruinosas del arte del modo siguiente:

Es más, sin una aprehensión al menos aproximativa de la vida del detalle a través de la estructura, ninguna inclinación hacia lo bello deja de ser ensueño. Y, en último término, la estructura y el detalle se hallan siempre cargados de historia. El objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es ésta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa. Esta transformación de contenidos fácticos en contenidos de verdad hace de la pérdida de eficacia, en que, de década en década, va menguando el atractivo de los antiguos encantos, el fundamento de un renacimiento en el que toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina. En la construcción alegórica del Trauerspiel barroco se perfilan de siempre claramente tales formas ruinosas de la obra de arte salvada (Benjamin, 2006: 401).

3. 3. Primera y segunda naturaleza: un apunte ontológico

Una vez llegados aquí, quedan por explicar los conceptos de primera y segunda naturaleza, como parte, *in toto*, de la dialéctica inmanente del concepto de la naturaleza que, a la vez, como se ha visto, está en dialéctica con la historia, y en este epígrafe se verá por qué ello es así. Para empezar, se seguirá comentando esta conferencia del Adorno joven¹⁷⁶, de 1932, traducida al castellano como: “La idea de la historia natural”. Aquí, dice Adorno que es necesario:

aprehender el ser histórico en su determinación histórica más extrema, allí donde es más histórico como ser natural en sí mismo... aprehender la naturaleza allí donde parece endurecer más dentro de sí misma, como ser histórico (Adorno, 1932: 354-355).

Pues bien, de aquí se puede extraer más rigor que el que lleva a una correlación positiva entre naturaleza e historia, es decir, algo así como un párrafo que señala el polo dialéctico positivo de la dialéctica negativa de Adorno. Asimismo, Buck-Morss comenta sobre esta conferencia que para exponer la dimensión histórica de aquello que aparecía como natural, Adorno encontró su funcionamiento en una articulación de mediación entre el concepto de “segunda naturaleza” y de “primera naturaleza” (Buck-Morss, 1981: 124). Justamente, así se expresa la sucesión entre los polos positivos, en los que se incluye la naturaleza corporeizada en la historia. Ahora bien, también se dará cuenta de que hay partes de estas dos naturalezas que apelan al carácter mítico y arcaico de los polos negativos. Por lo tanto en el esquema trazado, sería necesario situar la primera naturaleza y la segunda como dos franjas transversales al criterio que diferencia la *naturaleza* de la *historia* en la dialéctica negativa de Adorno.

La definición de ambas naturalezas para Buck-Morss es la siguiente: “*Primera naturaleza*, hacía referencia al mundo sensible, incluyendo el cuerpo humano, cuyo bienestar físico justamente

¹⁷⁶En la obra titulada *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, Stefan Müller-Doohm nos indica el contexto en el que se escribió este texto de 1932. Adorno por estas fechas tenía fresca la lectura de la obra sobre el *Trauerspiel* barroco de Benjamin y la *Teoría de la novela* de Lukács, por lo que había sido influenciado terminológica y dialécticamente por ambos. Este texto, cuenta aquí Müller Doohm, volvió a ser publicado en 1958 en la revista *Neue Deutsche Hefte*, dedicado a la muerte de su madre (Maria Calvelli-Adorno), fallecida en 1952 en Nueva York. Dice Müller-Doohm: “En el marco de la conferencia que dictó en julio de 1932 por invitación de la Kant-Gesellschaft de Fráncfort. Adorno tuvo la ocasión y la audiencia apropiada para mencionar explícitamente a Benjamin como respaldo y auténtica fuente de inspiración de su exposición, a la que puso por título «La idea de historia natural» [«Die Idee der Naturgeschichte»]. Este tema —la relación entre la naturaleza e historia— había sido elegido con habilidad puesto que, por aquella época, se había encendido en Fráncfort una disputa sobre la idea distinta que la fenomenología y el materialismo histórico tenían de la historia. Ese mismo concepto de historia natural tuvo también su importancia en un pequeño artículo que Adorno había escrito por aquel tiempo para la revista *Blätter des Hessischen Landestheaters*, de Darmstadt. Las originalísimas reflexiones de Adorno, por ejemplo, sobre el «aplausos», la «galería», la «platea», «el palco», habían sido escritas muy al estilo del trabajo de Benjamin sobre el *Trauerspiel* barroco: un nuevo intento de Adorno de apropiarse la forma de ver alegórica del autor berlinés, hecho que Benjamin había destacado positivamente en una reacción epistolar a la lectura de los tetos. Pero, en la conferencia filosófica, Adorno no se había inspirado solamente en Benjamin: además de tomar el material de *El origen del drama barroco alemán*, había hecho referencia a *Teoría de la novela*, de Geor Lukács” (Müller-Doohm, 2003: 222).

concernía al materialista” (Buck-Morss, 1981: 124). Esta era la naturaleza entendida en su polo positivo, como entidad concreta y particular a la que el curso de la historia violentaba (y que tiene relación con la totalidad procesual natural sin *resultado* del sistema filosófico de Bueno). Y, la *Segunda naturaleza*: “era un concepto crítico, negativo que hacía referencia a la apariencia mítica y falsa de la realidad dada como absoluta y ahistórica” (Buck-Morss, 1981: 124). Esto, se considera que está vinculado con la *naturaleza mítica* (polo negativo del concepto de naturaleza) y con algún tipo de forma o totalidad equivalente a la *totalidad configuracional* (Bueno, 1978), estática y fija (i. e., inmóvil e inmutable), pero sin llegar a ser una identidad sintética *in toto*, es decir, sin pasar por una unidad interior denominada *contexto* que, a la vez, está históricamente dada. Aquí, se puede concebir, una *mediación* entre el polo positivo y negativo del concepto de historia y de naturaleza, es decir, de la naturaleza historizada y la naturaleza mítica con la historia como el momento de la novedad y como historia mítica. Ahora bien, esta segunda naturaleza es un concepto negativo que apela a lo mítico y a lo falso, de un modo similar a lo que Buck-Morss entendía como el polo negativo de la naturaleza. Así, para Adorno, lo de “segunda naturaleza” viene a formar parte de una *constelación* de conceptos críticos que van al lado de términos como: “fetiche, reificación, encantamiento, destino, mito, fantasmagoría¹⁷⁷, superchería, etc.” (Buck-Morss, 1981: 125)

177Tanto en Marx como en Adorno se está criticando este fetichismo en tanto que deriva en “formas fantasmagóricas” (Marx, 2007: 103) y en las “religiones nebulosas del mundo religioso” (Marx, 2007: 103). En Marx, con fantasmagoría se apela a una cuestión más directa que en Adorno. Adorno va a explicar el modo en que esto sucede en los productos musicales, con un método dialéctico distinto al de Marx y con una lógica económica menos detallada pero, sin embargo, con una riqueza de detalles en contenidos culturales desbordante e inalcanzable para el propio Marx. Por una parte, para Adorno, lo fantasmagórico aparece ligado, sobre todo, a la figura de Wagner, en su “Ensayo de Wagner” (Adorno, 2008c: 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 109, 126, 138, 144) y en otros textos de este compendio en español titulado *Monografías musicales* como “Acerca del *Ensayo sobre Wagner* (Adorno, 2008c: 489, 493). Con fantasmagoría se hace referencia a ese cambio realizado por Wagner (que también criticó Nietzsche) de una obra de arte crítica a una vuelta a Schopenhauer, a la voluntad universal del sentimiento, a la obra de arte total simbólico-cristiana, a una música que tiende a lo nacional, a una espacialización del tiempo musical que no desea avanzar por lo que abre (respecto a los cromatismos y variacionismos musicales wagnerianos) sino que pretende quedarse quieta, a una conquista de la música por el lenguaje y la representación, etc. Esto es lo que significa que la fantasmagoría esté incidiendo en el producto de un autor como Wagner. Ahora bien, por otro lado, para Marx la cuestión de la fantasmagoría no apelaba tanto a esto como a una cuestión más vinculada a lo económico-social. En realidad hay un punto común que es el plano superestructural en el que ambos autores sitúan esto de la fantasmagoría, pero las diferencias son evidentes. El fetichismo, del que deriva la fantasmagoría, se “adhiera a los productos del trabajo en cuanto se producen como mercancías y que, por consiguiente, es inseparable de la producción de mercancías” (Marx, 2007: 103). Este carácter fetichista de la mercancía que brota “del carácter social peculiar del trabajo que produce mercancías” (Marx, 2007: 104), i. e., del trabajo social totalizado en el sistema capitalista, se interioriza en trabajos privados individuales. Del mismo modo que los oyentes de la radio interiorizan las canciones de tiempo homogéneo que escuchan a diario, el trabajador individual interioriza el ciclo económico y las tres figuras de la rotación del capital dinerario al productivo hasta llegar al mercantil. En el intercambio económico la escisión del producto en cosa útil y de valor se efectúa generando un carácter doble del valor de las cosas en su producción misma, y así los trabajos privados de los productores reciben efectivamente un doble carácter social (Marx, 2007: 104). Los trabajadores no disocian los dos tipos de valores del producto, simplemente siguen el aparato de circulación práctica considerándose a sí mismos como determinantes del carácter socialmente útil de sus trabajos privados. El carácter social de la igualdad de trabajos diversos les enseña a ser útiles en tanto que englobados de un carácter común que no difiere en tiempo necesario para la consecución de un salario frente al salario excedente que produjeron que va al fondo del capitalista. Dice Marx: “Así los hombres no relacionan sus productos del trabajo entre sí como valores, porque estas cosas no son para ellos más que envolturas objetivas de idéntico trabajo humano. Al contrario. Al equiparar entre sí como valores, en el intercambio, sus diversos productos, equiparan entre sí sus

semejantes a los que Lukács designó en la *Teoría de la novela* y, por supuesto, también en Hegel y en Marx.

Asimismo, en la Primera parte de la *Dialéctica negativa*, Adorno señala que la teoría de la segunda naturaleza se haya en el Hegel de la *Fenomenología del Espíritu*, en tanto que hay unas estructuras invariantes y apriorísticas (primeras) que se van superando unas a otras mediante fases dialécticas (hasta llegar a las segundas). En este sentido, se da pie a un movimiento histórico continuo en el que, mientras van surgiendo nuevas categorías lógicas, su carácter es doble: por una parte, de *superación* y, por otra parte, de *permanencia*. Dice Adorno que:

la dialéctica desaherrojada carece de algo sólido tan poco como Hegel. Sin embargo, ya no le confiere primacía. Hegel no lo acentúa en el origen de su metafísica: debía emerger al final como todo transparente. Sus categorías lógicas tienen en cambio un peculiar carácter doble. Son estructuras surgidas, que se superan, y al mismo tiempo a priori, invariantes. La doctrina de la inmediatez que de nuevo se restaura en cada fase dialéctica las pone de acuerdo con el dinamismo. La ya en Hegel críticamente teñida teoría de la segunda naturaleza no está perdida para una dialéctica negativa (Adorno, 2005a: 45).

Posteriormente, en la Tercera parte de la *Dialéctica negativa*, segundo punto titulado “Espíritu del mundo e historia de la naturaleza. Excurso sobre Hegel” (Adorno, 2005a: 277-330), Adorno vuelve a apelar a la relación entre Hegel y la segunda naturaleza. Esta relación parte de que el espíritu hegeliano se manifiesta como segunda naturaleza en el momento en que la negación del espíritu se transforma en *ideología de la historia natural*. Así lo cuenta Adorno:

(...) el espíritu como segunda naturaleza es la negación del espíritu, y ciertamente tanto más

diversos trabajos como trabajo humano. No lo saben pero lo hacen” (Marx, 2007: 105). Lo que se da aquí es una trampa, un engaño, un hechizo, un fetiche, un mito que como mentira que es se manifiesta a los trabajadores, oyentes de radio, televidentes y lectores de prensa (si seguimos por el hilo marxiano-adorniano) como una apariencia objetiva que en realidad es un jeroglífico en el que hay que penetrar como en un secreto (Marx, 2007: 105). Al desconocer las magnitudes del valor medidas por el tiempo de trabajo, del trabajo abstracto remunerado, los trabajadores caminan ciegos ante la apariencia envolvente que les hace creer que los valores son relativos al consumo, a la ley de oferta y demanda y a principios subjetivos que ya casi nada tienen que ver con su trabajo. Al colectivizar este engaño que atenta contra el más somero principio de causalidad material, los trabajadores se tragan las formas que les ofrecen sin conocer que son ellos mismos quienes están detrás del juego. Marx señala estas formas del siguiente modo: “Tales formas informan precisamente las categorías de la economía burguesa. Son formas de pensamiento socialmente válidas, o sea, objetivas, para las relaciones de producción de este modo de producción social históricamente determinado, de la producción de mercancías. Por eso, tan pronto como nos mudamos a otras formas de producción, desaparece inmediatamente todo el misticismo del mundo de las mercancías, toda la magia y fantasmagoría que rodean de niebla a los productos del trabajo sobre la ase de la producción de mercancías. (...) a la economía política le gustan las robinsonadas” (Marx, 2007: 108). La solución a este fetichismo para Marx es la desaparición de esta capa fantasmagórica del fetichismo, pero, ¿cómo es posible deshacerse de tal peso? Contesta Marx: “El reflejo religioso del mundo real sólo puede desaparecer, en general, cuando las relaciones de la vida práctica cotidiana representen, día a día, para los hombres, relaciones claramente racionales entre sí y con la naturaleza. La figura del proceso social de la vida, o sea, del proceso material de la producción, se arranca su velo místico de niebla tan sólo cuando, en calidad de producto de hombres libremente socializados, se halla bajo su control consciente y sistemático. Sin embargo, para eso se requiere una base material de la sociedad, o una serie de condiciones materiales de existencia, que son, a su vez, el producto natural de un largo y doloroso desarrollo” (Marx, 2007: 112).

profundamente cuanto más su autoconsciencia se niega a ver su primitivismo. Eso es lo que sucede en Hegel. Su espíritu del mundo es la ideología de la historia natural. Para él ésta se llama espíritu del mundo debido a su violencia. A dominación se hace absoluta, se proyecta sobre el ser mismo, que ahí es espíritu. Pero la historia, la explicación de algo que de siempre debe haber existido, adquiere cualidad de lo ahistórico. En el seno de la historia, Hegel toma partido por lo que en ella hay de inmutable, por la perennidad, la identidad del proceso (...) (Adorno, 2005a: 327-328).

Entonces, cabe entender parte de esta *espiritualización* de la *naturaleza* como el encubrimiento del *mito* cargado de *ideología*, es decir, de una segunda naturaleza que asume la *realidad* de la *esencia* haciéndola pasar por la *apariencia* (en términos lógicos, lo verdadero por lo falso). Para Hegel tanto la naturaleza como la violencia intrínseca de la naturaleza son modelos de la historia, pero, también para Adorno, estos son a la vez mitos de la naturaleza. Por ello dice que: “Hegel ha percibido la acción capital y de Estado en la historia como segunda naturaleza, pero en infame complicidad con ésta glorifica en ella la primera” (Adorno, 2005a: 328).

No obstante, pese a tener ya su contenido y forma filosófica en Aristóteles y en Hegel, esta noción de “segunda naturaleza”, Adorno comenta que fue retomada por primera vez en el sentido en que él la entiende, de la *Teoría de la novela* de Lukács. Así la define:

la segunda naturaleza es el negativo de aquella que de alguna manera pudiera pensarse como primera. (...) algo sólo producido si ya por individuos sí por su complejo funcional, usurpa las insignias de lo que para la consciencia burguesa pasa por naturaleza y natural. Nada de lo que estaría fuera se manifiesta ya a esa consciencia; en cierto sentido, de hecho tampoco hay ya nada fuera, nada no tocado por la mediación total. Por eso lo atrapado se convierte en su propia alteridad: profenómeno del idealismo (Adorno, 2005a: 328).

Esta segunda naturaleza es un foco crítico utilizado para desvelar la *apariencia natural* (lo negativo del concepto de naturaleza) de los objetos en su forma *dada* (lo positivo del concepto de naturaleza) y llegar a su dimensión histórica de producción en el mundo tecnológico-industrial. Esto es, se critica la trampa metafísica que arrastran las fuerzas productivas y la *nueva naturaleza* al envolver de segunda naturaleza lo que realmente es primera naturaleza, de ahí que una sea la *primera* y otra la *segunda* (algo que recuerda a las dichas populares de: “gato por liebre”, “distinguir la paja del heno”, “lobo con piel de corderito”, etc.). Este era el movimiento dialéctico con el que Adorno criticaba la *naturaleza mítica* que constituía socialmente al capitalismo tardío, como se expresó en *Dialéctica de la Ilustración*, cuyas agencias y empresas eran expertas en transfigurar la naturaleza del producto a consumir bajo este tránsito de la primera a la segunda naturaleza, descalificando la primera y convirtiéndola en un aparato publicitario, propagandístico engañoso y de falsa apariencia¹⁷⁸ (la segunda naturaleza).

¹⁷⁸Dice Adorno en la Tercera parte de la *Dialéctica negativa*, punto segundo, que la socialización de todos los momentos de inmediatez se resiste a recordar el ser-devenido de la trama, la apariencia se hace irresistible con el

Entonces bien, la crítica de Adorno da lugar a un cruce entre estas dos partes del concepto de naturaleza, a saber: la primera y la segunda naturaleza. Así, aquello que aparecía como natural era expuesto como segunda naturaleza, o sea, históricamente producido y falseado a la vez; y aquello que aparecía como histórico era expuesto, al mismo tiempo, en términos de primera naturaleza de un modo material y positivo. Lo que se nos ofrece no es más que el camino metodológicamente dialéctico por el que se mueve el concepto de naturaleza en su forma positiva y negativa, real y aparente. Ahora bien, realmente, lo que tenemos son: la primera y segunda naturaleza como dos puntos de conexión que, en muchos casos, son indefinidos con respecto a la concreción de qué polos positivos o negativos se asignan a los conceptos de la naturaleza y de historia. Por decir así, al modo ontológico materialista, los conceptos de naturaleza e historia están *codeterminados* y en *symplokhé*; tal y como dice Bueno en referencia a la correlación entre lo positivo y lo negativo, en el opúsculo titulado *Materia* (Bueno, 1190: 26-29, 40-41):

Dos atributos esenciales, genéricos, caracterizan como connotaciones conjugadas a la idea de materia determinada —por tanto a los círculos de materialidades determinadas; dos atributos que, siendo correlativos (como correlativo es lo pasivo respecto a lo activo, o incluso lo negativo respecto a lo positivo) se complementan y se moderan, por decirlo así, mutuamente a saber, la *multiplicidad* y la *codeterminación*. Por la multiplicidad la materia (en cada círculo de materialidad y por supuesto en el conjunto de los círculos) se nos da, en una perspectiva eminentemente pasiva y

distanciamiento de la humanidad con respecto a la naturaleza. En ese sentido no solamente existe una ciencia de la historia, ni un momento representativo de la historia en cuanto tal, en la plataforma natural en la que esta ocurre. En este sentido dice Adorno que “en la distinción entre naturaleza e historia se ha expresado al mismo tiempo de manera irreflexiva aquella división del trabajo que sin ningún miramiento proyecta sobre los objetos los inevitables métodos científicos. En el ahistórico concepto de historia que la falsamente suscitada metafísica cultiva en la por ella llamada historicidad se podría exponer el acuerdo del pensamiento ontológico con el naturalista del que el primero con tanto celo deslinda” (Adorno, 2005a: 329). En este párrafo Adorno se refiere a la distinción tradicional del joven Marx en relación a los que sólo conciben una única ciencia de la historia, una única ciencia, y la distinción entre historia de la naturaleza y de los hombres. Con ello, quiere relacionar este proyecto con el de la ontología de Heidegger, debido a que tanto este como el joven Marx, tienden a una visión poco mediada de la realidad dejando la estructura ontológica fundamental de lo ente oculta por un ser histórico que todo lo circunscribe y hay que desocultar. Así es que dice: “A la historicidad abstraída a partir de lo históricamente existente le resbala el dolor, que por su parte tampoco se ha de ontologizar, por la antítesis entre naturaleza e historia. También en esto es la nueva ontología cripto-idealista, relaciona una vez más lo no-idéntico con la identidad, aparta cualquier cosa que pueda estorbar al concepto mediante la suposición del concepto de historicidad como lo que en lugar de ésta porta a la historia. Pero la ontología es movida al procedimiento ideológico, la reconciliación del espíritu, porque el real ha fracasado” (Adorno, 2005a: 329). Y, en este texto, Adorno realiza una acusación en toda regla contra Heidegger al aseverar que la ontología tiende al procedimiento ideológico con raíz en el espíritu hegeliano y, también, teológico cristiano. Las tentaciones del proyecto ontológico son claras en este aspecto, triunfa más el rescate de la idea de ser movida, como es evidente, por y en la historia que un proyecto crítico material vinculado a lo ente, en tanto que realidad material y particular (no-idéntica) de las cosas. En este sentido es criticable que la naturaleza que evoluciona históricamente tenga un principio, un origen, i. e., que merezca la pregunta por el ser primero de la misma en tanto que devenida temporalmente. Dice Adorno: “No menos engañosa es ya la pregunta por la naturaleza en cuanto lo absolutamente primero, lisa y llamativamente inmediato frente a sus mediaciones” (Adorno, 2005a: 330). Ahora bien, Adorno parece tomar camino por la dialéctica negativa, frente a estos ensalzamientos de lo originario heideggerianos, cuando explicita que: “En lugar de eso, al pensamiento le incumbiría ver toda naturaleza y cualquier cosa que como tal se instale como historia y toda historia como naturaleza. (...) Ningún recuerdo de la trascendencia es ya posible sino en virtud de la caducidad; la eternidad no aparece como tal, sino quebrada a través de lo más efímero. Allí donde la metafísica hegeliana equipara transfigurativamente la vida de lo absoluto con la caducidad de todo lo finito, mira al mismo tiempo un poco más allá del hechizo mítico que ella absorbe y refuerza” (Adorno, 2005a: 330).

aun negativa, como una entidad dispersiva, extensa, partes extra partes; por la codeterminación, las partes de esas multiplicidades se delimitan las unas frente a las otras eminentemente de un modo activo o, al menos, positivo. En su expresión más sencilla o débil, la multiplicidad de la materia determinada se nos manifiesta como mera extensión; en su expresión más fuerte, la codeterminación se manifiesta como determinación causal de unas partes respecto de las otras partes de su círculo (Bueno, 1990: 26).

Entonces, si se evidencia que Adorno está elaborando su crítica a partir de una idea ontológica de materia determinada en la que se establece esa dialéctica entre la naturaleza y la historia, y lo positivo y lo negativo, se entiende que la *codeterminación* entre ellas se establece también en el ser de esa extensión que es pensado filosóficamente. Ahora bien, como ya se dijo, hay que señalar que Adorno no lleva hasta el final este orden concreto¹⁷⁹. No se puede atestar con firmeza aquí, que en Adorno se dé algo así como un sistema materialista filosófico tal y como lo hay en Gustavo Bueno¹⁸⁰, sino que preferimos mostrar la *necesidad filosófica* que suscita la dialéctica negativa adorniana de llegar a ciertos puntos imprescindibles para la filosofía materialista que sí admiten tal esquematización, estructuración y orden a la hora de elaborar un análisis filosófico pluralista.

Adorno no pretende totalizar únicamente (al modo formalista) un *esquema* filosóficamente *idéntico* que organice así el conjunto de partes del concepto de naturaleza e historia aunque, a pesar de todo, estos conceptos estén operando inmanentemente en la realidad y conformen todo un método dialéctico. Más bien, Adorno intenta pasar la dialéctica por un *pseudosistema* o sistema no definitivo que se considera abierto al momento presente (polo positivo de la naturaleza y de la historia) cuando, sin embargo, en su exposición teórica, él mismo haga uso de componentes de un eje sintáctico, tomando unos términos, operaciones y relaciones y no otras. Este mismo eje sintáctico inevitable en el campo filosófico (y su *jerga lingüística*), lleva consigo la aplicación de un eje semántico del que Adorno dispone con frecuencia. La concepción de la superestructura cultural y la estructura económica-política, propia de Marx, al fin y al cabo, es una puesta en marcha del eje semántico de la ontología materialista, por lo que, también aquí, se dejan ver las partes de un sistema

179La necesidad de todo aparato filosófico en marcha (inclusive el dialéctico) necesita, cuanto menos, de algo así como una plataforma ontológica sobre la que ejercer prácticamente lo que en teoría serían tres órdenes o géneros de componentes: términos (que designan cosas, como “calabaza”, “pan de ajo”, “cuerda”, etc.), operaciones (p. e., trazar rectas, circunferencias, interseccionarlas entre sí, etc.) y relaciones (p. e. las proporciones entre piezas, trozos de un objeto, partes resultantes obtenidas y/o su disposición) (Bueno, 1990: 30-31).

180La distinción de los tres géneros de materialidad de Gustavo Bueno puede ponerse en frente de la dialéctica negativa, vinculada a la diferencia de superestructura y estructura, propia del *Diamat* del Instituto Marx-Engels de Moscú (fundado en 1919). Gustavo Bueno divide tres géneros de materialidad que hacen parte de una materia determinada (que no es la indeterminada, infinita y desconocida en todas sus partes) dividida en primer género de materialidad (cuerpo, materia, en sentido estricto), segundo género de materialidad (la psicología, lo subjetivo, lo individual), tercer género de materialidad (entidades inmateriales, pero ideales y objetivas, formas, esencias o estructuras del platonismo convencional) (Bueno, 1990: 33). Este sistema ontológico trimembre, nivela y ordena la realidad material tal y como las sustancias de Ch. Wolff, la ontología de los tres reinos o mundos de G. Simmel o de K. Popper lo hacían en sus respectivos sistemas.

inacabado. Ahora, también es cierto que esta forma inacabada, rota, irresuelta, fragmentaria y disuelta del *sistema* dialéctico adorniano se establece completamente a sabiendas. Pero, pese a ello, Adorno hace uso igualmente de distintas nociones cargadas de semanticidad en el orden de una filosofía materialista¹⁸¹, tal y cómo lo demuestra en su texto de la conferencia inaugural de la Universidad de Frankfurt (Instituto de investigación social) en 1931 titulada “La actualidad de la filosofía” (Adorno, 2010a).

En la obra de Adorno no se dejan de cruzar distintos términos propios la tradición marxista como: naturaleza e historia, superestructura y estructura, ideología y realidad material, clases sociales (el aburguesamiento totalizador de las sociedades), cosificación, etc.; los cuales, por supuesto, seguían (a veces, solo aparentemente) la línea del Instituto Marx-Engels, que era controlado por el Comité Central del Partido y, posteriormente, por el Comité Ejecutivo Central Panruso (desde el que David Riazánov tomó un impulso para sacar al Instituto Marx-Engels del control absoluto del Partido). Además, es sabido que, Adorno critica esta línea soviética, stalinista universalista, teleológica del Marx y Engels del Partido y del marxismo ortodoxo académico, ahora, a nivel sistemático arrastra, quizás latentemente, los anclajes terminológicos, teóricos y críticos de lo ya sido. Desde luego, a nivel ontológico, estas problematizaciones quedan irresueltas¹⁸² en la obra de

181En la conferencia, “La actualidad de la filosofía” (Adorno, 2010a), Adorno delimita cual es la tarea que le incumbe a la filosofía en su oposición con la ontologización de la historia de los heideggerianos y con el positivismo de las ciencias naturales. En este texto de 1931, Adorno está ya alejado de aquel kantianismo de Krakauer y Hans Cornelius, y tiene una tendencia que va a ser clave hacia una peculiar filosofía de la inmanencia material. En este texto temprano Adorno explicaba que la filosofía necesitaba bajar al campo de las ciencias particulares para a partir de ellas poder trabajar en la labor interpretativa de esos materiales; y no ascender hacia la historia del espíritu, del origen de la esencialidad del ente ni de cuestiones ontoteológicas adialécticas como las de Heidegger. Así lo dice Adorno: “Solamente en estricta comunicación dialéctica con los más recientes intentos de solución que ha habido en la filosofía y en su terminología puede imponerse una verdadera transformación de la conciencia filosófica. Esta comunicación habrá de tomar su material de las ciencias particulares, y especialmente de la sociología, que hace cristalizar pequeños elementos no intencionales, y sin embargo vinculados con el material filosófico, tal como los necesita la agrupación interpretativa. (...) mientras que el filósofo, al modo de un arquitecto, ofrece y desarrolla el proyecto de una casa, el sociólogo sería el escalador de fachadas, que trepa por las paredes exteriores y saca todo cuanto está a su alcance” (Adorno, 2010a: 310-311). Ahora bien, esta es la tarea de la filosofía contra el viejo idealismo, requiere de bajar a lo particular, a la calle y a los conflictos sociales, para así disponer de un buen cemento para construir la casa (siguiendo la metáfora del arquitecto como filósofo). Esta es una metáfora de contenido material, ya que la relación esencial de la filosofía debiera estar vinculada con el materialismo. El materialismo que entiende la verdad como transformación social basado en la praxis, lo cual no es meramente tarea de la economía-política como creyó Marx, partiendo de la tesis 11 de Feuerbach, sino que esto es justamente un *modus operandi* propiamente teórico al que también el filósofo debe tender en su tarea. Asimismo lo expresa Adorno: “El movimiento que aquí se realiza a modo de juego lo realiza en serio el materialismo. Serio significa aquí que la respuesta no permanece encerrada en el ámbito del conocimiento, sino que es la praxis la que da la respuesta. La interpretación de la realidad con la que se encuentra y su superación se remiten la una a la otra. Ciertamente, la realidad no queda superada en el concepto; pero de la construcción de la figura de lo real se sigue inmediatamente, y en todos los casos, la exigencia de su transformación real. El gesto transformador del juego del enigma, no la mera solución en cuanto tal, es el modelo de las soluciones, de las que solamente dispone la praxis materialista. El materialismo ha nombrado esta relación con un término acreditado filosóficamente: dialéctica. Creo que la interpretación filosófica solo es posible dialécticamente. Si Marx reprochó a los filósofos haberse limitado a interpretar el mundo de distintas formas, cuando de lo que se trataría es de transformarlo, esta frase no sólo extrae su legitimidad de la praxis política, sino también de la teoría filosófica” (Adorno, 2010a: 308-309)

182En la Tercera parte de la *Dialéctica negativa*, nos expresa Adorno de un modo clarividente el modo de irresolución que lleva implícito su dialéctica. Cuando cada realidad concreta está impregnada por distintas partes de figuras

Adorno, pues la dialéctica negativa no pretende establecer un sistema definitivo a nivel ontológico especial¹⁸³, sino que, por así decir, tiende a una constelación filosóficamente mediada de los conceptos de naturaleza (primera y segunda) e historia con conflictos materiales, como en la música, donde estos conceptos difícilmente encauzan la totalidad del objeto sonoro.

dialécticas que convergen discontinuamente en la misma unidad, ¿cómo poder identificar un esquema fijo de figuración dialéctica con una realidad que no se deja imprimir del todo ante el papel de lo representable? La cuestión no está, para Adorno, en buscar la totalización de esa identidad ni pretender representarla por entero, sino ver qué partes conforman el polo positivo y cuales el negativo, para así, una vez conocidos los elementos y los términos de los elementos poder cruzar las relaciones que hay entre ambos con el fin de ver que conflictos se están dando en esa realidad concreta. Dice Adorno: La “(...) positividad es ella misma negativa y tanto más cuando más positivamente se comporta; la unidad, tanto peor cuanto más a fondo se apodera de lo plural” (Adorno, 2005a: 301).

183 Para apartarse del sistema filosófico del marxismo ortodoxo y de la filosofía idealista alemana, como vimos, Adorno opta por suspender el culmen absoluto de la dialéctica en su prelación objetivista y formal por la identidad, la superación, la identidad sintética y la totalidad configuracional, para así evitar el momento idealista en el que lo negativo y no-identico de las ideas de naturaleza y de historia son ocultados. Es probable que Adorno estuviese confundiendo aquí la infinitud de la materia indeterminada con la materia determinada, tallada a escala antrópica y conformada por tres géneros de materialidad en el sistema del materialismo filosófico. Es decir, la dialéctica negativa en lo que refiere al análisis del ser como algo material, no atañe a la idea de materia indeterminada, que es inabarcable extensamente a nivel ontológico. Pero una cosa no tiene porque pasar por la otra, ya que, al final, filosóficamente, se requieren tanto figuras, imágenes dialécticas y constelaciones como clasificaciones, causalidades, tipologías analíticas, genealogías, esquemas formales, evoluciones e involuciones de igual manera; y aquí Adorno, sobre todo en la etapa anterior al exilio a América (1937) y durante los años de la guerra, no se decantó por un trabajo sistemático al estilo marxista tradicional, ni positivista, ni neokantiano, etc. Ahora bien, no haciendo esto, igualmente en sus textos nos encontramos con un uso concreto de términos que construyen clasificaciones basadas en criterios que contienen operaciones y relaciones, que a la vez significan algo particular y se refieren a entes materiales, psicológicos e ideal-formales. En la disposición de estas referencias sintácticas (término, operación, relación) al eje semántico (objeto, sujeto, idea-forma) Adorno sigue preso de algo que le cuesta desprenderse, pero que, pese a sus contenciones, lleva consigo arrastro (en suspenso). De hecho, tal y como vimos en el texto anterior, esa forma característica de discontinuidad del polo positivo de la naturaleza y de la historia se haya presente, a su modo, en la variedad, el pluralismo y la complejidad de relaciones que hay en esas modalidades de los atributos, a los que Bueno se refiere en el opúsculo *Materia* (recordando a los atributos de extensión y pensamiento en Spinoza) como: multiplicidad y codeterminación (Bueno, 1990: 27). La tesis ontológica del materialismo filosófico de Bueno explica estas relaciones del siguiente modo: ni todo está conectado con todo, como dice el monismo, ni nada está conectado con nada, como dice el pluralismo radical (i. e., algo está conectado con algo). Así es que: “el atributo de la codeterminación no implica la conexividad total o codeterminación mutua de todas las partes de un círculo de materialidad dada, de acuerdo con la idea platónica de *symploké* (*El Sofista*, 259 c-e, 260b): «si todo estuviese comunicado con todo no podríamos conocer nada»” (Bueno, 1990: 27).

3. 4. La primera naturaleza de la música: el debate de la música como lenguaje y como objeto sonoro

La música es un componente de la realidad material, de la materia determinada, que se da como objeto natural en el devenir histórico. La música se caracteriza por pertenecer a un campo de *aplicación* que está determinado (y se *constituye*) por su contexto histórico y natural, y por los resultados de un proceso que sigue en el momento presente (*realizándose*) en conflicto. Esto no quiere decir que la música esté fuera de unos *resultados* y *contextos*, debido a que estos surgen de la unificación interna de las identidades sintéticas que, como dijimos, posicionaba a Adorno frente a Bueno en el plano categorial y epistemológico. Ahora bien, más allá de esto, aquí se presenta la diferencia entre la primera y la segunda naturaleza de la música, donde los componentes ontológicos de la materia determinada de esa música mantienen la relación de una dialéctica entre la naturaleza y la historia.

En este sentido, a la música, además de su primera naturaleza específicamente autónoma, física, sensible, objetiva y material¹⁸⁴, le pertenece una “segunda naturaleza” (Adorno, 2005b: 178,

184De un modo similar (en algunos temas) a Adorno, para Hartman, tal como esboza en su *Estética*, el peso de la estética debe ser capaz de alcanzar: por una parte, el análisis de la estructura y el modo de ser del objeto estético, y por otra parte, el análisis del acto contemplativo, intuitivo y gozoso (Hartmann, 1977: 15). En lo que respecta al objeto estético, Hartmann lo concibe como un objeto material, tal y como Adorno, en el sentido que en cada campo de la estética tiene sus propios materiales con los que debe operar y dotar de forma (modo de ser del objeto estético). Ahora bien, para la estética no se trata simplemente de un sentido de materia general, como podía ser el de un estado de los cuerpos sólido, líquido, gaseoso y plasma sino que es más específico a los materiales usados por cada arte en particular. Dice Hartmann: “Pero hay también, para la comprensión estética, un sentido más limitado de «materia». Con esta palabra se mienta el campo de los elementos sensibles en el que se mueve la configuración. En este sentido, la piedra o el bronce es la materia de la escultura, el color la de la pintura, el sonido la de la música. Aquí «materia» no tiene el significado de algo último e insoluble, para no hablar de algo sustancial, sino sólo la especie de los elementos sensibles que en la configuración artística reciben una forma de tipo propio” (Hartmann, 1977: 19). Con esta posición estética materialista, Adorno podría estar perfectamente de acuerdo, del mismo modo en que se critica a las teorías estéticas que están enraizadas en el psicologismo, subjetivismo e individualismo romántico. De hecho, Hartmann fue crítico con aquellas filosofías que pretenden absolutizar la teoría de la naturaleza a través de una posición que haga disolver a todo lo real en un tipo de aprehensión estética (la música en Schopenhauer) o intuitiva (la intuición por encima del concepto de Schelling): “Así lo demuestra la estética de Schopenhauer, construida según el mismo esquema, pero en la que subyace una voluntad universal carente de razón y de inteligencia. En verdad es justo aquí donde se hace del todo transparente la imagen total, pues no sólo la conciencia sino también la inteligencia son siempre asuntos humanos. El viejo platonismo experimenta un renacimiento tardío en esta teoría: la naturaleza es un reino de formas firmemente acuñadas, toda forma de los productos tiene una «idea» subyacente, de acuerdo con la cual se forman los casos, las artes permiten que estas ideas aparezcan en las obras individuales y este aparecer es el resplandor de lo bello. La música penetra aún más, pues no imita formas objetivas, sino que da expresión sensible a la esencia original, a la «voluntad universal». Pero también en esta teoría se disuelve toda la serie de rendimientos del arte en un hacerse consciente aquello que ya existe en sí sin el arte. Esto último es, sin duda alguna, un residuo de aquel intelectualismo que desde tiempo inmemorial se adhiere a las reflexiones de la estética; desde luego, no se trata de un intelectualismo en sentido estrecho que reduzca a pensamiento, concepto y juicio, pero sí de aquel de sentido amplio que toma la visión estética por un tipo de aprehensión cognoscitiva. En nada modifica este error el hecho de que Schelling haya colocado a la intuición por encima del concepto. En general, la tesis fundamental es indiferente hacia el ordenamiento jerárquico de tipos y grados de la aprehensión; en todas estas concepciones el esquema del conocimiento sigue siendo el mismo; se adhiere con igual firmeza al acto estético, por más que la teoría se cuide de ello por medio de distinciones subordinadas” (Hartmann, 1977: 29-30). Estas teorías intelectualistas residen en lo que Adorno llamaría segunda naturaleza de la música, es decir, de cómo las voliciones del sujeto son capaces de construir teorías basadas en lenguaje universal, la voluntad universal, el convencionalismo lingüístico y moral, el intelecto supremo, etc. Frente a una primera naturaleza de la música basada en criterios materiales y objetuales, cercanos a lo que

189, 212, 233, 340, 354; 2005a: 45, 73 83, 271, 328; 2006: 70, 125, 256; 2008a: 138, 298, 345; 2008d: 450; 2009a: 58, 125, 216, 141, 316, 319, 398; 2011:146, 167) (Adorno y Horkheimer, 2007: 35, 81, 186, 219, 307), siempre más ligada al carácter fetichista, suprasensible, aparente, ideológico y envolvente de lo social, político y económico, que se sitúa, sobremanera, en un orden de relevancia *apariencialmente* primero. La “segunda naturaleza” queda definida en relación a la “primera naturaleza” en la *Introducción a la sociología de la música* del año 1962, cuando Adorno apela a que:

El público de la vida musical internacional es homogéneo en su ingenuidad versada: una cultura que no es demasiado cara y cuyo aparato propagandístico se inculca a la humanidad es degustada sin hacer muchas preguntas, como algo que se otorga; de manera fetichista, la segunda naturaleza aparece como la primera. (...) Los hábitos de escucha son probablemente no tanto conservadores como concertados con el carácter tecnológico. (...) La vida musical internacional actúa de manera reaccionaria menos por sus contenidos específicos que por su relación no cuestionada con la cultura y el mundo en el que prospera (Adorno, 2009a: 316).

El carácter tecnológico y de mercancía que la música popular ofrece a los oyentes de la vida musical internacional sirve de molde comercial y de *estereotipo* sociológico para agrupar a todos sus oyentes en un determinado tipo de patrón social homogéneo (i. e., *im-puesto*) asociado al tipo de música. De esta forma, la música los mantiene unidos como a esclavos remeros que sólo bajan la cabeza para recibir las órdenes que se les piden como en el argos de Odiseo. La escasa discusión acerca de los contenidos específicos de la música deja camino al conformismo de la masa a una escucha con no relativas funciones socio-económicas y políticas.

Así bien, siguiendo a Adorno, tenemos estos dos conceptos de naturaleza de la música. La primera naturaleza de la música, se entiende, generalmente, como un campo autónomo con normas propias del propio material musical que suena, de la composición y de la técnica musical a nivel temporal (*ocupada* espacialmente mediante sonido y silencio) y del carácter lingüístico articulatorio (la ejecución fonética), a la vez, *aconceptual*, *acategorial* (no científica) y, si se quiere, *prerracional*; esto es, en el sentido en que no es un lenguaje completamente significativo y conceptual pero que se produce mediante unos contenidos fonéticos y técnicos propios. Esa primera naturaleza se refiere al objeto musical concreto en cuanto que suena al margen de la mistificación ideológica que se le superpone (la segunda naturaleza), esto es, tal y como suena el objeto sonoro en *positivo* sin verse reducido a ningún tipo de trampa metafísica o *fantasmagoría*. Desde luego, para describir estas dos naturalezas de un modo disociado, es necesario no caer en la tentación apriorística de cancelar la mediación dialéctica en la mera descripción analítica formal de elementos, ya que en la realidad uno no se da sin lo otro.

nos proporciona, al principio de esta cita, la *Estética* de Hartmann.

Ahora bien, para entender ese juego dialéctico del concepto de la primera y la segunda naturaleza es preciso, previamente, ver cuál es el papel que cumple cada componente distintamente, aunque, por supuesto, entendiéndolos como factores operatorios conjugados en un mismo proceso *en ejercicio*. Entonces, cuándo hablamos del concepto de primera naturaleza en un sentido objetivo, se trata de: la física del sonido (primer género de materialidad de Bueno, estratos orgánico e inorgánico de Hartmann, etc.), la duración concebida musicalmente y que está sonando en el instante en que se ejecuta, el silencio que forma parte de toda la envoltura de esas producciones sonoras (igualmente necesario¹⁸⁵), las técnicas compositivas en sí mismas, los instrumentos y los materiales musicales utilizados. Esta primera naturaleza, para determinarla con mayor concreción es preciso disociarla del lenguaje, para conocer así lo que resta de lo conceptual y lo que también es verdaderamente sonido musical; esto es, saber distinguir en sentido crítico qué es música y qué es lenguaje, qué similitudes guardan y en qué se diferencian.

Por otra parte, como dijimos, tenemos el concepto de segunda naturaleza de la música, el cual se refiere a su *inscripción* ideológica y mítica en el campo social y cultural que dota a la primera naturaleza de un aspecto externo y *negativo*, esto es, el fetichismo, la apariencia que *imita* a lo real, el nivel superestructural, el objeto de la sociología de la música como tal; digamos, el *resultado* del contacto de la música con el espectáculo, propaganda, publicidad, industria cultural y la economía de mercado. Así, el *fetichismo de la mercancía* musical estaría formado por el resultado de pasar la primera naturaleza por la segunda. La segunda naturaleza reviste a la primera naturaleza al pasar los productos musicales por productos mercantiles y objetos del mercado, en tanto que, este, prepara las condiciones de necesidad del consumidor por vía de los medios de comunicación de masas en la *vida de la música internacional*.

Dicho esto, cabe hablar de la primera naturaleza de la música con respecto a un problema fundamental de los *contenidos de verdad* que se configuran de un modo complejo (*apariencial*) en su forma. Como en los próximos puntos nos vamos a ceñir más detalladamente a los contenidos

¹⁸⁵En lo referido en notas anteriores a la ontología de la música, cabe añadir que a esta ontología se le antoja el silencio como algo fundamental que hace tambalear cierto intento de sistematización de lo real en la música en muchos casos. No obstante este estudio tiende a forzar los límites de ese pensamiento a la hora de poner a prueba algo que no se llega a concluir nunca del todo. La música, si dice algo arreferencialmente, es gracias a que levanta su dicha calladamente, por ello, la filosofía de la música necesita del debate con el lenguaje-objeto. Lo sonoro hermanado con el silencio no agota sus pretensiones en una semántica pero tampoco en una forma asistemática de ontología, la cuestión es ¿qué elemento da cobijo al silencio en relación a un posible intento de sistematización de lo sonoro? Si el lenguaje (mal llamado) musical deambula silencioso ¿qué forma de pensamiento puede dar cuenta de tales relaciones entre estratos que contienen dentro de sí el silencio? El silencio adelanta y atrasa la pregunta confundiendo a los hombres en un lenguaje único y especializado, como bien dijo Ramón Andrés: “El silencio, que no ha sido creado, guarda la propiedad de lo eterno” (Andrés, 2010: 31). Este lenguaje único se especializa con el arte de pretender no ser nunca un silencio que lo contiene, por ende, “la música sueña el silencio” y, a la vez, “es un rastro entre la maleza del sonido”, añade Carlos Areán (2011). Del mismo modo, sostiene Pascal Quignard que “para la ontología, el mínimo del sonido se define por la frontera entre el pjar y el croar. Es la hora del silencio. El silencio en nada define la carencia sonora: define el estado en que el oído está más alerta” (Quignard, 1998: 75).

fundamentales de la primera naturaleza de la música; ahora, vamos a centrarnos en un debate, no menos importante, que relaciona a la música con el lenguaje. Por ende, lo primero para ello es preguntarnos qué hace que la música sea un lenguaje y si lo es o no. Así, partiremos de las siguientes preguntas: ¿Puede la música ser estudiada sintáctica, gramatical y semánticamente al modo del lenguaje oral y escrito? ¿Contiene en sí misma, la música, un campo de representación al que corresponden, *adaequatio intellectus*, sus sonidos? ¿Es posible determinar objetivamente las referencias reales de este campo de representación en el que se organizan los sonidos musicales? ¿El lenguaje musical es conceptual? ¿Funciona a través de conceptos que se *dicen* a través de la música? ¿Qué nos *dice* la música?

A esta pregunta, responde poéticamente Bataille: “la existencia animal, que mide el sol o la lluvia, se burla de las categorías del lenguaje” (Bataille, 1981: 79). Con esto, tenemos ya un punto de partida para el desarrollo crítico de Adorno con respecto a la negación de la música como lenguaje. Desde luego, sobre esta cuestión queda mucho por matizar, pero como introducción al *tema* podríamos, también, centrarnos en la obra de Barthes (publicada con posterioridad a su muerte) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (1985). Acerca de esta cuestión sobre el lenguaje y la música que *escapa y huye* al mismo, es importante comprender a Barthes cuando dice: “queríamos abolir el significado, y por tanto, el signo; pero el significante subsiste, persiste, incluso cuando ya no remite aparentemente, a nada” (Barthes, 1985: 244). Ese mero significante que queda es el ejercicio de la música como *phoné* y sonido (concepto de la primera naturaleza de la música), es decir, el acto de ejecución material ordenado (como forma consonancia o forma disonancia) que el oyente percibe a través del sentido auditivo. Por tanto, la música se realiza como objeto sonoro y físico (a través de ondas sonoras, vibraciones, potenciales de acción, etc.) *antes* que como una percepción procesada cognitivamente por el sujeto operatorio humano.

El efecto de rebote de las ondas sonoras generadas debido a la vibración del cuerpo fónico llegan sensualmente al tímpano, yunque y martillo del oído penetrando al sentido auditivo como un estímulo físico que procede del exterior del sujeto operatorio humano, a pesar de que también él mismo pueda emitirlo internamente (a través de la voz, p. e.). Una vez entra el sonido (estímulo sensorial) se procesa neuropsicológicamente (p. e., los neurólogos *localizacionistas* que trabajan con potenciales evocados dicen que en el hemisferio cerebral izquierdo hay más actividad que en el derecho, aunque en algunos casos el cerebro funcione como un *todo*), el sonido se recibe como sensación patente de la *cosa* sonora, y pasa a ser una *cosa* percibida a la que se puede dotar de significado póstumamente a través del lenguaje. Además, como dice Hartmann¹⁸⁶, esa sucesión de

186La efectividad de lo sonoro se da como una combinación entre los estratos, la cual altera la percepción del oyente. De hecho, el propio oyente no puede captar en una primera pieza musical todos los rasgos específicos en una autoelaboración cognoscitiva o sensorial suprema, este sería otro tipo de idealismo (reducción a uno de los planos,

sonidos percibida no se escucha como una totalidad unitaria de la música a la vez, es decir, el oyente humano no tiene la capacidad de abarcar simultáneamente todo el objeto sonoro sino que lo hace sucesivamente, siguiendo algo así como una *serie* temporal, segundo a segundo, según se va prolongando en el tiempo el sonido musical.

Ahora bien, Adorno, a esta explicación anatómica, *cerebrocéntrica*, neuropsicológica, fisiológica y fisicalista (p. e., electromagnética, ondulatoria, vibracionista) la entiende, desde un punto de vista filosófico, como *materialismo vulgar*. Esto es, en el sentido de que este saber

i. e., un monismo musical del objeto sonoro o de la sensación del sujeto). Se pueden oír conjuntamente los sonidos sensibles, los sonidos musicales y hasta esos que ya no son distinguibles en medio de las relaciones sonoras. Tenemos, pues, distintos tipos de objetos audibles y sonoros que están entrelazados en una misma producción de sonido. Y, para nada, tienen porque ser exclusivos y excluyentes unos de otros, sino que se trata de un oír conjuntamente que adquiere el carácter complejo de una dialéctica, de una pluralidad, de una urdimbre, de una negatividad construida entre ambos, i. e., de un modo similar a como se nos muestra en Adorno. Así dice Hartmann: “es ya una imposibilidad musical oír junto (sensible-acústicamente) toda la masa de los tonos y armonías de una «frase», pues entregaría una desarmonía insoportable” (Hartmann, 1977: 138). La totalidad del oído hacia el objeto musical es, incluso, insoportable e imposible de captar en toda su forma musical. Cualquiera que intente captar absolutamente la música en un intento atrevido de aperturismo, puede sentir que la cadena temporal que llena de giros y movimientos a la música se le hace inmensamente compleja e inabarcable en ciertos casos. Este efecto que dificulta el estudio de la música al modo de un arte representativo, viene dado por el carácter temporal propio de la música. No es posible el tratamiento de una metafísica espacial del lenguaje representativa de la música en estricta reducción completa, tan solo cabe forzar los límites del lenguaje para así poder grabar líneas de durabilidad temporal de un sonido prolongado y analizarlo sobre lo grabado con notación o algún tipo de sistema de signos (por decir así, capturar racionalmente el espaciado musical). Ahora bien, en este caso no estamos hablando del conjunto musical, pues la música para hacerse realmente (con el cuerpo) es preciso que esté sonando en directo. De este modo apela Hartman a que: “Lo que se deja «oír junto» en forma puramente sensible, es un producto sonoro muy limitado. Una sonata, una frase o aun un prelude no se disuelve ni con mucho en ello. Desde luego, se oye en uno en forma realmente sensible (puramente acústica) una sucesión limitada de sonidos, lo mismo que una sucesión de armonías, pero sólo en la medida en que alcanza la retención acústica (el «todavía resuena» de lo que se acaba de oír). Y la retención no alcanza más allá de unos cuantos segundos, sobre todo cuando la música sigue y los nuevos sonidos ocupan, borrándose continuamente, el lugar de lo desaparecido temporalmente” (Hartmann, 1977: 137). Ahora bien, esta característica temporal de la música impide, del mismo modo que en la *captatio* absoluta de todos los rasgos de una pieza, el considerar al oír como un conjunto. Este conjunto está en una dialéctica, en un conflicto, que no tiene pausa ni acción actual acabada y esta es, justamente, toda la problematización que surge de la visión de una totalidad musical captada en un instante sonoro. Asimismo dice Hartmann que la música: “en ningún instante de su sonar extendido temporalmente es un todo conjunto” (Hartmann, 1977: 138). No podemos concebir el conjunto como un todo sin contar con la suma diátrica de las partes en su desarrollo temporal, i. e., como un entrecimientamiento de los primeros segundos musicales con los siguientes. Hartmann se refiere a esta visión del todo como un cierre acabado de la audición musical, es decir, lo comprende como un imposible, debido a la sucesión temporal constante a la que se somete el fenómeno musical. Así lo dice: “El oír es un sentido temporal y la música es un arte temporal. Una «frase» se extiende temporalmente, consiste justo en la sucesión— una sucesión mucho más extensa que el alcance de la retención” (Hartmann, 1977: 138). No obstante, pese a que el tiempo genere esta disgregación del todo, el oyente sigue imaginándolo como tal, mantiene viva la concepción de una dialéctica entre el todo y las partes, frente al transcurso del tiempo. El oyente lucha contra el tiempo en su partida, en su diagnóstico musical, en su análisis armónico y en su pauta e intervalo rítmico que acaba generando una especie de bloques figurativos llamados compases, los cuales incrustan sonidos a través de notas figurativas musicales en líneas, entre líneas, debajo de las líneas y encima de las líneas (i. e., la partitura como esquema de representación visual y espacial de esas líneas temporales disgregadas). Toda esta estructuración *apriori* y/o *a posteriori* del todo musical hace al oyente poder realizar conexiones mentales que den sentido a los estratos y modos de ser de la música. Este carácter de conflicto entre el oyente y el tiempo lo refleja claramente Hartmann cuando expresa que “La frase necesita tiempo, pasa por nuestro oído, tiene su duración; en todo instante para el oyente sólo está presente un trozo. Y sin embargo, para el oyente no es algo roto, sino que lo aprehende como una conexión, como un todo” (Hartmann, 1977: 138). De aquí, Hartmann llega a la conclusión de que el oír musical puede ir más allá del audible sensible hacia otro audible no sensible. El oyente no siempre está dispuesto al oír sensible partiendo de un modo puro, casi en mimesis absoluta con la naturaleza, sino que está sometido a

material-objetivista (científico y positivo) solo se ciñe a la realidad del sujeto como objeto físico de un modo parcial, es decir, que no agota ni la realidad del sujeto ni la del objeto. Ahora bien, desde luego, esto no quita que en cuanto que racional y material, el sujeto operatorio ejercite a la vez sus propios conceptos, categorías, ciencias, teorías, ideas, doctrinas, etc. hacia la música. Veamos, dicho esto, como lo expresa Adorno en la Segunda parte de la *Dialéctica negativa*:

En la medida en que no procede inmanentemente y no simplemente predica, la crítica idealista del materialismo gusta de servirse de la doctrina de lo inmediatamente dado. Hechos de la consciencia deben fundar, lo mismo que todos los juicios sobre el mundo de las cosas, también el concepto de materia. Si, conforme al uso del materialismo vulgar, quisiera equipararse lo espiritual a procesos cerebrales, entonces las percepciones sensibles originarias, se sostiene idealmente en contra, deberían ser de procesos cerebrales, no por ejemplo de colores. La indiscutible astringencia de tal refutación se debe a la grosera arbitrariedad de aquello contra lo que polemiza. La reducción a

valoraciones y aprehensiones cognoscitivas de otro tipo. Por supuesto, en los estadios temporales, en los modos ontológicos temporales-musicales, se encuentra un modo de tiempo que es el del instante y el de la simultaneidad de oído con el tiempo a la hora de percibir un objeto musical. Pero, el oyente no puede abrir su oído desde la pureza inabarcable de lo sensible, sino que llena de perturbaciones, movimientos, giros y dislocaciones al fenómeno musical desde su memoria ecoica y su modo de aprehensión cognoscitiva. A la música le puede la unidad racionalizadora en muchos oyentes y estos elevan unas características sobre otras, pese a que todos los estratos vayan dados juntos temporalmente. De hecho la unidad no es ajena a lo temporal, en ella se percibe también un modo de ser temporal que caracteriza a la música en muchos casos. No se trata de que el tiempo quede borrado de lo racional del sujeto operatorio humano o de que un modo de tiempo del instante sea irracional, sino de que, bajo un oyente que capta la unidad de ese tiempo, se deje a un lado la simultaneidad. Para Hartmann, en su obra *Estética* que venimos comentando, lo básicamente peculiar de la obra de arte musical consiste, pues, en que permite al oyente oír en su transcurso temporal, por el lazo interno de sus miembros, la unidad compositiva de tal construcción, que no es audible sensiblemente. Pues es una unidad que jamás está junta en ningún estadio de resonar acústico, pero que, a pesar de ello, constituye justo lo auténtico de la composición. La obra musical obliga al oyente a pre-oír y re-oír, a tener en cada estadio del oír la expectación de lo que vendrá, a anticipar la continuación determinada, musicalmente exigida. Esto es válido también cuando la continuación efectiva de la pieza musical resulta distinta. Pues la solución de la tensión producida puede ser siempre distinta de lo que se esperaba; y la evaluación de la inesperada (nueva) posibilidad musical es justo un momento esencial de la sorpresa y del enriquecimiento (Hartmann, 1977: 139-140). Consiguientemente, este modo en que los oyentes realizan audiciones acabadas y sintetizadas de la totalidad (unidad de lo musical) es connatural y va junto a la audición sensible que permite captar la disgregación del tiempo. Hartmann lo menciona sucintamente diciendo que el oyente “es apresado, sin tener en cuenta su estar disgregado en los estadios temporales, como un conjunto —no, desde luego, como algo temporalmente simultáneo, pero sí como algo que se corresponde, como unidad. Esta unidad sigue siendo temporal, pero no simultaneidad. También una sucesión puede, como tal, ser unidad. Sólo que aquí la unidad no se produce en el oír sensible, sino sólo en la realización de una síntesis, que debe resultar en un oír musical —en contraposición al oír sensible. Pues lo que constituye el producto sonoro musical de la frase no es el sonido instantáneo, sino sólo el todo en la unidad de su sucesión. Y sólo a partir de este todo recibe el detalle estructurado —lo audible sensiblemente en unidad — su sentido” (Hartmann, 1977: 138). Expresada de esta manera la confrontación de audibles, concluiríamos que no hay apenas ninguna música que esté exenta de relación con un tipo de temporalidad ni con otra, lo que cabe analizar, ahora bien, son las predominancias en el pensamiento hacia una o hacia otra. Sin embargo, desde un estudio ontológico de la música, ambas deben quedar en un disgregado que a la vez quiere ser sintetizado, de una ilimitación temporal que tiende por procedimiento del oír hacia una unidad y totalidad cerrada. Este problema musical llevó a Adorno, al mismo lugar que a Hartmann: “hay que volver para ello hasta el análisis categorial del tiempo. El tiempo es la disgregación de todo lo real en la sucesión de los estadios temporales (Hartmann, 1977: 138). Así bien, Hartmann hará la división entre tiempo de la intuición (que no corresponde al tiempo real), subjetivo, que es posible dentro de los límites de la visión conjunta, este es el tiempo en el que la conciencia tiene libertad de movimiento. Frente a un tiempo real que no tiene ninguna de estas cosas y procesos que construye la conciencia y la intuición. Estas nociones de tiempo de la intuición y tiempo real, y sus diferencias sobre el modo y estructura de ser se pueden estudiar con más precisión en su obra *Filosofía de la naturaleza* (Hartmann, 1960). Al fin y al cabo coincide con Adorno en la división ya citada de tiempo homogéneo, construido por la conciencia no solo individual sino también social y el tiempo del instante, discontinuo y presente, que acepta la discontinuidad, que sería cercano a ese tiempo real hartmanniano.

procesos de consciencia se deja tutelar por el ideal cientifista del conocimiento, por la necesidad de corroborar sin fisuras metódicas la validez de las proposiciones científicas. (...) Posteriormente, bajo el dictado del control de validez y por necesidad clasificatoria, los hechos de la consciencia se distinguen de sus sutiles pasos de frontera, sobre todo los que llevan a las invenciones corporales, que contradicen la pretendida firmeza de aquellos. Concuere con ello el hecho de que ningún sujeto de lo inmediatamente dado, ningún yo al que esto le sea dado, es posible independientemente del mundo transubjetivo (Adorno, 2005a: 184-186).

Con esto, tenemos que Adorno entiende que haya, como posibilidad, una explicación científica y positiva de la parte material del sujeto (en cuanto objeto) y de sus procesos cerebrales, a pesar de que, por supuesto, esta sea una visión parcial de lo que define al sujeto. Entonces, el sujeto en cuanto objeto, es decir, en cuanto cuerpo con *vida orgánica* que forma parte de lo *dado* en la *naturaleza primera*, se hace aquí objeto de investigación científica. Así, una visión *neurológica* (p. e., localizacionista) puede explicar distintos procesos a nivel fisiológico del sujeto, pero cuando intenta explicar los contenidos inmanentes de la percepción, memoria e, incluso, atención, el problema se mezcla con contenidos de índole más social-cultural que influyen como parte de un mundo más objetivamente *puesto*, en tanto que “transubjetivo”, como apela en este texto Adorno. La memoria ecoica estudiada por un neuropsicólogo o por un psicólogo del *área de procesos básicos* no comprende la *totalidad* del problema de la memoria en lo que se refiere a los contenidos de esa memoria procedimental, operativa, declarativa (semántica, episódica, a corto plazo, a largo plazo, etc.), sino en tanto se produce actividad a un nivel cerebral y físico (*imput*), es decir, *positivo*. La experiencia del color y del objeto sonoro no se reduce al tipo de actividad cerebral, de ser así, tal y como dice Adorno, se cae en un *materialismo vulgar* (i. e., reduccionismo fisicalista) que, en base a reacciones corporales individuales, intenta integrar a toda la faz de la sociedad bajo sus conclusiones generalizadas.

Adorno, no se centra tanto en cómo se da el proceso de emisión de la música, ni nos aporta explicaciones fisicalistas centradas en el objeto sonoro, ni en la diferencia física de la música y el ruido si la hubiere y de qué modo se daría. Adorno, tampoco muestra un enorme apoyo por el manifiesto ruidista titulado *El arte de los ruidos* escrita en 1913 por el futurista italiano Luigi Russolo¹⁸⁷, ni por la teoría de los compositores de música concreta como Pierre Henri Marie

¹⁸⁷Ruissolo escribe este manifiesto con la forma de una carta en la que comenta la obra orquestal *Música futurista* del compositor Balilla Pratella, al que denomina “gran músico futurista” (Ruissolo (1996: 8). Así comienza su manifiesto *El arte de los ruidos*, haciendo un recorrido genealógico por la noción de “ruido” en la música de la edad antigua y media llegando a la contemporánea: “En Roma, en el Teatro Constanzi lleno de gente, mientras con mis amigos futuristas Marinetti, Boccioni, Balla escuchaba la ejecución orquestal de tu arrolladora MÚSICA FUTURISTA, me vino a la mente un nuevo arte: el Arte de los Ruidos, lógica consecuencia de tus maravillosas innovaciones. La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían este silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados. Ya que, exceptuando los movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa. En esta escasez de *ruidos*, los primeros *sonidos* que el hombre pudo extraer

Schaeffer¹⁸⁸, en la obra a quién siguió Pierre Boulez después de ser alumno del dodecafónico Olivier Messiaen. Adorno no estaba convencido del todo, de dar un paso con respecto a las teorías objetivistas que estaban derivando de las líneas abiertas por la música dodecafónica y serialista. Quizás por mantenerse alejado de eso que en la *Dialéctica negativa* criticaba como la posición del “materialismo vulgar” pero aplicado a la música, esto es, la reducción llevada al extremo de la música en su fijación fenomenológica por el *objeto sonoro*, en sus aspectos más ceñidos a la vibración, onda, estímulo, etc.

de una caña perforada o de una cuerda tensa, asombraron como cosas nuevas y admirables. El *sonido* fue atribuido por los pueblos primitivos a los dioses, considerado sagrado y reservado a los sacerdotes, que se sirvieron de él para enriquecer el misterio de sus ritos. Nació así la concepción del sonido como cosa en sí, distinta e independiente de la vida, y la música resultó ser un mundo fantástico por encima de la realidad, un mundo inviolable y sagrado. Se comprende con facilidad que semejante concepción de la música estuviera necesariamente abocada a ralentizar el progreso, en comparación con las demás artes. Los mismos Griegos, con su teoría musical matemáticamente sistematizada por Pitágoras, y en base a la cual sólo se admitía el uso de pocos intervalos consonantes, limitaron mucho el campo de la música, haciendo casi imposible la armonía, que ignoraban. La Edad Media, con las evoluciones y las modificaciones del sistema griego del tetracordio, con el canto gregoriano y con los cantos populares, enriqueció el arte musical, pero siguió considerado el sonido en su *transcurso temporal*, concepción restringida que duró varios siglos y que volvemos a encontrar ahora en las más complicadas polifonías de los contrapuntistas flamencos. No existía el *acorde*; el desarrollo de las diversas partes no estaba subordinando al *acorde* que dichas partes podían producir en su conjunto; la concepción, en fin, de estas partes era horizontal, no vertical. El deseo, la búsqueda y el gusto por la unión simultánea de los diferentes sonidos, o sea, por el *acorde* (sonido complejo) se manifestaron gradualmente, pasando del acorde perfecto asonante y con pocas disonancias a las complicadas y persistentes disonancias que caracterizan a la música contemporánea. El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al *sonido-ruido* (Ruissolo, 1996: 8-9).

188Se apela aquí al texto que Pierre Schaeffer publica en Editions du Seuil (en 1966) titulado *Tratado de objetos musicales*. En este texto nos dice Schaeffer que hay tres nuevos hechos en la música que se revolucionan la música. En primer lugar, un hecho de naturaleza estética basado en la libertad cada vez mayor a nivel de reglas armónicas y de estructuras musicales (i. e., transformaciones a lo largo de la historia de la variación y la forma disonancia). El segundo hecho concierne a la llegada de nuevas técnicas y de los nuevos dispositivos musicales tanto de la llamada música concreta (nacida en 1945) como de la música electrónica (de 1950). El tercer hecho está formado por los descubrimientos de nuevos fenómenos musicales en la etnología que da lugar a la comprensión de nuevos objetos sonoros poco cifrables bajo el sistema del lenguaje musical occidental. Dice: “Los hechos nuevos aparecidos en música son menos conocidos que los ocurridos en pintura, por ejemplo el surrealismo, el cubismo, el arte abstracto o la creciente influencia que cobran en cada Museo las artes primitivas. Sin embargo esos hechos revolucionan la música, no sólo en sus manifestaciones, sino también en sus principios. (...) Los citaremos en el orden de importancia que generalmente se les atribuye, considerando, por nuestra parte, que esta importancia es de orden inverso. El primero es de naturaleza estética. Una libertad cada vez mayor en la factura de las obras, consagra, en medio siglo, la evolución acelerada de la música occidental. No solamente se trata de una ruptura progresiva con las reglas del contrapunto y armonía enseñadas en los conservatorio, sino de una renovación de las estructuras musicales. Hablar de disonancia y politonalidad con relación a esa estructura bien definida que es la escala occidental, es una cosa, pero otra cosa muy distinta es incidir sobre la propia estructura, bien empleando una escala de seis tonos, como hizo Debussy, o como ha hecho Schönberg con el empleo de una escala de doce semitonos, donde las disposiciones canónicas del dodecafonismo pretenden eliminar toda tonalidad. A partir de este momento algunas nociones, incluso intentos, como el de la *Klangfarbenmelodie* [“melodía de timbres”], serán el inicio de una curiosidad volcada hacia el empleo de estructuras específicas distintas a una estructura de alturas. El segundo hecho es la aparición de técnicas nuevas, ya que las ideas musicales son prisioneras, más de lo que creemos, del utillaje musical, así como las ideas científicas lo son de sus dispositivos experimentales. En efecto, dos modos insólitos de producción sonora, conocidos bajo los nombres de música concreta y música electrónica, nacieron casi en el mismo momento, 1945 y 1950, respectivamente, y a ellos se vino a unir en seguida un poderoso auxiliar: el ordenador. Durante más de doce años estas tentativas se han opuesto entre sí antes de revelar ciertos aspectos complementarios. La música concreta pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos) juiciosamente

A Adorno no parece convencerle del todo esta explicación excesivamente objetivista de la música (p. e., informal, concreta, a-serial, ruidista, electrónica, etc.) en la que derivó, a su modo, el grupo de compositores franceses y alemanes que conoció en persona en los cursos de verano de Darmstadt. Estos nuevos compositores discutían con Adorno sobre la necesidad de abandonar el serialismo y, con él, toda la naturaleza subjetiva, *psico-lingüística* y abstracta de las formas: figura musical, nota, tono, escala, intervalo, armonía y melodía, para componer con nuevos objetos sonoros que traten al ruido y a la música en una conjugación sin igual. Así, Adorno parece posicionarse en un nivel de análisis más intermedio, esto es, no desplaza al sujeto hacia un materialismo grosero objetivista donde los objetos sonoros son escogidos directamente de la realidad cotidiana que, al fin y al cabo, está afinada igualmente en algún tipo de tonalidad. Hay aspectos del sujeto que, incluso a nivel técnico-compositivo, son irrenunciables porque ejercen una *mediación* imprescindible con el objeto. Ahora bien, cabe reconocer lo interesante y necesario del estudio de objetos materiales musicales del ambiente, de la calle, de los motores, de los coches, de los aparatos eléctricos, de los golpes de las máquinas o de las alarmas de los nuevos dispositivos informáticos.

A este respecto cabe mencionar un pasaje introductorio del texto de 1960 titulado “Actualidad de Mahler. En el centenario de su nacimiento”, incluido en *Escritos musicales V*, en el que Adorno parece discrepar de estos nuevos procedimientos en los que el progreso musical todo lo permite con el fin de innovar compositivamente. Esto es, que por el hecho de que estos nuevos compositores *objetualistas* traigan a colación nuevos estratos de material sonoro, esto no quiere decir que esos sonidos estén al margen de lo que ya es familiar al oído, también físicamente hablando, en cuanto a timbres, tonos, melodías, etc. La posición que adopta Adorno ante la nueva

escogidos, y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de grabaciones. Inversamente, a música electroacústica pretendía efectuar la síntesis de cualquier sonido, sin pasar por la fase acústica, combinando, gracias a la electrónica, sus componentes analíticos que, según los físicos, se reducen a frecuencias puras dosificadas en intensidad que evolucionan en función del tiempo. Así se afirmaba con fuerza la idea de que todo sonido era reductible a tres parámetros físicos cuya síntesis, posible a partir de entonces gracias al ordenador, podría hacer inútil en un plazo de tiempo más o menos largo, cualquier otro recurso instrumental, ya fuera tradicional o «concreto». Tanto en un caso como en otro, las obras creadas a partir de estos nuevos medios ofrecidos por las técnicas electroacústicas, o puramente electrónicas, quedaban curiosamente marcadas por una estética particular. Estas dos clases de música, si podemos nombrarlas provisionalmente, presentaban, obviando problemas de estética, inquietantes anomalías: la una no se escribía y la otra se cifraba. Bien por defecto o por exceso hacían algo más que contradecir la notación tradicional: se pasaban. Una tenía que renunciar ante un material sonoro cuya variedad y complejidad escapaban a todo esfuerzo de transcripción. La otra, resultaba anacrónica, ya que la aproximación de la partitura tradicional palidecía ante la precisión de un rigor tan total. El tercer hecho concierne a una realidad muy antigua, en vías de desaparecer de la superficie del globo. Se trata de los vestigios de civilizaciones y geografías musicales distintas a la occidental. Este hecho, no parece haber tenido aún para nuestros contemporáneos la importancia que merece. La etnología se ha ligado y se ha referido en primer lugar a su propio objeto, más que al fenómeno musical que sus descubrimientos podían iluminar. Y los musicólogos, salvo excepciones, no parecen preparados para descifrar estos lenguajes que debían proporcionarnos las llaves de un verdadero universalismo musical. Los musicólogos, contados en su propio sistema, se han dedicado a reducir los lenguajes primitivos o exóticos, a las nociones y términos de la música occidental. Y no es sorprendente que la necesidad de una vuelta a las fuentes auténticas haya sido precisamente afirmada por los músicos más modernistas, los de la música concreta en particular, que se encontraban forzados por su propia experiencia a poner seriamente en duda el valor de ese mismo sistema” (Schaeffer, 2003: 19-23).

generación de compositores franceses se deja ver con un tono crítico hacia estos innovadores del progreso apoyándose en la tesis del compositor francés Messiaen:

El concepto de progreso en la música es muchas veces tratado de manera grosera, cuando no se lo difama directamente. Se lo ve unilateralmente bajo el aspecto de la liberación de estratos de material siempre nuevos, del desarrollo de procedimientos cada vez más adecuados a estos estratos, de la creciente integración del componer. Pero si es acertada la observación de Olivier Messiaen según la cual tal modernidad ha alcanzado hoy en día su techo, entonces ningún hallazgo, ningún mero procedimiento puede ya legitimarse únicamente por la novedad. Todos esos hallazgos caen en un espacio ya delimitado por el oído (Adorno, 2011: 251).

Ahora bien, en el texto “Dificultades” (texto pronunciado en una conferencia para Radio Bremen el 5 de mayo de 1964) de los *Escritos musicales IV*, el mismo Adorno parece no cerrar los oídos del todo a estas nuevas generaciones de compositores más azarosos y revolucionarios que derivaron la evolución de las técnicas de la llamada *música contemporánea* en un sistematismo cada vez más objetivista de las fuerzas productivas musicales. Esto se puede ver cuando dice en este texto:

Por otro lado, las objeciones reaccionarias no se las debería despachar de manera apologética, sino aprender de ellas la medida de lo correcto con que tan a menudo aventajan al mediocre liberalismo progresista cultural. La evolución objetiva del material musical y de los procedimientos musicales —podría decirse: el nivel de las fuerzas productivas técnicas de la música— ha tomado incuestionablemente la delantera sobre la evolución de las fuerzas productivas subjetivas, es decir, de la forma de reacción de los compositores mismos. La invención de muchos principios y sistemas técnicos de los últimos cuarenta años habría que entenderla desde cierta distancia como un intento de compensar la desproporción entre el nivel objetivo de la música y lo que, de manera laxa, yo llamaría la musicalidad subjetiva (Adorno, 2008a: 278).

Precisamente, en este mismo texto Adorno quiere demostrar que lo que se está ocultando justamente, ante el triunfo musical de las fuerzas productivas objetivas es al sujeto, y a esto, que denomina como la *categoría de la exoneración del yo debilitado*. Añade Adorno más adelante: “Hoy en día, precisamente en las brechas entre reacciones subjetivamente musicales y nivel tecnológico objetivo lo único que se oculta es fácilmente la debilidad del sujeto” (Adorno, 2008a: 284). Asimismo, existe una anécdota sobre el momento en que Adorno tiene contacto con alguno de estos nuevos jóvenes compositores en los cursos de verano en Darmstadt, donde conoció al crítico y teórico de la música Heinz-Klaus Metzger (con el que discute en 1957 la autonomía de la nueva música frente a la música *informelle* y concreta), junto con Edgard Varèse, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, cuyo crítico era gran elogiador de este último. Además, Metzger, gran comentarista de John Cage, defendía todo ese movimiento de la *aleatoriedad* composicional que integraban los compositores de esta “música a-serial”, también denominada *música informal*. Sobre esto, comenta

Adorno, en el texto titulado “Dificultades” de los *Escritos musicales IV*, lo siguiente:

Me acuerdo de un joven compositor que en Darmstadt, hace ya quizá catorce años, me trajo una composición que se me representó como el más loco de los galimatías. No se podía en ella distinguir un arriba y un abajo, un delante y un detrás, una consecuencia y una premisa: ninguna articulación comprensible del fenómeno. Cuando le pregunté cómo conectaba todo aquello, cuál era el sentido musical de una frase, dónde empezaba y terminaba y por los demás momentos estructurales elementales similares, el joven me demostró que tantas páginas más tarde había una pausa que correspondía a una nota concreta que se encontraba aquí y otras cosas por el estilo. Había verdaderamente reducido el todo (...) a un problema aritmético que incluso podía estar bien resuelto —a mí me resultaba demasiado aburrido repetir el cálculo—, pero que desde luego no se transformaba ya en contexto musical alguno reconocible y convincente. El sujeto al cual la música, a falta de un espacio social, está retroproyectada y que debería quedar exonerado por todos estos recursos, queda no sólo exonerado, sino virtualmente extirpado. Pero con ello también los controles que él ejerce y que participan en la constitución de la objetividad musical. (...) Se somete a unas leyes que le son ajenas y que le es difícil cumplir. Pero la música de ahí resultante se convierte en algo sordo y huero. Se produce literalmente lo que hace años pronostiqué como envejecimiento de la nueva música. (...). John Cage entró de rondón en esta situación de lo serial; ésta explica el extraordinario efecto que produjo su principio del azar, lo que todos ustedes conocen bajo el nombre de aleatoriedad, quería evadirse del determinismo total, del ideal musical integral, obligado, de la escuela serial. (...) Pero el principio del azar lanzado por Cage resultaba también tan ajeno al yo como su aparente contrario, el serial; también él se incluye en la categoría de la exoneración del debilitado yo. El azar puro rompe ciertamente la obtusa necesidad sin salida, pero es tan exterior al oído vivo como ésta. Cage formuló en una ocasión de manera muy consecuente que cuando se oye a Webern nunca se oye más que a Webern, pero en verdad no se lo quiere oír a él, sino al sonido. Con lo cual propugna tanto una objetividad casi fisicalista, cósmica, como era la de la música serial. Eso se explica también, dicho sea de paso, que tantos compositores seriales se pasaran sin dificultad al principio del azar. (...) Contra las técnicas de exoneración habría que defender a el ideal de lo que Heinz-Klaus Metzger ha llamado lo «a-serial» y para lo que ha propuesto la expresión «música informal». (...) Mencionaré al menos algunos modelos de las dificultades que se oponen también al ideal de lo informal. En las composiciones más progresistas y alertas se encuentra hoy en día abierta una discrepancia entre los bloques adosados, por así decir estratificados, que a menudo están en sí asombrosamente contruidos, y la estructura global; como si ninguna mediación condujera de los detalles inauditamente articulados a la totalidad construida de modo igualmente grandioso (...). Falta mediación tanto en el sentido banal como en el estricto. En el banal: faltan enlaces entre los sonidos individuales, en los que todo se concentra. (...) En el extraordinario crecimiento de los medios compositivos se puede constatar una especie de regreso a la homofonía. Se suman, como he dicho con una expresión de Boulez, bloques, pero se trazan líneas. Apenas se forman tensiones armónicas, ni armonías complementarias, ni trazados lineales monódicos y mucho menos polifónicos (Adorno, 2008a: 289-292).

Dicho esto, puede resultar *sorprendente* que Adorno en el 1957 haga un movimiento de repliegue, y a la vez de asimilación, tal y como aclara Marina Hervás en su tesis doctoral¹⁸⁹, ante el

¹⁸⁹En la tesis doctoral de Marina Hervás, titulada “*Pensar con los oídos*”: *conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno* (Hervás, 2017) se dice lo siguiente: “Para ello, esta tesis defiende que Adorno, a colación de una dura crítica recibida en 1957 por Hans-Klaus Metzger se replanteó algunas de las teorías que había desarrollado hasta entonces. No veremos en Adorno un giro radical, pero sí la honradez teórica de un pensador que se dio cuenta de que sus planteamientos ya no estaban a la altura de la complejidad de la cosa. Esto refutaría, directamente, las posiciones que defienden un Adorno partidista o cegado por justificar un cierto modelo. Lo que sí resulta claro es que Adorno trató, hasta esa fecha, de hacer converger su filosofía con ciertos modelos musicales abanderados por Schönberg. Pero, desde 1957, encontramos una divergencia de posicionamientos. Lo interesante, desde mi punto de vista, es que a veces Adorno resulta más radical para la música del presente y las consecuencias que ésta genera para la estructura del pensamiento en los textos no explícitamente musicales. Las cuestiones que abre en su última etapa, entonces,

objetivismo de estos compositores de música informal, música a-serial y/o música concreta. El objetivismo y el subjetivismo, no se entienden aquí desde un punto de vista estrictamente político ni sociológico sino propiamente musical y filosófico. La cuestión es paradójica, ya que es como si los músicos, en este momento histórico, estuviesen más cercanos a un punto de vista objetivo y positivo que subjetivo, y a unos habría que equilibrarlos con un brazo en la balanza y a otros con el otro. El contrapeso dialéctico negativo en estos casos es evidente, pues el materialismo objetivista musical de la música informal pretendía eliminar el contenido de verdad construido por el sujeto (i. e., la fuerza productiva musical) y la *musicalidad subjetiva* respecto a la tarea compositiva. Así, ya no se trataría de escuchar a Webern o a Berg (o una nota o un tono) sino de escuchar justamente sonidos (i.

resultan claves para esa revitalización del pensamiento adorniano (Hervás, 2017: 24). La tesis de Hervás, digamos así, intenta explicar cómo Adorno se hace cargo de, acepta y asimila, la crítica sugerida por Heinz-Klaus Metzger en el periodo que va desde 1957 hasta 1969. En 1954, en el artículo “*Das Altern der neuen Musik*”, al español: “El envejecimiento de la filosofía de la nueva música”, dice Hervás: “(...) Metzger critica la idea del «material» y de «progreso del material», la utilización de conceptos como «Vorder» y «Nachsatz» (es decir, antecedente y consecuente), a la poca atención que prestó Adorno a la «klangliche Realisation» y su concentración en la «Papiermusik», la inexistente mención a el cambio en la consideración del tiempo en música, no sólo por la importancia del ritmo por encima —quizá de lo armónico y lo melódico, sino también por la relación con lo espacial, es decir, donde la composición deviene «articulación del tiempo» (Metzger cita, para ello, por ejemplo, *Four systems* o *For David Tudor*, 1952 de E. Brown). Asimismo, Metzger se basa en un argumento contrafáctico, en tanto señala que Adorno no hubiese opinado algunas cosas si, según su criterio, hubiese escuchado obras fundamentales de la electrónica como el *Octet I for 9 loudspeakers* (1953) de Brown, *Klangfiguren* (1954-1964) de Koenig y *Gesang der Jüngliche* (1955-1956), de Stockausen” (Hervás, 2017: 125-126). Adorno, según Metzger, no prestó la atención necesaria a la realización y al tratamiento de los objetos sonoros en la composición de los años cincuenta. Esto es, el material sonoro junto con la articulación del tiempo va más allá de la referencia notacional, del compás, de la escala, del tono, de la propia figura musical, de la nota misma y todo lo que compete a la representación del lenguaje musical tradicional. Salir de estas categorías musicales antes de 1957, para Adorno era inviable, no obstante, cada vez más parece que se va haciendo más la idea de como está progresando la música contemporánea y, de este modo, asimila el interés objetivista de estos compositores. Cuenta Hervás que Adorno contesta a algunas de las críticas de Metzger en la lección del curso de verano en Darmstadt titulada “Criterios de la nueva música” (1957). Lo dice así: “Ahí, por ejemplo, aclara la cuestión de la utilización de los conceptos «Vorder» y «Nachsatz». Considera, según indica en una carta al propio Metzger, que es una crítica injusta, ya que él lo planteaba como categorías del lenguaje tradicional que habría que repensar al mismo tiempo que se repensaba la tonalidad, ya que tal relación entre antecedente y consecuente coincidía, por ejemplo, con la de dominante y tónica. No obstante, en su conferencia «Zum Problem der musikalische Analyse», dictada en 1969, Adorno ya muestra signos de haberse hecho cargo de la crítica de Metzger cuando señala que la nueva música (hablando de Alban Berg) requiere algo diferente al análisis motivico-temático acostumbrado aunque aún no la había practicado realmente en relación a otros compositores ni lo veremos realmente en sus análisis. En cuanto «a la poca atención que Adorno prestó a la *klangliche Realisation* y su concentración en la *Papiermusik*, Metzger propone a Adorno que atienda a lo acústico, que prescinda de las partituras, que se fije en «lo que sucede sonoramente, la articulación del contexto compuesto». Para Metzger, Adorno debería tratar de enfrentarse a las obras sin necesidad de acudir a la capacidad de convencer [*Überzeugungskraft*] de las partituras. Adorno encuentra esta propuesta estimulante, pero reconoce su anclaje, al menos en la preparación previa a la escucha, a la partitura. No conservamos ningún texto en el que Adorno se haga cargo de algo que hoy en día tiene una actualidad absoluta, ese «reale klangliche Geschehen»” (Hervás, 2017: 126-127). Con esto, Adorno muestra su sensibilidad a las críticas, intenta reflexionar sobre esos acontecimientos y eventos del sonido real, aunque no llegue a escribir una nueva *Filosofía de la nueva música* ante su envejecimiento manifiesto. Esta vuelta a la primera naturaleza de la música en su más puro estado, al objeto puro sin ningún tipo de tránsito por el sujeto (compositor) más que el de la unión de objetos sonoros dados en el mundo circundante, puede que a Adorno le pareciera ingenuo. No obstante, como dice Hervás, mantuvo correspondencias con Kagel, Ligeti o Boulez (Hervás, 2017: 129), de quién aprendía estas nuevas técnicas, ahora bien, si Adorno tenía pensado hacer una nueva obra donde se incluyese una respuesta teórica elaborada a todas estas críticas es más difícil de constatar debido al fallecimiento que se da justo en 1969, cuando este movimiento era completamente emergente. De hecho, en un fragmento de una carta de Metzger a Adorno, que Hervás presenta en su tesis, se cuenta como Adorno confiesa que si volviese a escribir la *Filosofía de la nueva música* la haría de un modo muy diferente (Hervás, 2017: 129).

e., objeto sonoros); por lo que, fracasa con ello la tarea del sujeto en tanto compositor y autor, a la vez que sus términos musicales tradicionales. Pero ante tal aspiración de estos compositores, Adorno no parece estar decidido a enterrar, ocultar y *exonerar* al sujeto y a echar por tierra los esfuerzos de la nueva música tan fácilmente. Más bien, Adorno se vincula negativamente hacia un determinado modo de proceder con esos materiales que se hace inviable sin tener un pie en lo tonal-subjetivo (serial) y otro en lo sonoro-objetivo (a-serial). De irse de lo serial a la música informal y concreta ya nos acercamos demasiado a un *azar puro*, que no se deja dominar y que no permite mostrar la operatoriedad y el *gesto* del sujeto en eso que *elabora* cuando compone. En el serialismo y en el dodecafonismo aun queda un papel reservado propiamente al sujeto compositor ya que, al trazar ciertas líneas, compagina la forma disonancia y consonancia voluntariamente, es decir, combina el trazado monódico con el polifónico y hasta el sonido con su más puro silencio como lo demostró John Cage¹⁹⁰.

¹⁹⁰En texto del compositor John Cage titulado “Ese momento está cambiando siempre” de 1961 nos encontramos con la siguiente definición de música contemporánea: “la música contemporánea no es la música del futuro ni música del pasado sino simplemente música presente con nosotros: el momento ahora, este ahora momento, ese momento está cambiando siempre (...). Como la vida, ella cambia [y] si no cambiara estaría muerta (...). La música contemporánea no es tanto arte como vida y tan pronto alguien termina una pieza empieza a hacer otra al igual que la gente sigue fregando platos, cepillándose los dientes, teniendo sueños, etc” (Cage, 1993: 9-11). Con todo, los músicos contemporáneos que aprendieron, al igual que Adorno, el buen gusto por la disonancia, son hoy en día, por influencia de Cage, grandes experimentadores de la riqueza sonora del mundo de la vida corriente. Esto se consigue ampliando el registro de objetos sonoros hacia un nuevo terreno inexplorado que no es, para nada, el resultado de un proceso alienado de la industria cultural sino una minoría experimental que se dedica a incorporar nuevas formas sonoras en el trabajo de composición. Quizás gracias a esto, podamos entender lo que dice Dufour, en su texto titulado “Memoria, tiempo y música” de 1998, cuando se refiere a que John Cage es la cara opuesta a Stravinsky, pues la configuración de la libertad improvisatoria con respecto a elementos musicales concretos se enfrenta a la composición del tiempo musical. Cage fue discípulo de Schönberg, debido a eso estuvo en la vanguardia de todos los nuevos trabajos de músicas libres procedentes de América y de Europa desde finales del 1930. Su filosofía, pese a caer en cierto esteticismo, procura desembocar en: “una apertura total en todos los aspectos de la composición y de la ejecución, construyendo sus partituras según métodos totalmente fortuitos” (Dufour, 1998). El estudio realizado por Dufour nos ayuda a entrever la delicadeza del uso de la noción de “música contemporánea” en el sentido de una música enfrentada al sistema tonal y a las reglas compositivas canónicas. Ahora bien, el progreso de la historia de la música en su intento de ruptura de las reglas, ha ido ya más allá de los trabajos de Schönberg, sobre todo cuando autores como el propio Cage desarrollan *performances* televisadas como “Water Walk” en 1960; en las que se muestra una bañera que se rellena de un jarrón de flores y otros objetos que consiguen desplegar una gama de sonidos de la vida cotidiana que arruinan no solo gran parte del material musical tonal sino también el modo compositivo schönbergiano. Ahora bien, la definición de Dufour de “música contemporánea” no contempla únicamente a Schönberg como caso límite sino que la definición reside en su pluralidad de acepciones que avanzan gracias a la ruptura constante de reglas. Así lo dice: “La elección del término más correcto en relación con el repertorio objeto de estudio ha sido una tarea compleja. Para ello, se han estudiado diferentes posturas al respecto. Para Barce, por ejemplo, no es tanto una cuestión de cronología como de estilo. No toda la música contemporánea (es decir, la escrita en, pongamos, los últimos treinta, cuarenta o cincuenta años) recibe el apelativo de contemporánea. Sólo si es, de una manera u otra, atonal, es decir, si renuncia por completo al sistema tonal. Podemos, en este sentido, comprobar cómo obras no recientes como *Pierrot Lunaire* de Schönberg son consideradas música contemporánea, mientras músicas de creación actual de autores como Antón García Abril, que apuestan por un lenguaje tonal, parecerían ajenas a esta categoría. La atonalidad, entendida como ausencia de tonalidad, es una característica más que un estilo, pudiendo ser compartido por infinidad de ellos. A dicha atonalidad se llegó por el agotamiento tonal, que llevó a una disolución por la transgresión continua de las reglas. Por tanto, no podemos pensar que el concepto música contemporánea engloba a toda la música de la época en que vivimos, pues, contra las apariencias, la música contemporánea no es una” (Dufour, 1998). Ahora bien, las formas de Cage, intentando superar el subjetivismo musical de su maestro Schönberg, no dudan en invertir la armonía clásica (ceñida a las nociones de tono, escala y serie) y hacer uso de todo tipo de técnica de azar donde se transforme la técnica impuesta por el compositor. Se trata de que la música lo

Para Adorno, parece necesario contrabalancear negativamente ese objetivismo *irrefrenado*, cercano a un fisicalismo musical, debido a que no se trata de componer usando bloques sino líneas, es decir, mantener el trazo de la línea melódica y el sentido orientativo de cierta armonía que juega con tensiones (acordes y melodías) que la hacen tambalear, pero que de algún modo permanecen en la estructura y *armadura* del compositor. De hecho, el propio compositor es quién decide que la heterogeneidad temporal de la forma disonancia *supere* auténticamente a la homofonía tonalística, pues, dejarse llevar por esa objetividad sonora puede hacer caer a tales objetos sonoros en una *homofonía sin límites* en el sentido en que adopta igualmente la forma tonal propia del lenguaje de la tradición musical. En la *vida extramusical*, en la que tanto interés tienen estos jóvenes compositores con los que Adorno mantiene correspondencia (p. e., con Metzger y Ligeti), hay ciertos sonidos que entroncan perfectamente con la ejecución del sistema tonal, esto es, están cortados por ese mismo patrón y repetirlos en las propias composiciones puede resultar una vuelta a lo anterior. Al fin y al cabo, los objetos sonoros son susceptibles de afinación, su recogida del campo mundano de los sonidos en su naturaleza concreta puede transportarse a un lenguaje musical tonal que asocia (no sin complejidad) el sonido a la nota.

Algunos de estos compositores como el francés Pierre Boulez, acabarán pasando de una primera etapa dodecafónica a una más *concretista*, consiguiendo así una mayor libertad compositiva que, al modo de John Cage, alcanzan el principio de aleatoriedad, pero a la vez un alejamiento del uso consciente de las técnicas y del manejo melódico-armónico subjetivamente configurado (mediante notas, figuras, escalas, series, etc.). Adorno explica en su texto de 1960 titulado “Sobre el estado de la composición en Alemania” de los *Escritos musicales V* cómo la enseñanza de la técnica dodecafónica fue enseñada en Francia y cómo empezó lo que en su actualidad iba a ser la nueva *querelle* de la, hoy llamada, *música contemporánea*:

(...) hasta la erupción del Tercer Reich pasó por especialidad alemana y austríaca, la atonalidad consecuente y su sistematización como dodecafonismo, se ha difundido por toda la tierra después de la Segunda Guerra. Precisamente ésta, en virtud de su racional principio constructivo, hizo que desaparecieran los estilos nacionales. La internacionalización de la música es una función de esa evolución alemana del material musical que, junto con el ideal de un trabajo motivico-temático de gran alcance, hunde profundamente sus raíces en la tradición alemana. Las conexiones pueden en gran medida determinarse personalmente. El alumno de Webern René Leibowitz ha enseñado en París la técnica schönbergiana y ha echo consciente la obligación en ella imperante de que se adoptara en Francia, por primera vez más allá de la frontera lingüística alemana. A la inversa, el desarrollo ulterior de la técnica schönbergiana hasta convertirse en «serial», es decir, la inclusión de

empape todo y que el compositor muestre no ya sus capacidades para innovar con su capacidad sino que deje entrar en la obra al objeto musical sin trastocarlo. Aquí, la dialéctica del sujeto (compositor) y el objeto (sonoro) se contrabalancea positivamente hacia el segundo, pues, interesan los sonidos y no tanto la música en un sentido armónicamente ordenado. Asimismo, la frontera entre el ruido, el silencio y a música se rompe aquí en beneficio de lo sonoro mismo, y con ello se da un giro importante en contra de todas las reglas de los tratados de armonía anteriores (incluido el *Tratado de armonía* de Schönberg).

todas las dimensiones concebibles en el proceso constructivo, ha partido de París, de Olivier Messiaen, y de ahí, en especial por mediación de Pierre Boulez, ha vuelto a repercutir en Alemania. Por supuesto, ya estaba preformada en la técnica del ritmo temático de Berg y en el estilo tardío de Webern (Adorno, 2011: 140-141).

En otro texto anterior, de 1953, “Sobre la relación actual entre filosofía y música” de los *Escritos musicales V*, Adorno ya sostenía esta relación entre Boulez y Messiaen, con una crítica mucho más incisiva, en la que llega a comparar la estaticidad musical de Stravinsky con Boulez, en defensa de Schönberg:

De ahí que a Schönberg lo ataquen por ser demasiado subjetivo no sólo los neoclasicistas. Precisamente lo que de su música se parece a los seres humanos, aquello en lo que aun con fracturas comunica con la tradición, para los fanáticos de la objetividad que surgieron de su escuela representa un resto de arbitrio. Así pues, el compositor francés Boulez, discípulo de Messiaen, ha elaborado un sistema en el que las relaciones rítmicas deben incluirse estrictamente en la totalidad de la construcción. Al final, todos los datos fundamentales sonoro-psicológicos de la música, la altura, la cualidad del tono, la intensidad, la duración, el timbre, por así decir se inventarían y combinan sistemáticamente en contrastes y continua modificación de todas las posibilidades que permiten. La meta final es que se neutralicen mutuamente. Así debe resultar, de una manera en absoluto tan diferente de Stravinsky, una especie de equilibrio estático. La música que de ello resulta (...) suena como si sólo se compusiera de sonidos individuales disociados, deja la impresión de lo abstruso, y el estado de ánimo que al menos en no pocos de ahí se genera sería a buen seguro, según la teoría subyacente, un mero mal entendido. Aquel cuya capacidad para comprender música está formada de modo profundamente lingüístico-musical puede, ciertamente, reconocer la muerte del elemento lingüístico en la música, pero no consumir positiva y espontáneamente la transición a una música depurada de todo lenguaje. Sin embargo, por de pronto la abstrusidad del objeto parece más verosímil (Adorno, 2011: 180).

Boulez, así como Stockhausen, fueron alumnos de Olivier Messiaen (de los pocos compositores actuales que componen *música sacra contemporánea*) en el conservatorio de París, en los cursos de armonía y de análisis musical. Luego, estos compositores dejan a su maestro Messiaen y se unen a Schaeffer (y también a E. Varèse), que venía del mundo radiofónico, y cambian de bando, tal y como se explica en la obra *Techno rebelde. Un siglo de música electrónica* (Kyrrou, 2006: 54). Schaeffer tiene como tesis principal el rechazo a todo apriorismo musical, por ejemplo, de partir de tono alguno, pues, ya no se trata simplemente de la crítica al sistema tonal y al sistema tradicional que funcionaba por tonos sino que, mediante el dodecafonismo y el sistema de series de tonos consecutivas sin repetición, tampoco se llegaba a ese culmen experimental constructivista del progreso musical. La tesis *objetualista* es la siguiente: el tono, *en sí* mismo, supone una intencionalidad subjetiva del lenguaje transferida a la música, por lo que hay que eliminar el sujeto como apariencia subjetiva del proceso de escucha musical, para poder así recibir el objeto sonoro en su maximización perceptiva. Ahora, se trata de apreciar una música concreta basada en la escucha activa del objeto sin distracción hacia un tipo de escucha inactiva centrada en referencias semejantes

al lenguaje que nos llevan a la distracción de las alturas, timbres, presiones y velocidades que se dan en un *contexto* sonoro concreto.

En el libro tercero del *Tratado de los objetos musicales*, Schaeffer pasa a definir la noción de objeto sonoro, para la cual va a tomar como referencia filosófica a Husserl¹⁹¹; así, entenderá que después de la experimentación y de las pruebas empíricas se alcanza la filosofía en el sentido fenomenológico. Así lo dice:

La noción de objeto sonoro, aparentemente simple, nos obliga rápidamente a apelar a la teoría del conocimiento, y a las relaciones del hombre con el mundo. (...) Durante años hemos estado haciendo fenomenología sin saberlo, lo cual, se mire como se mire, vale más que hablar de

191Para Schaeffer, el objeto sonoro requiere de un tipo de percepción originaria que dice ir más allá de la física, en el sentido en que el sujeto oyente en su escucha pone en marcha una reconstrucción de esa señal física. La percepción del objeto sonoro es patentemente psicológica, dado que la pretensión de ir más allá del procedimiento perceptivo nos llevaría a tomar al mundo exterior por encima de las percepciones. Ahora bien, frente a posturas tan extremadamente fisicalistas, la influencia filosófica que adopta Schaeffer es la de la fenomenología de Husserl (*Lógica formal y Lógica trascendental*) (Schaeffer, 2003: 160) y de Maurice Merleau-Ponty (*Fenomenología de la percepción*) (Schaeffer, 2003: 163), citadas a pie de página en el *Tratado de objetos musicales*. El apoyo en los postulados husserlianos es declarado, sobre todo en lo que compete al sentido de la prueba de la *epoché* como abstención de toda tesis para pasar de la fe ingenua a la duda y conseguir mantenerse en libertad (Schaeffer, 2003: 162). Además, toma de Husserl la tarea filosófica de desentrañar las experiencias originarias y la vuelta a las fuentes, o cual lo hace adoptar una postura muy semejante a la que Adorno denominaba como jerga de la autenticidad. Ahora bien, Schaeffer no entiende esta experiencia originaria como una vuelta a la naturaleza sino un hacerse consciente de los condicionamientos conductuales (en la escucha) a los que estamos más habituados. Veamos como Schaeffer se refiere a esta experiencia originaria husserliana, una vez que proviene de la definición de objeto sonoro: “En realidad se trata de una «vuelta a las fuentes», a la «experiencia originaria», como diría Husserl, que se hace necesaria por un *cambio de objeto*. Antes de que me sea posible un nuevo entrenamiento y de que pueda elaborar otro sistema de referencias, apropiado esta vez al *objeto sonoro*, tendría que *librarme del condicionamiento* creado por mis hábitos anteriores y pasar por la prueba de la *epoché*. Pero tampoco se trata de una vuelta a la naturaleza, ya que nada nos es más *natural* que obedecer a un condicionamiento. Se trata de un esfuerzo *antinatural* para percibir lo que, sin yo saberlo, determinaba antes mi conciencia” (Schaeffer, 2003: 165). Este objeto sonoro de la música concreta, está relacionado con la estructura musical conformado, para Schaeffer, un par donde se une el contenido de una percepción psicológica envolvente junto con una estructura formal a nivel eléctrico y acústico. Es decir, los micro-objetos componen y forman esta estructura musical, uno media a través del otro. No obstante, en el *Tratado de objetos musicales* no se dice que entre el objeto sonoro y la estructura musical exista una dialéctica en estricto término, pero hay intérpretes que afirman que la hay y que es un punto fundamental de su teoría. En el perfil de facebook llamado “Cátedra Abierta Pierre Schaeffer @catedrapierreschaeffer” publicaron un vídeo, subido a la plataforma Youtube, titulado: “Pierre Schaeffer – Dialéctica objeto-estructura” (del 18 de febrero de 2017). En esta publicación se presenta con un texto en el que se explica la dialéctica entre objeto y estructura musical, y que aquí presentamos: “En este vídeo, Pierre Schaeffer explica lo que en el *Tratado* llama «la pareja objeto-estructura», y que en la versión española del libro está ausente. Si no comprendemos esta dialéctica no podemos entender qué es un objeto sonoro. Defendemos la idea de que la pareja objeto-estructura constituye una de las claves para comprender la definición dialéctica del objeto sonoro y en consecuencia, toda la teoría schaefferiana del objeto. En este sentido, el propio Schaeffer aclara este asunto, cuando en este audiovisual sostiene: «Me llevó 600 páginas explicar esto». En su investigación, Schaeffer pone en danza por lo menos tres niveles distintos de integración, estructurados jerárquicamente. En otras palabras, cuando nos centramos en un determinado nivel de análisis hay por lo menos, como trasfondo, otros dos niveles: Uno sub-ordenado y otro supra-ordenado. Pensemos un ejemplo y centremos nuestra observación en el nivel de la nota: El nivel supra-ordenado estará constituido por la melodía de la que esa nota forma parte, es decir, su contexto; en tanto el nivel sub-ordenado por las propiedades de esa nota, su organización interna, sus partes constitutivas, es decir, altura, timbre y duración. En palabras de Schaeffer (1988): «Esta melodía forma un todo, una estructura cuyas notas son las partes. En el interior de ese todo son percibidas como unidades simples, como elementos constitutivos. Sin embargo, cada una de esas notas, si las considero con atención, pueden aparecer a su vez, como una estructura que posee una organización interna». Vistas las notas desde la estructura melódica, la organización interna de la misma queda cancelada, o al menos no retiene más que su altura. Pero cuando me detengo a examinar la nota como un todo, emerge su organización interna”.

fenomenología sin practicarla. Pero sólo después hemos reconocido la concepción del objeto que postulaba nuestra investigación, sin la heroica exigencia de precisión que Edmund Husserl preconizaba y que estamos lejos de pretender. Resumiremos aquí someramente lo que creemos necesario para situar lo que se entiende, en un sentido restringido, por objeto sonoro (Schaeffer, 2003: 159).

Con esta filosofía originaria, Schaeffer, y con él alumnos suyos como Pierre Henry (con el que compone conjuntamente la *Sinfonía para un hombre solo* en 1949-50) o el mismo Boulez, a quien cita en esta obra (Schaeffer, 2003: 302, 306), se adentran en el campo del análisis fenomenológico de los ruidos concretos de la calle, por ejemplo: objetos sonoros producidos por el agua, tormentas, vientos, chispazos eléctricos, motores de coches, aviones, barcos, etc. Ahora bien, esta fenomenología musical se aparta del fisicalismo en sentido estricto, pues, para Schaeffer, hay que diferenciar entre el objeto sonoro que se escucha y la señal que mide el físico a través de ciertas velocidades detectadas por un instrumento de medición. Dice Schaeffer:

La señal física, en realidad no es *sonora*, si entendemos por tal lo que capta el oído. Es el objeto de la física de los medios elásticos. Su definición es relativa a las normas y al sistema de referencia de ésta como ciencia fundada, al igual que todas las físicas, sobre la percepción de ciertas magnitudes, en este caso, desplazamientos, velocidades, presiones (Schaeffer, 2003: 164).

Esto es, el objeto sonoro para un físico es una apariencia subjetiva de la señal física real, pero para Schaeffer, la investigación del físico corre el riesgo de caer en un error de perspectiva, ya que ve en el mundo exterior el origen de las percepciones. Así lo explica:

Víctima del error de perspectiva ya denunciado, que ve en el mundo exterior el origen de las percepciones, no le queda más remedio que plantear la señal física desde el principio y considerar la audición como su resultado y el objeto sonoro como una apariencia subjetiva. Este es el esquema que acepta implícitamente cuando aplica directamente al objeto sonoro los datos recogidos sobre la señal física, creyendo que así se aproxima mejor a lo real. Pero olvida que *es el objeto sonoro, dado en la percepción, el que designa la señal a estudiar*, y que no podría ser reconstruido a partir de la señal. La prueba está en que ningún principio físico le permite, no ya distinguir, sino tener idea de los tres sonidos *do, mi sol*, contenidos y mezclados en algunos centímetros de banda magnética. Sólo nos queda advertir que la decisión de escuchar un objeto sonoro, sin otro propósito que el de oírlo mejor y mejorar con cada escucha, es más fácil de enunciar que de poner en práctica. La mayor parte del tiempo, como hemos visto, mi escucha contempla *otra cosa*, y sólo oigo indicios o signos. Incluso si me dirijo al objeto sonoro, mi escucha será en un primer estadio una *escucha por referencias*. Dicho de otra manera, por más que me interese por el propio sonido, en principio seré incapaz de decir algo que no sea «es el galope de un caballo», «es una puerta que chirría», «es un *si* bemol de clarinete», «son 920 períodos por segundo» o «es diga diga». Cuanto más hábil me haga en la interpretación de los índices sonoros, más me costaría oír los objetos. Cuanto mejor comprendo un lenguaje, más me cuesta *oírlo*. En relación a esas escuchas por referencias, la escucha del objeto sonoro nos obliga a una toma de conciencia. ¿Cuáles son las percepciones que he sacado de esos indicios? ¿Cómo he reconocido esa voz? ¿Cómo describir en un plano puramente sonoro un galope? ¿Qué es lo que he oído exactamente? Tengo que volver a mi experiencia auditiva y retomar mis impresiones para encontrar, a través de ellas, información sobre el objeto, no ya sobre

el caballo. Esto nos podría hacer creer que el solfeo se ha vuelto hacia la subjetividad (Schaeffer, 2003: 164-165).

Se apela aquí a la música entendida como un sistema de referencias que se dan lugar a significados que están determinados por notas y figuras musicales, las cuales, a la vez, se refieren a formas de tocar un instrumento, prácticas musicales concretas y despliegue de habilidades motoras, más que a la referencia del objeto sonoro (original) que se escucha. Es decir, que la notación y el solfeo son una vuelta al contenido del sujeto al implicar mayor abstracción de la realidad y del objeto sonoro, y esto es así, debido a un sistema de códigos referenciales que condicionan nuestro hábito de escucha. En el solfeo ocurre algo que puede resultar semejante a cuando leemos un libro y representamos un tipo de lenguaje-objeto en relación con lo fonético (i. e., al uso y la re-producción sonora del mismo). Aunque, realmente, esto no sucede de modo alguno, lo escrito en la partitura no es exactamente lo mismo que lo que suena (como un hecho real) porque el objeto al que hace referencia el lenguaje musical no tiene un *significado* distinto de lo que sonoramente produce ese mismo *significante* del lenguaje.

La cuestión para los músicos que seguían a Schaeffer era: ¿cómo hacer que todo este ruido envolvente pueda servir como material musical para establecer un nuevo modo de construcción musical concreto, a la vez, fenomenológicamente directo y real? Frente a toda esa filosofía de la nueva música que englobaba de manera subjetiva un serialismo que seguía prendido del *dictado del tono*, era preciso buscar una forma de percepción activa de los objetos sonoros externos que permitiese cierta estructura musical para poder ser percibidos activamente.

Pero Adorno, quien conocía de primera mano la fenomenología alemana de la época, no se deja convencer del todo por ella (i. e., implantada como filosofía de la música concreta), ya que volver a la fenomenología después de la *Dialéctica negativa* de 1966 (año en que también se publica el *Tratado de objetos musicales* de Schaeffer) puede parecer, digamos así: filosóficamente *regresivo*. Además, como se puede ver en el texto titulado: “Sobre la relación actual entre filosofía y música” de los *Escritos musicales V* (Adorno, 2011: 180), Adorno no considera que Boulez pretenda ir más allá de lo subjetivo del lenguaje (p. e., notacional) hacia una objetividad encontrada en los materiales compositivos, al modo schaefferiano. Pues, para Adorno, esto significa caer en lo *abstruso* e incomprensible, ya que es preciso mediar la forma con el contenido y no quedarse en el mero formalismo objetivista. Adorno no parece decantarse, absolutamente, por este nuevo movimiento de la música concreta, no obstante, son relevantes sus discusiones con Metzger en las que se muestra cercano y afín a ciertos principios y hechos musicales que, a nivel filosófico-musical (i. e., objetivismo musical), tienen su propio peso. Al fin y a cabo, Adorno parece no querer dejarse llevar del todo por el propio progreso de la dodecafonía y del serialismo hacia la música informal y a-

serial. Así, no deja a un lado el discurso objetivista que utilizó contra el tonalismo clásico, y sobre el que avanza esta música informal, pero tampoco se acepta, en absoluto, la total defunción del sujeto (como fuente de contenido) ni la *exoneración* de ciertas técnicas musicales. La posición de Adorno con respecto a este problema vuelve a ser dialéctica, debido a que, para él, se produce una *mediación* entre sujeto y objeto suspendida negativamente, lo cual significa, por una parte, colocar un pie en la nueva música y, por otra parte, en la música informal y concreta. Y, si Adorno se muestra comprensivo con Metzger es, sobre todo, porque concuerda con el hecho musical que trajo a colación la historia de la forma disonancia en su procura objetivista a través de las series contra el sistema tonal.

Ahora, a pesar del curso evolutivo de esta objetividad contra el lenguaje tonal y contra la representación de la música, es preciso señalar también la importancia de los *contenidos* musicales que el *sujeto operatorio humano* vierte sobre tales formas. Ya que, no solo se trata de encontrar la definición de la música en el aspecto formal-material, lo cual, de ser así, conllevaría a un formalismo positivista vulgar. Por ello, hay que recordar que en este aspecto evolutivo, la música se transforma tanto en sus contenidos como en sus formas, al mismo tiempo que está ubicada en un espacio sociológico concreto e impregnada por nuevas técnicas y nuevas incorporaciones al mercado del sonido, la electrónica y la informática; por ejemplo, *samples*, *loops* y la gran cantidad de nuevas formas musicales, como el *autotune*, contenidas en programas de composición, sintetizadores, editores, secuencializadores, etc. Este espacio sociológico y técnico-tecnológico de la música (i. e., *tecnomusical*), también permite llevar a cabo nuevas formas de experimentación técnico-musical y concentraciones sociales que son cruciales para tal desarrollo evolutivo (p. e., esto repercutió en la historia de la danza que va desde los años veinte con la *swing heil* hasta la primera *rave* constatada en el 4 de abril de 1970).

Del mismo modo que Webern, Berg y Schönberg fueron la tendencia musical más constructiva y rupturista a lo largo de los primeros años de la reconstrucción de Europa durante la Guerra fría (Kyro, 2006: 54), estos compositores como Pierre Boulez y Stockhausen, abandonando el serialismo integral como técnica, van a seguir la senda de la música concreta de Schaeffer¹⁹². A

¹⁹²Pierre Schaeffer, en su *Tratado de los objetos musicales* (2003), se refiere a la música concreta, llamada así, *ex negativo*, contra lo que podría ser denominado como “música abstracta”, en sintonía con la pintura abstracta. De hecho, la música, si quisiera imitar de algún modo experimental, tal forma abstracta de la pintura en alza contra lo figurativo, su camino sería el de la destrucción de la representación. ¿Pero cómo hacer tal cosa? En la música, si se quiere, el trazo es melódico pero su representación no es asociable a la idea del sistema tonal. La música recoge otro tipo de materiales en su ejercicio productivo, su tipos de objetos con los que opera son de tipo sonoro y eso implica que su forma de destrucción sea otra. No se trata solo de la difuminación del trazo melódico, sino que el propio trazo, podríamos decir: depende de un tono, y eso es contra lo que se está encaminando esta música concreta, aunque también, la electrónica. Es concreta porque apela al objeto sonoro, al ruido y al hecho acústico natural. Así lo explica Schaeffer: “Cuando en 1948 propuse el término «música concreta», creía marcar con este adjetivo una inversión en el sentido del trabajo musical. En lugar de anotar las ideas musicales con los símbolos del solfeo, y confiar su realización concreta a instrumentos conocidos, se trataba de recoger el concepto sonoro de dondequiera que

partir de mediados del s. XX, la tendencia histórica de estos compositores va dirigida no solo a la armonía ni al número de tonos de la escala, sino también a una nueva filosofía de la música implicada en la definición del objeto sonoro, lo cual conlleva una redefinición de lo que se denomina comúnmente como *ruido* o, dicho de un modo más físicamente concreto, como “sonido” (i. e., como quien dice la “luz”, al ver la imagen).

Si pensamos la música como lenguaje codificado por el sujeto en su dialéctica con el objeto sonoro, es preciso saber que en su significante sonoro no se esconde nada detrás, es decir, es pura *phoné* que no significa nada como forma *a priori*, pues, simplemente, es lo que se escucha y es lo que suena cuando suena: tiempo de duración y sonido prolongado ante un oyente más activo o más inactivo perceptivamente. Y es, en definitiva, en este punto fenoménico de la experiencia subjetiva de los *indicios* en el que se posicionan los análisis de Schaeffer¹⁹³ en el *Tratado de los objetos musicales* (Schaeffer, 2003), cuando dice:

En el momento de escuchar en el tocadiscos un ruido de galope, el objeto que tengo en mi mente, en el sentido general que hemos dado al término es, al igual que para el indio de la Pampa, el del

procediera y abstraer de él os valores musicales que contenía en potencia. Esta expectativa justificaba la elección del término y marcaba la apertura de direcciones muy diversas para el pensamiento y la acción. Pero primeramente hubo que ajustar el precio de la ganga. Era aún la época de los tocadiscos y únicamente el surco cerrado permitía tallar en los sonidos los recortes que nos llevaban a los «collages». Pensábamos en los precedentes de la pintura, y el paralelismo con una pintura no figurativa, llamada «abstracta», nos llevaba directamente a las antípodas de lo concreto: pero no íbamos llamar «abstracta» a una música que se privaba de los símbolos del solfeo y trabajaba en el propio sonido vivo. De ahí a imaginar una reciprocidad entre pintura y música, no había más que un paso, que en seguida franquearon algunas gentes de espíritu simétrico. Decían: la pintura figurativa no toma sus modelos del mundo exterior, en lo visible, mientras que la pintura no figurativa se apoya en valores pictóricos forzosamente abstractos; a la inversa, la música se ha elaborado primeramente sin modelo exterior, y sólo remitía a «valores» musicales abstractos, y ahora se hace «concreta», «figurativa» podríamos decir, cuando utiliza «objetos sonoros» extraídos directamente del «mundo exterior» de los sonidos naturales y los ruidos” (Schaeffer, 2003: 23).

193En el *Tratado de los objetos musicales*, Schaeffer apela de, un modo fenoménico, a la transformación de un ambiente, en lo que compete al espacio subjetivo de la escucha. Por una parte está el aspecto físico, como el de la aparición de una *reverberación aparente* no constatada en la escucha directa (Schaeffer, 2003: 50). Y por otra parte, tenemos el aspecto psicológico, el cual para Schaeffer sería el causante de la confusión de sonidos, debido a una ausencia de referencias audiovisuales (Schaeffer, 2003: 50). Los aspectos psicológicos, que son los que menos elaborados en profundidad en este tratado, se explicarían diferenciando a nivel perceptivo: un oyente directo de uno directo, i. e., al modo fenoménico. Dice Schaeffer: “No se puede hablar del fenómeno anterior puramente físico, sin unirlo inicialmente al espacio subjetivo de la escucha. Se comprendería mal la profunda transformación del sonido, si no tuviéramos en cuenta la transformación de la percepción del oyente «directo». Este último, presente en el fenómeno sonoro, lo escucha con sus dos oídos, en el recinto acústico original, en el instante en que el fenómeno se produce, y su audición se acompaña de visión, entre otras percepciones concomitantes. El oyente «indirecto» escucha también con sus dos oídos, pero a partir de un punto sonoro que es el altavoz, en un recinto diferente, lejos del instante, de las circunstancias y el lugar donde se produce el fenómeno original. No tiene la ayuda del espectáculo, ni de ninguna otra manifestación directa del entorno” (Schaeffer, 2003: 50). Más adelante, en un apartado titulado “Trasformación del contenido”, añade: “Quizá sea más sorprendente, aunque menos embarazoso, constatar que en una grabación intentamos escuchar multitud de cosas que no escucharíamos en la audición directa: sonido de fondo, ruidos parásitos, la tos del vecino, incidentes de la orquesta, o faltas y febrilidades del ejecutante. Esto ocurre porque el oyente está presente con todos sus sentidos cuando escucha en directo. Poseemos unos nervios, unos reflejos y una conciencia que nos obliga a escoger entre miles de informaciones heteróclitas que nos llegan, hasta la sala de conciertos más recogida. En la escucha indirecta, la actividad del oyente se ejerce en un contexto bien distinto. No hay que extrañarse pues de una transformación psicológica más radical aún que la que se produce en el plano acústico” (Schaeffer, 2003: 51).

caballo a galope. Con relación a él, escucho el sonido como un *indicio*, y alrededor de esta unidad intencional se ordenan mis diversas impresiones auditivas. Cuando escucho un discurso, abordo los conceptos que me transmite el intermediario. Con relación a esos conceptos *significados*, los sonidos que oigo son *significantes*. El objeto sonoro aparece cuando llevo a cabo a la vez material y espiritualmente una reducción más rigurosa aún que la reducción acusmática. No sólo me atengo a las indicaciones que me proporciona mi oído, puesto que, materialmente, el velo de Pitágoras habría bastado para obligarme a ello, sino que esos datos sólo conciernen al propio acontecimiento sonoro: no intento nada por medio de él, no me dirijo hacia la otra cosa (el interlocutor o su pensamiento), sino que es el propio sonido lo que me interesa, aquello que yo identifico (Schaeffer, 2003: 163).

Ahora bien, lo difícil es prescindir de este tipo de escucha basada en *indicios*, ya que lo más generalmente abstracto en el modo de escucha humana suele estar asociado al *significado* que transmite el lenguaje a través de un *significante* sonoro. Una vez se lleva a cabo este proceso de entrada auditiva, con su consiguiente *reducción acusmática* del objeto sonoro, se intenta abarcar una profundidad mayor de la onda. Se busca llegar a la “experiencia originaria” (Schaeffer, 2003: 165) del objeto sonoro, en la que no sólo se focalizan unas claves auditivas relevantes para nuestro sistema lingüístico sino que se pretende abarcar mediante una escucha activa la totalidad del acontecimiento sonoro. Más complicado sería si, a partir de una articulación entre *significante* y *significado* de un estímulo auditivo cualquiera, que no entra en este famoso par del signo lingüístico, la memoria musical de cada individuo fuese libre de realizar un tipo de asociación semántica completamente improvisada conscientemente. Es sabido que, por causa de asociaciones convencionales de este tipo, formadas por un grupo de oyentes concreto, se van elaborando los *contenidos* musicales (p. e., la pasión, la fantasía, la miseria, el amor, el desamor) que pueden haber bajo una forma musical determinada. La interpretación que se realiza sobre los objetos sonoros acaba por reconstruir dichos contenidos musicales una vez que son compartidos por un grupo social, formado, entre otros, por letristas y compositores. A partir de aquí, si el contenido musical se eleva especulativamente se puede llegar a algo así como una metafísica musical; esto es, una metafísica que surge de los contenidos musicales donde la forma social se mezcla con la forma musical, y por consiguiente, el concepto de la primera naturaleza de la música se recubre de la segunda¹⁹⁴.

194 Por decir así, el paso metafísico de la música al lenguaje, es decir, la representación total de la música en el lenguaje, conlleva a la mediación entre el concepto de la primera y la segunda naturaleza de la música. Con esto, se corre el riesgo de agrupar ciertas formas musicales en base a formas políticamente ideológicas, haciendo pasar una naturaleza por otra. Este *momento* engloba un tipo de experiencia en la que solo uno puede ensoñar en sus recuerdos a la hora de interpretar idealmente los temas, conjugar verbos a partir de fraseos musicales, dotar de aspecto semántico y de contenido a la forma musical en un contexto sociopolítico determinado (desde un grupo de *fans* hasta todo un Estado-nación), etc. A través del lenguaje humano llegamos a la idea de significado, p. e., del sintagma nominal: “la casa amarilla de mis tíos”, es decir, construimos un enunciado estrictamente gramatical-semántico (y hasta hermenéutico), pues representamos el objeto de la casa que cada uno se puede imaginar individualmente y ahí encontramos una correspondencia con la cosa representada. En cambio, en la praxis musical se da un tipo de ejercicio del *significante* que, si queremos verlo así, coincide justamente con el *significado*, no separa directamente *phoné* y *logos*, sino que pone en marcha la dialéctica de las formas con los contenidos musicales *a posteriori*. Al hacerse comunes unos contenidos musicales en un contexto social formado por grupos de músicos y oyentes, estos contenidos acaban por mediarse con las formas. Así es que los contenidos se construyen socialmente en diversos contextos (i. e., escenarios, conciertos, óperas, marchas, concentraciones, *raves*, bares, *pubs*, discotecas, *afters*, etc.) y se entrelazan con las

En la audición musical, el significante y el significado quedan *indistinguidos* sonoramente, como en una dialéctica permanente entre lo que suena y es escuchado sin intermediarios. Si tomáramos un ejemplo musical se mostraría con mucha más claridad: por ejemplo, podemos decir que el blues¹⁹⁵ calienta, enfría, emociona (*o toca la fibra*), llora y habla, pero estos contenidos están basados en una reducción psicológica y semántica que da sentido al significante en un grupo social concreto, ahora bien, esto no conecta con el contenido real de lo que se lleva a cabo en la práctica y ejercicio del sonido cuando se hace sonar la escala pentatónica acompañada de la estructura formal de grados armónicos I, IV y V, típicos de un blues.

Llegados aquí, y por recapitular, cabe señalar que la diferencia del concepto de naturaleza, en primera y segunda, ha de corresponder a dos tipos de *partes* de la música. Hasta ahora, hemos atendido mayormente al concepto de primera naturaleza, entendida como corporeizada por lo histórico, aunque sin llegar a agotarse en ello (ni en la *naturaleza mítica de la música*). En sus distintos aspectos, la primera naturaleza apela al campo de lo físicamente sonoro, temporal, técnico, material y, a la vez, aconceptual y arreferencial. Sobre esto último, cabe añadir una serie de ejemplos ilustrativos que permitan disociar algunas de las diversas posiciones más frecuentes en el debate histórico musical al respecto de la música como lenguaje, para, con ello, dar fin a este subepígrafe.

Así bien, tenemos, por un lado, una postura *referencialista*¹⁹⁶, es decir, que define a la

formas, que son al mismo tiempo: organizaciones (p. e., estructuras, patrones, tonalidades, escalas, etc.) de estos contenidos.

195Y siguiendo este ejemplo, que se expande hacia una nueva difusión del mundo musical del blues desde ontologías contemporáneas, no sin su acercamiento teológico, tenemos el trabajo de Ralph (1972), en la obra *Shadow and Act*. Para los autores de esta corriente, en el blues se esconde algo que se muestra a la vez en la forma de su canto: “su misterio (...) su habilidad para insinuar mucho más de lo que se plantea abiertamente y su capacidad para hacer que los detalles sexuales transmitan significados que rozan lo metafísico” (Ralph, 1972: 245). Actualmente, en las músicas populares tiende a percibirse por el oyente un *aura* mística, una energía o cualquier tipo de manifestación patente de lo sagrado (i. e., númenes). En el oyente de música popular (como en el de blues, p. e.), muchas veces, el ruido se queda grabado en la memoria ecoica, dejando puerta abierta a la imaginación; la grieta sonora que evoca y se transmite silenciosamente, nota a nota, oído a oído. Pero todo esto no define objetivamente la música ni desde un sentido material, ni particular, ni desde un punto de vista técnico ni sociológico. Como es sabido, aportar una definición de música popular o tradicional no es tarea fácil, ya que esta se puede estudiar desde distintas tipologías y criterios de investigación, pero al final los resultados son siempre insatisfactorios. Tal y como dice Óscar Fernández Álvarez en su artículo “Notas de música popular”: “lo principal puede ser el [criterio] de la transmisión por tradición oral (...), en su entorno natural, esta música no se escribe, por consiguiente, sus composiciones dan lugar a variantes y raramente se conoce como la forma original de la canción folklórica” (Fernández, 1992: 177).

196Para Menéndez Pelayo en la *Historia de las ideas estéticas en España. Hasta fines del siglo XV*, nos cuenta que hay ya: “tres grados para el Santo Doctor en el ejercicio de la Música: el de los cantores que modulan suave y numerosamente, sin reglas de arte, y guiados por un instinto semejante al de los pájaros; [segundo] el de los tañedores de cítara, flauta u otro cualquier instrumento, que proceden por razones de arte y no por mera imitación de sonidos, y, finalmente, el de los que poseen la teoría especulativa de la Música, júntenla o no con la práctica. Esta ciencia es claro que no se adquiere por el sentido del oído, no por la memoria de los sonidos, ni por el ejercicio, sino que pertenece pura y exclusivamente a la razón. Estos conceptos de Agustín de Hipona pasaron sin diferencia notable a San Isidoro, al Venerable Beda y a la mayor parte de los tratadistas de la Edad Media. Más importancia tiene (aunque no esté expuesta en estos libros, sino incidentalmente en las Confesiones, X, 33) la doctrina de la correspondencia y conformidad de los modos musicales con los varios afectos de nuestra alma; doctrina que tiene por base otra aún más filosófica, la de un sentido musical innato *sensus musices inest naturae (...)* *natura id fieri puto quae omnibus dedit sensum audiendi quo ista judicantur* (Pelayo, 1994: 155). Si nos fijamos en esta clasificación tenemos en primer lugar a un tipo de músicos que se guían por el instinto que les hace cantar unas músicas que

música como lenguaje-objeto (articulada como signo lingüístico) y como medio de una lógica basada en los contenidos que psicológicamente fabrican los sujetos, esto es, la música como lenguaje de expresión de sentimientos. De este modo, dentro de esta postura referencialista estarían algunos autores como Beethoven, Wagner, Listz, Berlioz, Schopenhauer, Hoffman, Michaelis, Schelling, Schlegel, Kahlert, Oersted, Wackenroder, Tieck, etc. Mientras que, por otro lado, tenemos a los que reniegan de la especulación metafísica de los contenidos y se posicionan en el debate a favor del *formalismo*, del objetivismo y del positivismo más riguroso. A esta postura, cabe llamarla *no referencialista*, y se refiere a la música como objeto físicamente sonoro y expresión fonética, es decir, apela a lo sonoro de *facto* y a la técnica sonora en su ejecución más inmediata. En esta postura no referencialista tenemos a autores como: Hanslick, Cage, Varèse, Schönberg, Xenakis, Boulez, Stockhausen, Nono, Schaeffer, etc.

proceden de la imitación de los sonidos de la naturaleza salvaje, así la teoría que explica el origen primitivo de la música en el arte de la caza y en la mimesis fonética animal tendría cabida en este primer grado. El segundo grado añade el instrumento y el músico que lo sabe tocar, ya que no se basa simplemente en imitación sino que existen razones endógenas al arte mismo del que se trate. El músico tiene un aprendizaje que no es espontáneo sino condicionante al género, técnica, estilo, sistema y materiales musicales con los que toca y compone. El tercer grado estaría formada por teorías formales especulativas como la de Agustín de Hipona. En la que se relacionaban a los modos griegos musicales con afectos del alma, i. e., un reduccionismo secundogenérico a las emociones psicológicas y a cómo el sujeto resulta afectado de la audición de ciertos sonidos. Aquí nace pues, ese referencialismo de la música a experiencias particulares del sujeto, prima aquí la psicología y ya no las discusiones de primer y segundo grado de Pelayo, ni las de primer género de materialidad tímbrico, rítmico, melódico, armónico. Con San Agustín y, consiguientemente, con San Isidoro y Venerable Beda se genera una trayectoria que va a tener su máxima repercusión en el s. XIX a partir del romanticismo y la exaltación del sujeto: el referencialismo o lo que es lo mismo: el reduccionismo psicologicista musical. Ahora bien, Frente a las hipótesis que explican el nacimiento de la música procedente de la imitación de los sonidos de los pájaros, por parte de los primeros homínidos, con el fin de la caza, como explica en el primer grado Pelayo, tenemos la hipótesis que defiende, desde la literatura, Carpentier. Este autor, en la novela *Los pasos perdidos*, pone en crítica tal hipótesis antropológico-musical en defensa de otra hipótesis de carácter mágico, trágico-antiguo y de hechicería. Veamos lo que dice: “Pienso ahora que mi vieja teoría acerca de los orígenes de la música era absurda. Veo cuán banas son las especulaciones de quienes pretenden situarse en los albores de ciertas artes o instituciones del hombre, sin conocer, en su vida cotidiana, en sus prácticas curativas y religiosas, al hombre prehistórico contemporáneo nuestro. Muy ingeniosa era mi idea de hermanar el propósito mágico de la plástica primitiva -la representación del animal, que otorga poderes sobre ese animal- con la fijación primera del ritmo musical, debida al afán de remedar el galope, trote, paso, de los animales. Pero yo asistí, hace días, al nacimiento de la música. Pude ver más allá del trino con que Esquilo resucita al emperador de los persas; más allá de la oda con la que los hijos de Autolicos detienen la sangre negra que mana de la heridas de Ulises; más allá del canto destinado a preservar al faraón. Unas de las mordeduras de serpientes, en su viaje de ultratumba. Lo que he visto confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tenía un origen mágico. Pero esos llegaron a tal razonamiento a través de los libros, de los tratados de psicología, construyendo hipótesis arriesgadas acerca de la pervivencia, en la tragedia antigua, de prácticas de una hechicería ya remota. Yo, en cambio, he visto cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto, sin llegar a él; he visto cómo la repetición de un sólo monosílabo originaba un ritmo cierto; he visto, en el juego de la voz real y de la voz fingida que obligaba al ensalmador a entonar dos alturas de tono, cómo podía originarse un tema musical de una práctica extramusical. Pienso en las tonterías dichas por quienes llegaron a sostener que el hombre prehistórico halló la música en el afán de imitar la belleza del gorjeo de los pájaros -como si el trino del ave tuviese un sentido musical-estético para quien lo oye constantemente en la selva, dentro de un concierto de rumores, ronquidos, chapuzones, fugas, gritos, cosas que caen, aguas que brotan, interpretado por el cazador como una especie de código sonoro, cuyo entendimiento es parte principal del oficio. Pienso en otras teorías falaces y me pongo a soñar en la polvareda que levantarían mis observaciones en ciertos medios musicales aferrados a tesis librescas. También sería útil recoger algunos de los cantos de indios de este lugar, muy bellos dentro de su elementalidad, con sus escalas singulares, destructoras de esa otra noción generalizada según la cual los indios sólo saben cantar en gamas pentáfonas... Pero, de pronto, me enojo conmigo mismo, al verme entregado a tales cavilaciones” (Carpentier, 1981: 203-204).

3. 5. Breve historia de las relaciones entre música y lenguaje

Una vez vistos estos dos tipos de posibilidades generales que se dan a la hora de clasificar el concepto de naturaleza primera de la música atendiendo a su relación con el objeto sonoro y con el lenguaje, toca, pues, discutir cuáles serían las posturas intermediarias posibles, y si las hubiere cuáles cabría determinar. Para hacer esto, consideramos que en este epígrafe no es necesario extenderse mucho más con respecto a las formas temporales que se dan de un modo abstracto en sus distintos tipos, a saber, la dialéctica histórica entre la forma del tiempo vacío y homogéneo (teleológica, estática, progresista, cronológica, etc.) y la forma del tiempo heterogéneo y discontinuo (antiteleológica, dinámica, *aiónica*, *instantánea*, inmediata, presente, *hic et nunc*, etc.). Para abordar las relaciones entre música y lenguaje, lejos ya de problemas metafísico-temporales (que, por supuesto, son formas inevitablemente inherentes a la música), lo primero, es necesario señalar cómo se da el tránsito del s. XVIII al s. XIX en lo que respecta a los conceptos de *imitación* y naturaleza para, posteriormente, desarrollar sucintamente una historia de la música en sus cambios de contenidos y formas atendiendo a la relación de la música con el lenguaje. Para ello, vamos a partir de un trabajo de historia de la estética musical que pone mucha atención en este tipo de análisis. Se hace referencia aquí al famoso texto de Enrico Fubini titulado *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, publicada en 1969, fecha en la que, precisamente, fallece Adorno y se publica la *Teoría estética*. De esta obra pasaremos reseña y comentario, con el fin de mostrar los casos de los que parte Fubini para explicar los giros históricos musicales, los contenidos y formas musicales que van cambiando, y los tipos de estéticas musicales que se desenvuelven desde el s. XVIII al XX. Así, para empezar, en lo que compete a los conceptos de imitación y naturaleza, varía mucho el significado históricamente:

En el siglo XVII, el término naturaleza es usado a lo más como sinónimo de razón y verdad, y el término imitación para indicar el procedimiento destinado a embellecer y a hacer más agradable y amena la verdad de la razón. Pero, en la segunda mitad del siglo XVIII encontraremos usado, casi paradójicamente, el término de naturaleza como símbolo de sentimiento, de espontaneidad, de expresividad; y el término imitación para indicar la coherencia y la verdad dramática, el vínculo del arte con la realidad (Fubini, 1971: 17-18).

Así, tenemos una transformación de ese gusto musical clásico que se heredó en el s. XVIII¹⁹⁷ desde la *Poética* de Aristóteles por vía del influjo de los músicos del canto gregoriano y del

197Al s. XVIII apela Adorno en *Filosofía de la nueva música*, en el texto titulado “Schönberg y el progreso”, para referirse a que en este siglo se decanta musicalmente por la dilatación temporal (característica de la canonización del sistema tonal), contra la que estaban Schönberg y Webern. Así lo dice: “Si se piensa en el síntoma más patente, la contracción de la expansión en el tiempo, que en la música sólo constituye a las obras en cuanto extensivo, a lo último que puede hacerse responsable es a la impotencia individual, a la incapacidad para la dotación de forma. No hay obras que pudieran demostrar una mayor densidad y consistencia de la configuración formal que las brevísimas de Schönberg y Webern. Su brevedad deriva precisamente de la aspiración a la máxima consistencia. Ésta prohíbe lo

Renacimiento, y que a lo largo del tiempo seguirá *mudando* su forma y, con ella, la autonomía estética de cada momento histórico. Este giro estético que pasa de la autonomía mimética clásica hacia la sentimentalista-romántica va a tener su contenido en las diferentes teorías musicales que, a partir del s. XVII, empezarán a ser cada vez más *referencialistas* y semánticas (además de psicologicistas, sentimentalistas, expresivas, etc.)¹⁹⁸.

Este cambio se verá representado en las *querelles des anciens et des modernes* a lo largo del s. XVII, cuando el melodrama francés, siguiendo el camino abierto por Lulli, se asienta en una tradición seria, simple y austera, a la vez, matemática, reglamentaria y clasicista frente al melodrama italiano, más caracterizado por el espectáculo *populesco*, así como más expresivo y exaltado en la línea melódica, aunque también vinculado al género burgués de la ópera bufa y cómica (Fubini, 1971: 19). Esta *querelle* entre Francia e Italia fue documentada en la *Gazette de France*, fundada en 1631, donde se publicaban las impresiones críticas de la llegada de óperas italianas a París, una de sus primeras figuras protagonistas fue la de Ragueuet (racionalista francés que se declaraba en contra de la ópera italiana por ser una obra pobre, incoherente y sin propósito) y Lecerf (conservador y moderado francés, que busca evitar el exceso y lo superfluo pretendiendo el justo medio). De este último cuenta Fubini:

la más clara formulación del principio de imitación, en defensa del clasicismo francés, se halla aún en Lecerf. La naturaleza se identifica con la razón, y la razón con la claridad, la simplicidad, lo que justifica incluso la monotonía de que se acusa frecuentemente a la ópera francesa, puesto que la

superfluo. Se vuelve con ello contra la dilatación temporal que subyace a la concepción de la obra musical desde el s. XVIII, con certeza desde Beethoven. Obra, tiempo y apariencia se ven afectados por lo mismo. La crítica al esquema extensivo se imbrica con la de contenido a la frase y la ideología. La música, contraída al instante, es verdadera en cuanto resultado de una experiencia negativa” (Adorno, 2003a: 41- 42).

198Sobre el s. XVII, también apunta Adorno, en *Filosofía de la nueva música*, el papel de la música dramática italiana en el levantamiento apariencial de las pasiones y las emociones individuales como fin, sin mediación alguna más que la estilización (i. e., el estilo del drama como medio de aparición de las pasiones). Por ello, cuando Adorno toma como ejemplo el s. XVII y describe algunas de sus características histórico-musicales, no lo hace con afán descriptivo ni historiográfico, como es el caso de Fubini (quién para Adorno pudiere parecer, por así decir, un *positivista formal-musical*), sino que la intención es venir a demostrar el lugar en el que Schönberg se sitúa en su época frente a lo ya pasado. La historia de la música expresiva y de la *musica ficta* le sirve a Adorno para mostrar las modificaciones en el contenido de expresión que realiza la nueva forma (disonancia, *shocks*, traumas sonoros, etc.) de la nueva música schönbergiana. Así lo cuenta Adorno: “La música expresiva occidental, desde principios del s. XVII, asumió una expresión que el compositor asignaba a sus obras, y no meramente a las dramáticas como, por ejemplo, el dramaturgo, sin que las emociones expresadas pretendieran estar presentes y reales en la obra sin mediación. La música dramática, en cuanto la verdadera *musica ficta*, ofreció desde Monteverdi hasta Verdi la expresión como estilizado-mediada, la apariencia de las pasiones. Cuando trascendía esto y pretendía una sustancialidad más allá de la apariencia ligada a emociones musicales individuales que debieran reflejar las del alma. Únicamente la garantizaba la totalidad de la forma que imperaba sobre los caracteres musicales y su cohesión. En Schönberg ocurre algo totalmente diferente. En él, el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, *schoks*, traumas. Atacan los tabúes de la forma porque éstos someten tales emociones a su censura, los racionalizan y los transponen en imágenes. Las innovaciones formales de Schönberg estaban emparentadas con la modificación del contenido de la expresión. Sirven a la irrupción de la realidad de éste. Las primeras obras atonales son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis” (Adorno, 2003a: 42- 43).

imitación debe proponerse ese tipo de naturaleza como propio objeto (Fubini, 1971: 23).

Siguiendo la senda francesa, tenemos también a Du Bos, el cual acepta el principio de imitación (arte imitativa) pero empieza a ver que no solamente se debe entender a la música desde el punto de vista formal sino que hay que añadir el de los sentimientos¹⁹⁹. Así, desde el año 1719, en la obra *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie*, con Du Bos, se comienza a ver cómo la música no acaba de casar del todo con el carácter mimético y natural de las llamadas *artes imitativas*. Se necesitaban otros tipos de análisis que relacionaran a la música con el lenguaje para poder llenarla de contenidos semánticos mediante la *subjetividad musical* de las *fuerzas productivas estéticas*. No obstante, dice Fubini que: “el principio de la imitación de la naturaleza resulta incapaz de hacer justicia a las llamadas artes asemánticas como la música” (Fubini, 1971: 28). Así, con Du Bos, en la tercera parte de la obra que citamos, queda abierta la línea de interpretación romántica del lenguaje original, primigenio, privilegiado y expresivo de los sentimientos (i. e., *referencialismo*) a través de la música (además de una teoría del genio, como algo con lo que se nace; tal como expone en la segunda parte de su obra). En el año 1747, el mismo Batteux seguirá esta línea de: “la música como lenguaje autónomo de las pasiones y sentimientos, con una interpretación menos rígida y literal del concepto de imitación” (Fubini, 1971: 29) en su obra *Les beaux arts réduits à un même principe*.

Mientras tanto, a principios del s. XVIII, en el ambiente musical aristocrático, conservador y tradicionalista francés, destaca Rameau como un músico, compositor y teórico musical que recoge la influencia italiana de ese interés por la extravagancia de la línea melódica artificiosa, cosa que en Francia no es bien recibida, ya que se rompe la concordancia entre la recta ciencia de la música con la producción de palabras. Sin embargo, pese a que Rameau toma influencias de Lulli (con el que tiene una de las más relevantes polémicas de la época, establecida entre ramistas y lullistas, y después, entre bouffonistas y antibouffonistas²⁰⁰), su forma de abordar la música sigue el patrón

199Tal y cómo dice Fubini: “Du Bos, como sucede frecuentemente con otros teóricos del siglo XVIII, renueva el significado de los conceptos sin variar la terminología tradicional; (...) la verdad de la que habla aquí Du Bos ya no es la verdad racional como Boileau la entendía, sino la verdad de los sentimientos, de los cuales la música representaba la expresión (...). Du Bos reduce su función a la imitación de los ruidos de la naturaleza, renunciando a la feliz intuición anterior de la música como lenguaje propio de los sentimientos, si bien debe admitir que, a menudo, las *sinfonías* no imitan ningún sonido existente en la naturaleza” (Fubini, 1971: 26)

200Dice Fubini, que “las primeras representaciones en París, el año 1729, de óperas bufas e intermedios italianos pasaron del todo inadvertidos. Debería transcurrir todavía más de una veintena de años para que el público y la crítica se dieran cuenta de la existencia de la ópera buffa italiana (...)” (Fubini, 1971: 36). Rousseau, en el contexto de las discusiones musicales de los enciclopedistas, era indudablemente “el teórico más acreditado de los bouffonistas” (Fubini, 1971: 38), su gusto musical era, por tanto, cercano a la “ópera italiana por su melodiosidad, simplicidad, espontaneidad, frescura y naturalidad; ama el canto como efusión del corazón; aborrece la música francesa por su carácter artificioso, sus incomprensibilidades armónicas, su falta de inmediatez y de naturalidad; aborrece la música instrumental, la polifonía, el contrapunto, por insignificantes, irracionales y contrarios a la naturaleza” (Fubini, 1971: 38). Con esto, se invierte la concepción musical francesa del gusto por lo natural, simple, lineal y matemático por una nueva comprensión afincada en la propia Francia que toma preferencia por la ópera italiana, más natural, más espontánea, más cantada, aunque también, más llena de florituras, sobrecargada, barroca, pomposa, profusa, rimbombante, ampulosa, pesada, etc.

aristocrático de un método matemático, pitagórico y científico. En este sentido, se mantiene dentro de aquella tradición que tiene un recorrido que parte de Pitágoras, como cuenta Fubini de un modo un tanto genealógico:

Ya Pitágoras sostenía que la música era el símbolo o expresión de una armonía que se explicaba por medio de proporciones numéricas, por lo cual la misma música podía reducirse a números. Esta antiquísima doctrina ha permanecido viva a través de los siglos; en los tratados teóricos medievales, en el renacimiento con el pensamiento de Zarlino y, después, en los tratados de Descartes, Mersenne, Euler y, por último, Rameau (Fubini, 1971: 32).

Ahora bien, pese a esto, Rameau no se siente obligado a tomar partido ni por la música italiana, en la cual reconoce su importancia en figuras como Leo, Vinci, Pergolesi, Duni (Fubini, 1971: 50), ni por la francesa (de la cual era el *protagonista* de su aristocracia). En él se mezclan paradójicamente influencias de una concepción musical como lenguaje de los sentimientos, expresiones y pasiones al estilo del pensamiento italiano, como el concepto de la música unida al lenguaje en sus reglas numéricas, esquemas científicos, armónico-matemáticos, etc. Así, si se le da más peso a la armonía, se privilegia a la *música instrumental* tal y como sucedía en la música francesa; ahora, si se da más importancia a la potencia, brillo y color de la melodía, la composición suele vincularse más hacia la tendencia expresiva italiana de la *música vocal*.

En la *querelle* de los bouffonistas y antibouffonistas, los personajes destacables fueron Rousseau, declarado amante de la ópera bufa, frente a Rameau, quién mantenía esa visión aristocrática francesa y canónica antibouffonista de la música como matemática y lenguaje unida a los principios de la ciencia. En este debate, el enciclopedista D'Alembert se posiciona a favor de Rameau, aunque con alguna cautela, ya que sus amigos eran la mayoría bouffonistas. De hecho, D'Alembert se niega a concebir la música como un lenguaje originario de los sentimientos, al modo en que lo defendía la filosofía de la música italiana. Siguiendo al *Traité de l'harmonie* de Rameau, donde se decía que la armonía simbolizaba el ideal supremo del que derivan todas las demás cualidades de la música (y que la *belleza de las melodías y acordes* derivaba también del principio del sonido exclusivamente formado por dos o tres intervalos dispuestos de terceras²⁰¹), D'Alembert

201A lo largo de la historia de la música en Occidente se ha considerado que las consonancias perfectas son la octava, la quinta y la cuarta justas, las consonancias imperfectas son la tercera y la sexta mayor y menor, la disonancia absoluta es la segunda y la séptima mayor y menor, la disonancia cromática formada por aumentados y disminuidos, y las semiconsonancias son la cuarta aumentada y quinta disminuida. Ahora bien, como ya explicó Max Weber en *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, hay que tener en cuenta en China, p. e., utilizan las segundas en un sentido consonante mientras que en Occidente las consideran disonantes (Weber, 2015: 11). En este texto de 1911, Weber nos cuenta como la melodía ha sido sometida a la armonía racional del acorde gracias a Rameau del modo siguiente: “Según su formulación [la de Rameau], el «bajo fundamental», esto es, el tono armónico fundamental de los acordes, sólo puede progresar en cada caso en los intervalos pertenecientes al acorde de tres sonidos (las quintas y las terceras justas)” (Weber, 2015: 17). Ahora bien, Weber reconoce que las melodías no surgen de un modo puro a partir de progresiones armónicas, ya que la altura de los tonos y su vecindad entre ellos permite otro tipo de modulaciones. Esto es, no solo hay música en el sentido unívoco de la superposición de terceras de disonancias

considera que la música adquiere ese carácter semejante al del lenguaje (y su progreso) y a las *luces* (Fubini, 1971: 45), más que a un origen en el sentimiento de los compositores, músicos y oyentes, como creía Rousseau. A esta teoría se va a sumar también Diderot, ampliando la concepción de la música como origen de los sentimientos hacia una idea de la música como lenguaje de las sociedades primitivas. Esto es, la música se entiende como un *lenguaje universal* que, pese a ir progresando históricamente como forma nueva en el ambiente intelectual y musical de la época, tiene la fuerza originaria del contenido anacrónico en un lado bárbaro y salvaje. Ese carácter arcaico y mitológico (*naturaleza mítica*) propia de Batteaux, o de Diderot, lo encontramos en una música que representa: “un lenguaje más apropiado para expresar el tumulto de las pasiones, la más instintiva vitalidad del hombre, no velada ni endulzada por el arte, expresada en su más cruda

armónicas y sus resoluciones sino que hay disonancias melódicas y otros acordes que hacen variar tal melodismo puro (al que aspiraba, incluso, Helmholtz en *Die Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik*, de 1863). Así lo cuenta Weber: “También se sabe que Helmholtz ha desarrollado de forma teóricamente brillante el principio de la progresión hacia los tonos de «parentesco más próximo» (según la escala de los tonos enarmónicos y su combinación). Y además se sabe que lo introdujo precisamente como principio del melodismo puro. Sin embargo, él mismo hubo de introducir como principio adicional el de la «vecindad de la altura del tono». Principio al que considerándolo de «transición», trató luego de adaptar al sistema armónico estricto, en parte mediante la exclusión de los tonos sólo melódicamente explicables. Sin embargo, parentesco y vecindad de tono se hallan en oposición irreconciliable entre sí. (...) Todo ello, por no hablar del reparo general suscitado porque la escala de los armónicos se halla en la base de la armonía no de modo completo, sino en virtud de pasar por alto determinados grados, o sea en forma manifiestamente incompleta. Las melodías no siempre son derivaciones de acordes proyectados en sucesión tonal. Tampoco están siempre articuladas en sus progresos armónicos del bajo fundamental. Nunca hubiera podido haber música sólo por superposición de terceras, de disonancias armónicas y de sus resoluciones. En efecto, hay acordes que no son ni representativos de una tonalidad, ni tampoco son, por lo tanto, invertibles, de forma que logren su resolución en un acorde totalmente nuevo, pero que caracterice la tonalidad. Se trata de acordes que producen disonancias llamadas «melódicas» o, desde el punto de vista de la armonía, de acordes «extraños a la armonía». Se trata de los numerosos acordes que no descansan en la construcción de terceras y no surgen sólo de las progresiones armónicas. Esos acordes surgen también de las necesidades melódicas que han de entenderse como condicionadas sobre todo por la distancia entre tonos. La música de acordes valora las notas ajenas a la armonía, o también a la escala, como «transiciones», o como tonos «sostenidos» o «repetidos» según los casos” (Weber, 2015: 18-19). Así, Weber añade, más adelante, en referencia a la racionalización intramusical y al temperamento igual, que fue a través de Rameau y la práctica musical de Bach con la que se constituyeron los fundamentos racionales de la música a nivel musical (es decir, ya no solo a nivel extramusical, i. e., del sistema sonoro. Así lo dice: “Frente a esta alteración racionalista extramusical del sistema sonoro se sitúa por otro lado la racionalización a partir de dentro, sobre la base específica de la melodía, principalmente interesada en la comparabilidad de la simetría y las distancias de los tonos. Encontramos ya intentos en el sentido de hallar un común denominador de las distancias para los intervalos de la octava, en los experimentos chinos, indios y helénicos. Todos los intentos de racionalización sobre la base de la división armónica de la octava, o sea, pues, desigual en relación con la distancia, nunca den resultados exactos, había de ser ciertamente tentador sobre todo para las músicas de carácter melódico, la búsqueda de un resultado racional por otros caminos, o sea mediante «temperado» de distancias. Es temperada, en sentido amplio, toda escala en la que el principio de distancia se ha aplicado de tal manera que la pureza de los intervalos se relativiza. El objeto de esta relativización es compensar la contradicción entre los distintos «círculos» de intervalos, mediante la reducción a distancias sólo aproximadamente justas de los tonos. Su forma extrema consiste en utilizar como base un intervalo, naturalmente la octava (...) En su aspecto práctico, el temperamento es esencialmente un medio, en relación con una música puramente melódica, de poder efectuar la transposición de las melodías a cualquier tesitura sin tener que reafirmar los instrumentos. El temperamento es propio de una música oriental ya esencialmente en sentido melódico y conforme a distancia. (...) Todo ello llevaba, con carácter obligado, al temperamento igual, o sea a la división de la octava en 12 distancias iguales de semitono, de (valor igual a) la raíz doceava de $\frac{1}{2}$ con 7 octavas, y a la eliminación de la diesis. El temperamento igual triunfó definitivamente para todos los instrumentos de afinación fija, después de dura lucha, bajo la influencia de la teoría de J. Ph. Rameau, pero en el ámbito de la práctica por obra del Clave bien temperado, de J. S. Bach y de la labor pedagógica de su hijo” (Weber, 2015: 142-148).

verdad” (Fubini, 1971: 49). Desde luego, en los *pamphlets* sobre las *querelles* del s. XVIII, primero entre lullistas y ramistas, luego entre bouffonistas y antibouffonistas, y posteriormente entre gluckistas y piccistas, tenemos todo un material histórico de análisis y crítica musical que nos muestra los conflictos entre las distintas teorías de la música de la época. Como cuenta Fubini:

Rosseau representó, durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, aun fuera de Francia, un punto de referencia; ya se compartieran sus ideas o se estuviera contra ellas, todos, de una manera o de otra, debían tener en cuenta su pensamiento sobre la música (Fubini, 1971: 53).

Ahora bien, como dijimos, en Italia las ideas musicales estaban basadas más bien en la reforma del melodrama (las consideraciones de Gluck en el prefacio de *Alceste*) y en las relaciones entre música y poesía. Aquellos que tenían predisposición por la música vocal se centraban en el papel que cumplían las *letras* y la poesía ante la música, es decir, la relación entre sonido musical y la palabra se hacía imprescindible para los avances de la ópera italiana. Algarotti en 1755 publica el *Ensayo sobre el teatro musical*, en el que explica que la música se debe reducir a la poesía, su función es la de acompañar a la letra cantada (p. e., las *meloideas* o los cantos monótonos formados por composiciones poéticas acompañadas musicalmente) y apoyarla rítmicamente con el fin de realzarla, al igual que en la tragedia o en el poema homérico se seguía con la lira el recital orado. En este texto, Algarotti sigue la línea de la ópera que había recibido el nombre de gluckiana, en referencia al compositor Christoph Willibald Gluck, quien así la denominó. Lo que la ópera gluckiana planteaba era una reforma de la ópera italiana que la librase de sus excesivos ornamentos (i. e., *meloideas*), a los cuales también se oponía Algarotti. No obstante, tal y como cuenta Fubini, frente a Algarotti se puede contrarrestar la obra *Las Revoluciones del teatro musical italiano desde sus orígenes hasta nuestros días* del jesuita español Arteaga (de 1783, ampliada en 1785), donde se da cuenta de la decadencia de la música en su seguimiento de la voz operística. La música, para Arteaga, no debe abandonar su forma racionalmente autónoma y lingüística, sino que esta, a la vez, debe llegar al *corazón*, al modo en que lo hace la música instrumental no vocal de cuño más afrancesado.

La polémica con Arteaga prosigue, y salen varias críticas de Eximeno (jesuita, matemático y teórico musical español) y Manfredini (violinista y compositor barroco italiano). Por una parte, Eximeno publica en 1774 la obra *Del origen y de las reglas de la música*, en la que se nota que tiene interiorizado a Du Bos, Condillac, Rosseau y a los enciclopedistas (Fubini, 1971: 56), ya que acaba defendiendo que: “la música tiene un origen común con el lenguaje; (...) la música está pues ya contenida en el mismo lenguaje, y representa la prosodia, el acento y la cantidad de las sílabas” (Fubini, 1971: 57). Eximeno, pese a ser él mismo matemático, va en contra de la concepción

matemática de la música y se acaba convenciendo de Rousseau, esto es, del placer del oído antes que de las reglas. Por otra parte, Manfredini, en la obra *Difesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori* de 1788, acepta el concepto ilustrado del progreso y, frente a Arteaga, se basa en que:

la música no puede contradecir esta ley de la historia y ser más perfecta en tiempos de los griegos que en su propia época. Manfredini, sirviéndose siempre de concepto de progreso, defiende, quizá por primera vez en Italia, la música instrumental. La separación de música y poesía es de hecho consecuencia del progreso de una y de otra (Fubini, 1971: 58).

Manfredini defiende, además, el viejo contrapunto heredado del canto polifónico frente a la nueva melodía expuesta a variedades temporales, que dependen más del *genio* que de los fundamentos eternos de la música. Dicho esto sobre la disputa musical italiana del XVIII, y cambiando de contexto geopolítico, en Inglaterra, cabe mencionar a la estética sensualista y empirista formada por John Hawkins, Burney, Burke, los artículos del *Spectator* de 1711 de Addison y la obra titulada *An Essay on Musical Expression* de 1752. Dice Fubini que:

las afirmaciones de carácter sensualista tenían, sin embargo, un evidente sabor polémico y eran dirigidas hacia su rival John Hawkins, autor de la gran historia de la música del siglo XVIII [*A General History of the Science and Practice of Music*, del año 1776]. Rivales no solamente por motivos profesionales, sino porque Burney y Hawkins representan dos mentalidades historiográficas opuestas. Hawkins está aferrado a una concepción que, para abreviar, podremos llamar racionalista (Fubini, 1971: 63).

Esto es así, ya que Hawkins busca los fundamentos de la música en leyes generales y universales que nos conduzcan a un mundo material de características armónicas, ordenadas, simétricas, etc. Contrapuesto a Hawkins, tenemos a Burney, quien hablaba de Bach simplemente como un *buen organista* (Fubini, 1971: 73), el cual se posiciona en la concepción de la música como un lenguaje de los sentimientos y no tanto siguiendo el modelo estético formal, matemático, *apriorístico* y canónico de la belleza.

En Alemania, sin embargo, destaca la obra de J. A. Scheibe titulada *Der Critische Musikus*, publicada en 1745, donde explica por qué a Bach no se le comprendió en su tiempo. Scheibe es un defensor de la música instrumental frente a la vocal. Así, la moda musical alemana del s. XVIII se vinculaba con la música instrumental, al igual que en Francia. Así lo cuenta Fubini:

Ya no se trataba de defender un particular estilo melodramático, sino más bien la música instrumental de moda a la sazón en Alemania, el estilo galante y coquetón, aun en la señorial simplicidad de los Graun, de Hasse, de Quantz, de Matheson y de todos los muchos otros compositores entonces presentes en Alemania, hoy casi todos olvidados, cuya fama era muy superior a la del gran Bach (Fubini, 1971: 67).

No obstante, para Scheibe y para otros críticos alemanes como Birnbaum y Quantz, Bach era demasiado excesivo en sus artificios, los cuales iban más allá de la razón y de la naturaleza que se pretendía formalmente en aquella época. Estas *incomprensiones* de Bach, a las que se refiere Fubini (1971: 68), constituyen el subjetivismo del juicio estético que reinaba, y aun reina, en los críticos más referencialistas de la música actual. De estos autores alemanes, cabe destacar la obra *Versuch einer Aweisung die Flöte traversiere zu spielen* de Quantz, publicada en 1752, donde se ve claramente que, a diferencia de los racionalistas franceses, no se habla tan despectivamente de la música vocal sino que se intenta, más bien, mostrar la variedad de las formas en que se incurre en ese momento histórico. Para Quantz: “la música vocal halla su sitio sobre todo en el melodrama, en el cual muestra su poder caracterizante, la música instrumental posee las leyes propias de su lenguaje” (Fubini, 1971: 71).

Llegados aquí, con respecto a esta *genealogía* de las relaciones entre música y lenguaje, de la que Fubini pasa reseña, y que aquí hemos presentado sumariamente, cabe seguir mostrando epocalmente y por autores, cuál fue la evolución de estas teorías elaboradas en el s. XVIII con vistas al nuevo s. XIX. Así, en el s. XIX, las teorías lingüísticas románticas van a decantarse hacia aquellas teorías lullistas y bouffonistas italianas (más que hacia las francesas), donde el *melos* (i. e. el *trozo* o *miembro* de la frase) y los contenidos musicales llegan mediados, por lo menos, hasta el expresionismo. De este modo, tenemos el *Ensayo sobre el origen del lenguaje* de 1772 de Herder²⁰², en el que se explica que: “el canto original, aquel en el que música y poesía son una misma cosa, es el lenguaje propio del hombre” (Fubini, 1971: 78). La teoría de la música como un lenguaje universal de sentimientos, que nos lleva a lo trascendente y a lo desligado del mundo material, va estar supuesta en gran parte de los románticos como Schlegel y Goethe, aunque sobre todo en Wackenroder. De un modo patente, tal y como dice Fubini, la obra de Wackenroder: “indisolublemente ligada a la de su amigo Tieck” (Fubini, 1971: 82), representa el sistema de pensamiento que relaciona música y lenguaje en el romanticismo. En la obra *Fantasia sobre el arte de un monje amante del arte*, editada por Ludwig Tieck, insuflada del *Sturm und Drang* epocal, se explica que la música es el lenguaje original de los sentimientos, además de que se enuncia una relación entre sonido y sentimiento.

²⁰²En referencia al lenguaje natural y sus voces naturales, que están grabadas históricamente desde la música de la Antigua Grecia, cuenta Herder en su *Ensayo sobre el origen del lenguaje* (publicado en 1772) que: “A pesar de su formación y de su deformación, los europeos se han visto fuertemente afectados por las toscas voces de queja de los primitivos. Desde el Brasil, Lery cuenta cómo la emoción de su gente llegó hasta las lágrimas ante los entrañables y enormes gritos de amor y afabilidad de esos americanos. Charveloix y otros son incapaces de expresar la impresión de espanto que producían los cantos guerreros y mágicos de los norteamericanos. Si tenemos ocasión de observar más adelante hasta qué punto esas voces naturales han vivificado la poesía y la música antiguas, seremos también capaces de explicar de forma más filosófica el efecto que todavía hoy producen sobre los primitivos la música y el canto antiquísimos de Grecia, por ejemplo, el antiguo escenario griego y la música, la danza y la poesía en general” (Herder, 1982: 134).

Esta es toda una tendencia del s. XIX, en cuanto que la interpretación del fenómeno físico y psicológico musical debe ser comprendido como un profundo sentimiento reproducido expresivamente y apreciado por el oyente. La música comienza a llenarse de fantasmas, de coloridas pasiones, de asuntos inefables y fantasmagorías de los sentimientos subjetivos de cada sujeto, y cada vez más, parece que estos sentimientos son más comunes, aun tanto como triviales. Por decir así, se fuerza a la música a pasar por un ideal común cultural y a corriente, el sentimiento de la burguesía ante los himnos y la recepción de los conciertos conforman un escenario cultural que se considera compartido socialmente. Por lo que, la música, como comunica sentimientos, todos deberían sentir lo mismo aunque esto no ocurra así tan frecuentemente. La cuestión es sentir, y a partir de ahí, ya se construye un símbolo que aglutina al espíritu humano y que, posteriormente, abarcará todo el espíritu popular (*Volkgeist*). Como dice Fubini:

La música es el sentimiento mismo: nada se puede pues decir de la esencia de la música; a lo más, se llegará a reflexiones sobre el sentimiento, pero con la razón jamás se podrá captar el sentimiento, es decir, la música. La obra musical es intraducible en palabras, es inefable; como dice Wackenroder, el lenguaje nos puede enumerar todos los cambios de un río que discurre; la música nos da el río mismo, el río puede evidentemente simbolizar el espíritu humano (Fubini, 1971: 85).

Frente a la Francia de Rameau y al fundamento racionalista de la música que pervivía en aquellos años, la Alemania romántica se exalta, siguiendo la estela italiana, hacia una forma filosófica de cuño idealista y subjetivista. A pesar de que las composiciones de la Alemania decimonónica no estén, para nada, fuera del dominio de las técnicas musicales, del trabajo compositivo elaborado y de un alto nivel del instrumento; sin embargo, la teoría musical tiende al *espíritu*, a lo divino y a lo trascendente que emerge del sentimiento individual.

Así, el mismo Hegel cuenta en la *Estética* (2000) que el arte atraviesa distintas etapas de desarrollo: arte simbólico, clásico y romántico. Por ende, cuando el arte llega a su tercera etapa (del espíritu absoluto), realización última de la expresión de la idea, se pasa de lo interior (i. e., espíritu como *naturaleza interiorizada*) a lo exterior, así, partiendo desde el sentimiento subjetivo, se acaba alcanzando la forma de arte romántica que engloba: pintura, música y poesía. Para Hegel, solo la poesía está por encima de la música en la *jerarquía de las artes*, lo cual nos señala el nivel de la arbitrariedad e idealismo que adolecía en la teoría musical alemana, ya no digamos de la poesía (i. e., el *vértice* máximo del subjetivismo en las artes). Así también, para Schopenhauer (2005) la música se entiende como un lenguaje absoluto solo alcanzable por la figura estética del *genio*, la historia de la filosofía de la música cruza así un ámbito verbal y oral, luego expresivo y sentimental, y finalmente llega a lo absoluto inefable. Se sigue, entonces, una cadena que pasa de la *música* al *concepto* y a partir del movimiento del espíritu. Este tipo de *dialéctica ascendente* con identidad

sintética, suele ser muy ingeniosa en distintos autores de esta época en Alemania. Tal y como dice Fubini, se trata de: “analogías, extravagantes en su mayoría y, a veces, también triviales” (Fubini, 1971: 100).

Pero: ¿cuál es el dominio conceptualmente descriptivo de la música y quién puede saberlo? ¿Qué individuo en disposición de inmediata escucha, en un contexto tan basto de sentimientos, puede descifrar tal descripción con precisión del objeto musical *en sí*? Los intentos que avanzan en esta línea, difícilmente pueden estar salvos de códigos, muchas veces improvisados e interpretados de manera psicológica e individual. La *música descriptiva y programática*, aspirante a una *música pura* (por autores como Liszt), intentaron responder a ello bajo la forma del poema sinfónico, uniendo íntimamente: poesía y música (Fubini, 1971: 120). La forma de la música programática es la *sinfonía*, Berlioz la preconstituye desde la forma melodramática, y en Liszt se entronca con una música puramente instrumental que intenta renovar las formas tradicionales. El programa se funda en un texto y un contenido sobre el que las formas musicales deben configurarse como medios expresivos del tema literario correspondiente. No obstante, no es lo mismo la *sinfonía clásica* que la *sinfonía programática*, mientras que la primera apunta a la comunicación de la expresión del *sentimiento universal*, en la segunda, el *poema sinfónico* puede comunicar la *universalidad* de sus *caracteres* (Fubini, 1971: 122). Con esto, Fubini nos comenta que, a partir de este momento, dentro del romanticismo musical²⁰³, se están empezando a trazar dos grandes corrientes distintas en la historia de las formas y contenidos musicales, como dos *condiciones de posibilidad* desde las cuales los contenidos *repertoriales* pasarán, a través de nuevas formas, a ser *disposicionales* en tiempos venideros. Así lo dice Fubini:

Se están ahora delineando dos grandes corrientes en la estética musical, ya presentes como posibilidad en el pensamiento de los primeros románticos: la estética de la forma y la estética del sentimiento; y Liszt mismo empieza a tener conciencia de ello cuando habla de una música pura instrumental, pura forma, arabesco sonoro, que carezca de expresividad, para distinguirla de una música más expresiva, rebosante de expresión y sentimiento románticos (Fubini, 1971: 123).

Hay, por tanto, una confluencia de dos corrientes estéticas que no se agotan en el simple análisis *positivo* de las obras, sino que conviven juntos en esta época: por una parte como *estética de*

203Explica Fubini: “Liszt está ya bastante lejos de la mentalidad de los primeros románticos. Si, a principios del s. XIX, la fusión entre las artes era simbolizada por la música instrumental pura, que, con su sublime indeterminación, conseguía acallar y superar cualquier elemento extraño que aún podía aparecer en las otras artes, si la indeterminación expresiva era considerada como el momento más alto de la música, lo que decretaba su superioridad, que nos daba acceso a lo absoluto, a lo incognoscible, todo esto es ahora considerado como una insuficiencia, una rémora. Ya Schumann y Mendelssohn alababan la claridad y la determinación de la expresión musical; pero Liszt no se contenta con la música como sonido puro; la música debe pintar, describir, y esto puede hacerlo mediante la búsqueda de la inspiración en un campo ajeno al suyo, es decir, en la poesía, pues, de otro modo, se reproduciría a *pura técnica*; la técnica, la forma, en otras palabras, debe llenarse con un contenido, con *ideas* para ser expresadas, no debe ser fin por sí misma” (Fubini, 1971: 122-123).

la forma y, por otra, como una *estética del sentimiento*. Una pondrá más acento en criterios formales (i. e., técnicas compositivas concretas que intentan ensalzar sentimientos pero que son estudiadas matemáticamente en base a sus configuraciones abstractas, en tanto que totalidades formales) y, otra, en criterios expresivos (i. e., como el estudio subjetivo de la expresión del lenguaje de los sentimientos que es la música). Esta diferencia²⁰⁴ se puede ver plasmada en la evolución del descontento de Listz con la música pura instrumental en 1850, ya que cada vez más el romanticismo aspira a construir cosas grandiosas, grandes dramas musicales que llegan a su mayor *configuración metafísica* con eso que Wagner denominaba *la obra de arte total*. La ópera wagneriana del romanticismo tardío es un intento de todo ello, el concepto de *Gesamtkunstwerk* wagneriano cimienta toda una teoría musical que da cuenta del: “origen común de música y palabra en el lenguaje primitivo, creencia heredada todavía del iluminismo a través de Rousseau, Kant, Herder, etc.” (Fubini, 1971: 127).

Ahora bien, habrá que esperar unos años hasta 1854, con Hanslick, para divisar: “el principio de la autonomía del lenguaje musical, desarrollado en sentido antirromántico” (Fubini, 1971: 104). En el epígrafe titulado “Los conceptos de «contenido» y «forma» en la música” de la obra *De lo bello en la música*, Hanslick ofrece varias definiciones de *contenido* y *forma* de la obra musical, frente a aquellos filósofos abstractos y especulativos que, en tanto en cuanto, no querían dejarse llevar por lo que denominaban un materialismo ingenuo y grosero, se decantaban por principios del contenido y forma basados en la opinión, la subjetividad y el vulgo. Frente a ellos, Hanslick, siguiendo la tradición de Lotze y Helmholtz, esto es, los fisiólogos “que más importan” (Hanslick, 1947: 135), se posiciona más cercanamente de un *formalismo musical* precursor de lo que hoy en día entendemos como musicología (académica) y, hasta, etnomusicología. Hanslick parte de un materialismo objetivista que pretende eliminar de la teoría musical el contenido subjetivista, expresivo, romántico, *referencialista*, semántico, etc. Así, en medio de la confusión de conceptos que se han ido sosteniendo en la tradición teórica de la estética de los sentimientos (i. e., contenido y tema), Hanslick empieza por decir que el contenido desde su sentido más primitivo es:

lo que una cosa contiene, lo que lleva dentro de sí. En este sentido, los sonidos de que se compone una obra musical y que, como sus partes, la configuran como unidad, son su contenido (Hanslick, 1947: 136).

204Así, Fubini apela de un modo claro a cómo se elabora esta distinción (a la vez, dialéctica, aunque Fubini no utilice el término) de la estética de la forma y los sentimientos con respecto al papel del lenguaje: “Se llegará al primer caso insistiendo en el aspecto asemántico, ambiguo, de la música, considerándola, a lo más, como análogo al sentimiento, capaz de reproducir la forma abstracta de éste, aunque sin relación directa con el mismo, capaz de restituir a la música la expresividad a un nivel metafísico. Al segundo caso, a la estética del sentimiento, se llegará poniendo el acento sobre el término expresión, considerando la música como el lenguaje del sentimiento, capaz de expresarlo y comunicarlo en todos sus matices y gradaciones” (Fubini, 1971: 124).

Pero, precisamente, esta es la perspectiva primitivista que el propio Hanslick se niega a aceptar porque, como dice más adelante:

la música se compone de series de sonidos, de formas sonoras, que no tienen ningún contenido fuera de ellas mismas. Vuelven a recordar a la arquitectura y a la danza, que también nos ofrecen situaciones bellas sin contenido determinado (Hanslick, 1947: 137).

Esto es, lo que la tradición romántica ha interpretado como contenido, para Hanslick, son *formas sonoras* que configuran en sus cualidades técnicas, compositivas, físicas y fisiológicas, aquello que ante el sonido musical percibimos auditivamente. Desde luego, también Adorno estaría de acuerdo en que hay *formas sonoras* que cumplen un papel esencial para la dialéctica histórica material, ahora bien, para este, no se trata de reducir todo el análisis musical únicamente a totalidades formales, la música no es una ciencia. Justamente, lo que hay es forma y contenido, sujeto y objeto, apariencia y realidad, y aquí se juega la dialéctica. Ahora, hablando musicalmente, Adorno también toma en cuenta ese polo dialéctico del formalismo, tan importante en su definición de “dodecafonismo tardío”. Así, en el texto “Schönberg y el progreso” de la *Filosofía de la nueva música*, cuenta Adorno que el *expresionismo es un objetivismo* que cabe entender del siguiente modo:

Toda consecuencia expresionista que desafía las categorías tradicionales de la obra comporta una nueva aspiración a la exactitud del poder-ser-así-y-no-de-otra-manera; de organización, por tanto. Puesto que la expresión polariza la coherencia musical hacia sus extremos, la sucesión de los extremos constituye a su vez una coherencia. En cuanto ley formal, el contraste no es menos obligatorio que la transición en la música tradicional. El dodecafonismo tardío podría sin duda definirse adecuadamente como sistema de contrastes, como integración de lo desligado. En tanto el arte mantenga la distancia con la vida inmediata, no puede saltar más allá de la sombra de su autonomía e inmanencia formal. El expresionismo hostil a la obra es aún menos capaz de hacerlo pese a toda la hostilidad hacia la obra, por cuanto, precisamente al denunciar la comunicación, se complace en esa autonomía que únicamente se verifica en la consistencia de las obras. Es esta inevitable contradicción la que impide persistir en el punto expresionista. Puesto que debe determinarse como puro dato concreto, el objeto estético, gracias precisamente a esta determinación negativa, a la renuncia a todo lo superador que le es subyacente como su ley, el objeto estético va más allá del puro dato concreto. La liberación absoluta de lo particular con respecto a la universalidad lo convierte, mediante una relación polémica y de principio con este mismo, en algo universal. Lo determinado es, en virtud de su propia configuración, más que el mero aislamiento cuya forma ha adoptado. Incluso los gestos de *shock* de *Erwartung* se asimilan a la fórmula en cuanto retornan una vez y atraen la forma que los comprende: el último canto es un *Finale*. (Adorno, 2003: 50-51).

En este texto, Adorno nos cuenta cómo en la fase expresionista siguió viva esta definición de música como expresión subjetiva y psicológica de los sentimientos, frente a una visión objetiva que atendía a criterios armónicos, materiales y técnicos. Ahora bien, en el expresionismo también hay un protocolo que se cumple en base a leyes formales objetivistas, donde justamente se está

negando esa individualidad de contenidos semánticos y representacionales del lenguaje que habita las óperas, el melodrama, el *drama barroco alemán*, etc. Esta es la dialéctica del expresionismo como fase histórica musical. La función expresiva no atiende tan solo al psicologismo musical del compositor ni del oyente, sino que en su *actitud protocolaria*, esto es, en su cumplimiento de leyes técnico compositivas, se está postulando enteramente como, digamos, una música objetiva u objetivista. La dialéctica del objeto y el sujeto en la música, refiere a la forma, en cuanto al objeto compositivo y sonoro, y al contenido en cuanto que expresión de la *conciencia* del sujeto. No así, como en la *teoría del conocimiento* de cuño scheleriano (i. e., la teoría del conocimiento general recibidora de la kantiana) donde el sujeto es el constructor y recipiente de formas (llenas a la vez, de contenidos configurados en categorías) frente al objeto que es el contenido (en tanto que contenido real de ese contenido de las categorías), que se manifiesta en la percepción sensible del sujeto a través de fenómenos (i. e., manifestaciones sensibles patentes de ese objeto). En la música, sin embargo, las formas son las *partes* relacionadas del timbre, ritmo, melodía y armonía antes que una epistemología tradicional idealista donde se define a la forma alejada del objeto por causa de cierta *operación* del sujeto. Pero el sujeto es *operatorio* en cuanto que puede asir con sus manos nada más que objetos, en este caso, sujetos que llenan de semanticidad letras para composiciones melodramáticas y se fascinan con ellas, pero es que también tienen, en cuanto forma: una armonía tonal, con unas ejecuciones pianísticas muy elaboradas para la *comprensión* de notas en compases y tiempos más acelerados.

En la música, también el sujeto es un *dador* de formas, esto es, un compositor que sigue unas reglas de composición concretas, que tienen relación a objetos musicales. Las formas musicales son partícipes de la mediación entre sujeto y objeto, en cuanto que las oímos a través de un objeto sonoro y las percibimos como sujeto oyente que, en tanto que oyente, puede llegar a ser compositor de eso que oye y piensa como forma. En definitiva, hay una diferencia de *orden* entre la música: vista desde la perspectiva musicológica, histórica y desde la estética, frente a la de la epistemología, desde la perspectiva de la teoría del conocimiento general y tradicional, etc.. Lo que se está jugando aquí, para Adorno, no es sino que: la dialéctica de la forma y el contenido en su entrelazamiento con la dialéctica del objeto y el sujeto; sin lugar a dudas, este es uno de los puntos centrales de este texto.

Dice así:

Si se llama objetivismo a la coerción a una construcción exacta, el objetivismo no es un mero movimiento de oposición al expresionismo. Es el expresionismo en su ser-otro. La música expresionista había tomado con tanta exactitud de la tradicionalmente romántica el principio de la expresión, que éste adquirió un carácter protocolario. (...) En la actitud protocolaria hacia su objeto ella misma se hace «objetivista». (...) Tal arquitectura niega el psicologismo musical que, empero, se cumple en ella. Con ello la música no meramente vuelve a caer, como el texto, por detrás del

grado de conocimiento del expresionismo, sino que, al mismo tiempo, va más allá de este. La categoría de la obra, en cuanto de la completa y en sí unánime sin fisuras, no aflora en esa apariencia que el expresionismo desmiente. Ella misma tiene un carácter doble. (...) Solo en las obras está presente lo que supera la limitación de sujeto y objeto por igual. En cuanto reconciliación aparente, son el reflejo de la real. En la fase expresionista la música había anulado la aspiración a la totalidad. Pero la música expresionista siguió siendo «orgánica», lenguaje, subjetiva y psicológica (Adorno, 2003a: 51-52).

Para Adorno, hay un balance dialéctico en el expresionismo, ya que hereda contenidos del romanticismo y los reforma con una mayor perfección e intento de certeza, sin llegar al punto del *surrealismo*²⁰⁵. Esto es, se da aquí el esfuerzo por llevar al escenario nuevas formas musicales con mayor perfección que en obras que habían antecedido repertorialmente a las presentes. Este efecto de ida y vuelta, evolución e involución, que se establece en la dialéctica de la forma (p. e., la armonía y el seguimiento temporal rítmico) y el contenido (p. e., el tema, las letras y los sentimientos que evocan las formas musicales), del objeto y del sujeto, del objetivismo musical y el psicologismo musical, Adorno lo explicita a través de lo que ya Hegel denominó como: “mediación”. Los contenidos están plasmados en las letras y los temas, pero también los sentimientos que evoca el sujeto y su modo de organizarlos a través de las formas.

El sujeto es la fuerza productiva en tanto compositor, por un lado, y oyente por otra, frente al objeto, que es medio de producción, es decir, las técnicas musicales plasmadas en el sonido y el tiempo a través del uso de los instrumentos. Estas fuerzas productivas musicales y los medios de producción están entrelazados como el *trabajo* en Marx, es decir, como una dialéctica de la música entre formas (de objetos) y contenidos (que expresan los sujetos). Pero, para Adorno, ni la forma *supera* al contenido, ni el contenido *supera* a la forma, uno se mueve *entre* el otro. Y, además, cuando hablamos del sujeto musical *en sí*, no es nada más que: el sujeto compositor y el sujeto oyente, el cual no es ni el sujeto epistemológico, ni el sujeto social, ni el sujeto político. En todo caso, hay un sujeto musical (compositor u oyente) que está expuesto ante esa música, *eo ipso*, ante ese objeto musical concreto que se configura mediante unas formas concretas. Las formas y los

²⁰⁵Con esto nos referimos a lo dicho en el texto “Schönberg y el progreso” de *Filosofía de la nueva música*, en el cuerpo de notas, donde Adorno explica de un modo escueto la diferencia entre expresionismo y surrealismo atendiendo a la forma y a lo orgánico de ambos movimientos. Por una parte, el expresionismo nace de la irracionalidad orgánica; y con orgánico se refiere Adorno a un sentimiento subjetivo, psicoanalítico, instintivo, desmesurado, etc. Sin embargo, por otra parte, el surrealismo nace de una irracionalidad que da por negada esta unidad orgánica del cuerpo, no obstante, a base de tanto dar muerte al sujeto, el propio surrealismo corre el peligro de acabar por seguir la forma normativa de la masa social de la cual principalmente parecía también alejarse. Así lo dice Adorno: “En la posición con respecto a lo orgánico se distinguen el expresionismo y el surrealismo. El «desgarro» de expresionismo proviene de la irracionalidad orgánica. Se mide por el gesto repentino y la inmovilidad del cuerpo. Su ritmo se ajusta al de la vigilia y el sueño. La irracionalidad surrealista presupone como disuelta la unidad fisiológica del cuerpo —Paul Bekker llamó en una ocasión al expresionismo de Schönberg «música fisiológica»—. Es antiorgánica y se refiere a lo muerto. Destruye los límites entre el cuerpo y el mundo de las cosas, a fin de convencer a la sociedad de la reificación del cuerpo. Su forma es la del montaje. Éste es totalmente ajeno a Schönberg. Pero en el surrealismo cuanto más se priva la subjetividad de su derecho sobre el mundo de las cosas y admite al denunciarla la supremacía de éste, tanto más dispuesta está a aceptar al mismo tiempo la forma preestablecida del mundo de las cosas” (Adorno, 2003a: 52).

contenidos, sujetos y objetos, están relacionados y mediados entre ellos, tal y como ocurre con la *forma sonata* (en su recorrido histórico desde el barroco hasta la actualidad) y sus contenidos (i. e., la historia de la lírica, de los temas y las pasiones que atraviesa el clasicismo y el romanticismo).

Ahora bien, pese a la problematicidad de estos contrapesos entre forma y contenido en relación a la dialéctica del sujeto y el objeto, Adorno no es concluyente en su posición ni con el referencialismo ni con el formalismo, más bien crítica a ambos y los emplea dialécticamente. Para Adorno este problema queda *suspendido* en dialéctica negativa, no subsume uno en otro como sí hace, a sabiendas, Hanslick, en el siguiente texto de su obra *De lo bello en la música*, donde ya parece integrar al contenido psicológico e individual de una obra musical en la forma sonora manifiestamente dada. Así dice Hanslick:

Aunque cada cual podrá juzgar y denominar el efecto de una obra musical de acuerdo con su individualidad, el contenido de aquella no es otro que precisamente las formas sonoras que acaban de oírse; porque la música no sólo se manifiesta por medio de sonidos, sino que también no manifiesta más que sonidos (Hanslick, 1947: 137).

Para Hanslick, no se trata, por tanto, de relaciones de la música con la pintura en tanto evocación de contenidos subjetivos, pues, se intenta romper con la tradición de Krüger, Hegel y Kahler, tendente a dotar de contenidos sentimentales y pasionales añadidos a tales formas. Tenemos música por fin, en efecto, lo que para todos a la vez es música formalmente hablando, sin necesidad de *procesarla* como sentimiento ni como descripción de los mismo, a saber: un sonido físico, una forma ondulatoria y vibracional física que penetra perceptivamente en un oído, y ya no solamente la poderosa imaginación envolvente del sujeto. La capacidad de dotar de contenido a la música depende de una representación interna de la misma, de la cual Hanslick se aparta en esta obra. Por ello, intenta explicar que para hablar de eso que es contenido hay que centrarse en la música instrumental pura y, de ahí, sonsacar los elementos formales que la componen. La tesis de Hanslick es la siguiente, la música es un arte: “que carece de lo naturalmente bello” (Hanslick, 1947: 140), debido a que:

no repite ningún objeto conocido y denominado ya, por eso la música no tiene un contenido susceptible de denominación para nuestro pensar ajustado a conceptos determinados (Hanslick, 1947: 140).

Así es que, para hablar de contenido, debe hablarse también de forma, ya que son conceptos intrincados dialécticamente que no se resuelven el uno sin el otro, uno complementa al otro, no se pueden *separar*, pues, hacen parte de una misma totalidad musical. Ahora bien, el contenido es

siempre el mismo, aunque esta *mismidad* pueda ser, al mismo tiempo, distinta; porque, también es en base a la forma que este se hace históricamente cambiante. Generalmente, cuando hablamos de contenido musical nos referimos, como ejemplo, a la historia del drama y a la música programática, esto es, a las emociones, las fantasías, las pasiones y las tramas que suceden durante una ópera. Ahora bien, ante la posición formalista: ¿qué cabe decir del contenido? El contenido, en tanto que correlacionado, como mínimo, con una forma temporal, diríamos que se trata de un tipo de sonido a una frecuencia aproximada entre 20Hz y 2KHz, que es la longitud de onda sonora que percibe el sujeto operatorio humano. Así, la determinación de esa frecuencia ya es forma, por ejemplo, al ser tocada por un violín o una guitarra en un bolero, un tango, etc. (un contexto musical). Lo cual, para nada, hace ya referencia a un sustrato o correlato único de la forma.

Pero Hanslick ni siquiera *dice* esto, su visión huye de la firme consolidación de una definición del contenido en sí mismo, porque también la frecuencia sonora, el timbre y el material compositivo tienen sus formas y conceptos. Dice Hanslick: “En la música no existe un contenido frente a la forma, porque no tiene contenido fuera de su forma” (Hanslick, 1947: 141). No obstante, el contenido debe ser el sonido, pero estrictamente vinculado a una forma que también es sonora, así, esta contradicción (*dialéctica*) con el punto de contacto en el sonido, que Hanslick quiere evitar, muy a su pesar, es evidente. Así da cuenta de ello:

¿Qué es entonces lo que quiere llamarse el contenido? ¿Los mismos sonidos? Ciertamente, pero he aquí que están ya conformados. ¿Qué es la forma? Otra vez, los sonidos mismos, pero es que ya son forma concluída, es decir, forma con contenido. Cualquiera tentativa práctica en el sentido de separar la forma y el contenido de un tema, lleva a una contradicción o a la arbitrariedad (Hanslick, 1947: 141).

El ejemplo de Hanslick se hace aquí interesante, dígame así: si tocamos una pieza con un violín y luego, el mismo tema, con el piano: ¿qué cambia: el contenido o la forma? En general, se tiende a decir que la serie de intervalos fijamente tocada tanto por el violín como por el piano, son el contenido. Esto es, el esquema armónico que se ha sucedido de un instrumento a otro parecería que es la base constitutiva que fija el contenido en cuanto a la forma que es ya otra cosa, a saber, una totalidad en la que se agrupan las partes contenidas. Lo que a la vista está en las partituras que tocaron el violín y la guitarra pudiera semejar que es el contenido, *parece* como que las formas son los propios instrumentos. Pero, de ningún modo esto es así, estas son abstracciones a menudo equívocas que, con frecuencia muchos pedagogos musicales, profesores y compositores, confunden. Para Hanslick, los cambios son de forma, *como si*: “una melodía esbozada para piano, que otro lleva a la orquesta después, adquiere así también una nueva forma, pero no adquiere forma sólo así, pues ya es una idea formada” (Hanslick, 1947: 142). En tal caso, este sería un cambio formal, por

ejemplo., el paso de la forma sonata del piano (i. e., de único instrumento) a la forma sinfonía orquestada (i. e., por un conjunto de instrumentos). La forma sonata se cambia, conservando el contenido, pero la *idea musical* como tal se mantiene porque materialmente solo requiere una ampliación en el número de instrumentistas y una técnica de instrumentación de la orquesta ampliada.

Cabe preguntarse entonces: ¿cómo reconoce el oyente un contenido más allá de la forma? Por decir así, este camino está fuera de un *racionalismo de mínimos*, ya que no caben tales transposiciones en cuanto a lo que se vincula con lo que lingüísticamente podemos determinar en común como forma y contenido de una obra musical. Para Hanslick, forma y contenido no se definen uno en cuanto del otro partiendo del sentimiento del sujeto expresado por lo que de lenguaje tiene la música, ya que no sigue la tradición del sentido lógico primitivo, sensacionalista y referencialista, ni tampoco la de un sentido de negación de formas canónicas basada en la crítica del *nihilismo musical* más radical, al que Adorno sí apela en varios momentos²⁰⁶, sino que se entienden

206Lo primero que cabe decir, es que hay varios tipos de nihilismo, distintas formas de entender y de decir tal polisemia sobre la cual se engloba un rastro nuclear de lo que podríamos denominar como nihilismo en general, nihilismo nuclear. Este rastro que dejaron autores tan reconocidos como Iván Turguénev en Rusia, como Nietzsche en Alemania, como Cioran en Francia o como los precusores previos al uso del término que hoy en día empleamos, como los cínicos Antístenes, Diógenes de Sinope o Crates de Tebas, consiste en una senda crítica, negacionista y, digamos así, vaciadora de sentido de unos valores que se han hecho históricamente con cierta solidez, i. e., predominancia y sostenimiento en el tiempo. Grandes valores, grandes ideas, formas metafísicas que respetaron el horizonte de su grandeza en un proceso histórico cada vez más discontinuo a partir de la revolución de la ciencia renacentista, de la implantación de un nuevo modo de producción, del aburguesamiento romantizado que avanzó como una apisonadora, la secularización del Reino de la Gracia en el Reino de la Cultura, el vaciamiento cada vez mayor de todo aquello que sonase a eso que gusta tanto pronunciar la *progresía* como: cultura del *Ancieu Regime* (moralmente conservadora, políticamente monárquica, religiosamente católica, culturalmente *paleocon*, oficial y tradicional). Aunque no es lo mismo el progreso, que el nihilismo y que la modernidad, hay en la jerga, jerigonza, jipijapa, guirigay, chascarrillo, *volapuk* y germanía de la *progresía* aspectos de este vaciamiento del valor de un cierto contenido tradicional que se pretende transformar. Aunque el *progre* no sea precisamente nihilista (en tanto que cree en el progreso como futuro posible y necesario), se trazan relaciones que pudieren ir a corriente en un lado crítico determinado. Los términos que usan los *progres* serían, aproximadamente, los siguientes: lo carca, lo rancio, lo casposo, lo caduco, lo pasado, lo obsoleto, lo prehistórico, lo pleistocénico, lo dinosáurico, lo pestilente, lo que apesta, lo que ya huele, lo que aburre, lo cuñadil, etc. Esta forma de adjetivación típica del despecho hacia lo que rige a través de cierto valor supremo, de cierto patrón, de cierta norma, de cierta autoridad, de cierto, al fin y al cabo, conjunto de reglas que tradicionalmente se instauraron en distintos ámbitos: religiosos, teológicos, políticos, científicos, epistemológicos, filosóficos, artísticos, musicales, dramáticos y teatrales. Esta forma de la *progresía* que está vigente en el día a día de las redes sociales, en los patios de colegio, en las salas de espera y en los parques, plazas y barrios comunes a nuestro territorio. En esta actitud adjetivadora, se encuentra ya un prurito de forma nihilista que aboga por la indefinición, la divagancia y la extravagancia (sino el fundamentalismo feroz) en el peor de los casos, o en el mejor de los casos: en el triture filosófico de las partes holóticas con el involucramiento de nuevas formas sustitutas que, cumpliendo funciones similares, se adaptan a nuevas formas de vida, de gobierno, de ciencia y de arte buscadas por el motor generacional que se precie. Ahora bien, cabe reconocer, que por mucha novedad que se lleve a cabo implantada en un conjunto de individuos, en una población de un territorio, no por ello lo nuevo en sí es garantía de una mejoría *strictu sensu*. De ninguna manera se trata de cambiar lo viejo por lo nuevo, ahora bien, por mucho que pese, este proceso es un camino más al que lleva el nihilismo: se da un vaciamiento del valor para encontrar la salida en otro, o si es posible pensarlo así: en un callejón sin salida, que hace frente a barrancos y carruajes. El nihilismo es un motor de la historia que vacía los grandes valores, quizás para insuflar los restos de nuevas simientes, o quizás para morir en una eterna y negativa falta de posicionamiento concreto. El nihilismo nuclear, por así decir, se trata de una negación realizada sobre un predicado, un valor, una norma, un sistema armónico, un sistema representacional (heredero de la *mimesis*), sobre un tipo de valor dramático-trágico-cómico, un Dios, un mundo, una fin ético, un código moral, un paradigma científico, etc. Se niega el ser, lo que queda negado es

dentro de un todo musical, con un significado específico del campo musical en tanto que formal. Hanslick va más allá de esto, distinguiendo y entrelazando los aspectos de la tradición con lo que realmente podemos decir de la música sin caer en la especulación más abstracta. Pero, volvamos a la cuestión: ¿cuáles son las definiciones de forma y contenido que nos ofrece Hanslick? Dice así:

Se llama «forma» de una sinfonía, obertura, aria, de un coro, etc., a la arquitectura de las partes integrantes y grupos entrelazados de que se compone la obra, o sea la simetría de esas partes en su sucesión, la contrastación, la repetición y elaboración. El contenido, en cambio, lo constituyen los

lo que es, y lo que no es, lo que queda en entredicho en cierto momento, eso es lo que no es, a saber, *nihil est*. Y así, se transforma el ser en la nada, pero la nada no se queda quieta ni obsoleta, camina históricamente y sufre transformaciones, i. e., cambios de formas que repercuten sobre contenidos que epocalmente quedaron consolidados pero ahora se niegan. El nihilismo es el vaciamiento de los supremos valores que quedaron repertorializados en contenidos dispersos. Por ejemplo, tenemos el nihilismo teológico (ateísmo frente al teísmo), nihilismo religioso (*asebeia*, impiedad ante la culpabilidad, el arrepentimiento y las normas sociales religiosas), nihilismo epistemológico (relativismo frente al positivismo), nihilismo teatral (Brecht frente al teatro realista y mimético), nihilismo musical (p. e., Wagner, Berg, Schönberg, antitonalistas frente a la consonancia tonal barroca), nihilismo literario (p. e., Dostoiévsky, Cioran, Albert Camus frente a la tradición de la literatura universal occidental). Vamos a tomar las palabras de Gustavo Bueno, en el texto “Cuestiones quodlibetales sobre Dios y la religión”, Cuestión 4 «El nihilismo religioso» (Bueno, 1989: 147-191), donde se formulan distintas preguntas, críticas en tanto que buscan taxonomizar o disociar esas partes que conformar la totalidad de lo que es nihilismo (i. e., nihilismo nuclear como una idea que va abriéndose a distintas áreas, campos, disciplinas, formas específicas de valor, etc). En este texto que nos presenta Bueno, vemos disociados varios tipos de nihilismo que perfectamente se dividen por campos aplicados a la moral, al teatro y a la música: “Es muy probable que el público que asista a una sesión en la que se trate el «nihilismo teatral» no sea exactamente el mismo —y sin que la diferencia pueda atribuirse exclusivamente a motivos extrínsecos al tema, incluido el conferenciante— que el público que asista a la sesión en la que se trate del nihilismo teológico. No queremos pues ignorar, o fingir ignorancia, ante estas diferencias. La cuestión se suscita precisamente en el momento de constatarlas. ¿En qué plano se establecen? ¿En el plano de las apariencias, de los fenómenos, o en un plano esencial? De otro modo: ¿acaso es posible separar esencialmente el nihilismo teológico del nihilismo religioso o del nihilismo moral o axiológico? ¿acaso estas diversas determinaciones del nihilismo no se mantienen en un lugar que esté más allá de estas apariencias? Es la misma pregunta la que nos guarda de la tentación de acogernos a la idea pura de «nihilismo», del nihilismo a secas, como única garantía para alcanzar la perspectiva más universal; puesto que podría ocurrir que el núcleo originario del nihilismo fuera (cuanto a la cosa, no ya cuanto a la palabra, el sintagma compuesto), pongamos por caso, el nihilismo teológico, o el nihilismo teatral o acaso el nihilismo musical, de suerte que todas las demás determinaciones del nihilismo pudieran ser presentadas como derivaciones o consecuencias del nihilismo «nuclear». Cabría ensayar hipótesis de esta índole: si la persona tiene un origen teatral — el prosopón — y el nihilismo es, ante todo, por su origen moral, una devaluación de la persona humana (por ejemplo, discutiendo su pretensión de ser centro del universo), ¿acaso no habría que ver en la crisis de la teatralidad el origen de todo nihilismo? O bien: si la música es la expresión más depurada del orden y la armonía del universo («La música es una revelación más alta que la filosofía», leemos en el «Testamento de Heiligenstadt»), ¿no habrá que considerar al nihilismo musical como fuente de todo nihilismo ulterior? «Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven», decía un músico amigo de Wagner. ¿Podría seguir creyendo en Dios cuando Mozart y Beethoven hayan sido devaluados, cuando la relación tónica-dominante-tónica haya desaparecido de la armonía? (Ansermet: «La pérdida de este fundamento [la relación fundamental tónica-dominante-tónica] equivale, para la conciencia musical, a la muerte de Dios»). ¿No será esta devaluación al menos el indicio de la corrupción de la ciudad? El desorden —dice Platón en el libro tercero de Las leyes — comienza por la música: «Llegaron inconscientemente por su misma insensatez a calumniar a la música, diciendo que en ésta no había rectitud de ninguna clase y que el mejor juicio estaba en el placer del que se gozaba con ella, fuera él mejor o peor» (Bueno, 1989)”. Desde luego, hablar de nihilismo musical o teatral puede parecer poco habitual, evidentemente el nihilismo de más resonancia es el religioso, teológico y científico, pero aquí nos interesa presentar más bien un tipo de nihilismo más característico y, quizás, no menos importante. El nihilismo musical, siguiendo una línea adorniana de análisis de la historia de la música, consiste en el vaciamiento de las formas del sistema tonal que se instaura a través de un conjunto de teorías y prácticas musicales cada vez más habituales en músicos del modo mayor y menor, en exclusión de los demás modos, de la disonancia, del principio variacionista, de las discontinuidades, de lo que es llamado ruido con desprecio, etc. Pues bien, con la implantación de esta forma canonizada de intervalos armónicos, de líneas melodías, de métricas rítmicas y hasta de frecuencia (Hz) en la afinación y el timbre; se comienza a desarrollar, sobre todo en el s. XIX, una

temas elaborados en esa arquitectura. Ya no es cuestión, pues, de un contenido como «objeto», sino simplemente de un contenido musical. Tratándose, pues, de obras completas, se emplean los términos de «contenido» y «forma» en un sentido artístico y no netamente lógico; si queremos aplicar este último a la música no debemos operar con una obra de arte completa y por lo tanto compuesta, sino con su substancia intrínseca, indivisible desde el punto de vista estético. Nos referimos al tema o a los temas. En cuanto a éstos, sus formas y contenidos no pueden separarse en ningún sentido (Hanslick, 1947: 142).

Para saber que son formas y contenidos de una obra de arte musical, es preciso adoptar un punto de vista estético, esto es, no *a priori* de la obra. En este sentido, para hablar de la forma y

peculiar forma en contra de este sistema tonal barroco. Desde luego, el modo en que la disonancia frente a la consonancia tonal, la variación como recurso material capaz de provocar deslices a través de cromatismos, la bagatela sin tonalidad de Listz, las correlaciones de acordes en las overturas, la cobertura de una sinfonía para la disonancia, los tropos beethovenianos, etc. Son formas musicales que podríamos decir que beben de un nihilismo en tanto que crítico con las ideas musicales barrocas. Así, en el romanticismo musical se lucha, en defensa y exaltación del sujeto, por un tipo de formas musicales impulsadas por ideas que tendían a otro tipo de valor supremo. La historia de la música, en tanto que historia de las ideas musicales, sigue el camino también de un nihilismo musical que desemboca en el s. XX en la escuela vienesa de Schonberg, Berg, Webern, Steuermann, etc. Donde el dodecafonismo, el serialismo, la atonalidad libre y la habituación a la disonancia son formas musicales que se aplican como ejercicio material de un plano ideal que lo acompaña a la contra: el nihilismo musical. Veamos, por ejemplo, como lo explica Adorno en el texto titulado “Berg. El maestro de la transición mínima” en *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner; Mahler una fisionomía musical; Berg. El maestro de la transición mínima* (Adorno, 2008c): “Si es cierto que en Berg ninguna figura musical quiere ser absolutamente ella misma, que cada una de ellas busca su propia liquidación, al menos el concepto de pregnancia temática pierde parte de su autoridad. El nihilismo dinámico de Berg no perdona las normas de las que, sin embargo, el preciso y concienzudo artista que era no podía dejar fuera. Mientras reforzaba cada vez más, de forma tendencial ya en el *Wozzeck*, y luego explícitamente en el Concierto de cámara, la construcción, tenía que molestarle el elemento rígido y heterónimo de la misma; inicialmente no reaccionó con entusiasmo ante la técnica dodecafónica. (...) Su comportamiento primariamente estético se revolvía contra la pura rigurosidad, sin temor de las inconveniencias que esto conlleva, y naturalmente sin poder solucionar, ni él ni nadie, la antinomia de rigor y laxitud. Treinta años después, los jóvenes compositores se enfrentarían a un problema análogo al reelaborar y corregir con la mano y el oído las estructuras extraídas, según su intención, únicamente del material: con algunos textos aleatorios de la literatura se procedió de forma semejante. Probablemente sólo se dé cumplimiento a todas estas perspectivas cuando se las vea en relación con el tono de Berg, con una expresión que huye de toda obstinación y niega la autoafirmación. A pesar de la incansable autocritica, y finalmente en nombre suyo, su música ya no quiere ser en absoluto tan precisa y refractaria” (Adorno, 2008c: 430). O cuando Adorno apela al nihilismo de Wagner: aludiendo al arquitecto Halvard Solness, el personaje del drama de Ibsen de 1893 (*Solness el constructor*), dice Adorno que de ello depende el nihilismo wagneriano. Así lo explica en el ensayo titulado “Quimera”: “De la solución de tales figuras depende en definitiva la cuestión del nihilismo wagneriano mismo. Por más que la elevación de la nada a algo en la obra de Wagner anuncie ante todo una actitud que lleva la identificación con el poder mutilador al extremo, hasta la valoración de la propia destrucción (...). La vieja controversia sobre nihil negativum, el absoluto, y el nihil privativum, el relativo, Schopenhauer la decidió en favor del último. Para él, como para su antípoda Hegel, la nada es sólo un momento en el movimiento del ser, que es el todo. Algo de ello está presente en Wagner. Las figuras de la nada no son meramente intentos de simular el cierre del vacío abismo; al mismo tiempo intentan captar especulativamente en la terminación de la nada los límites que hacen de ésta algo, y esbozar una escapatoria bajo el signo de la negatividad. (...) Si Wagner recuerda nihilistamente la historia en la naturaleza, sin embargo es a su vez también la naturaleza, ese todo al que la nada pertenece como momento dialéctico parcial, la que pone el límite a la nada. En Wagner no se representa ninguna nada que no prometa la supervivencia de la naturaleza” (Adorno, 2008c: 139-140). Con esto, nos referimos al nihilismo musical, esto es, al vaciamiento de un sistema de formas de valor armónicas que han imperado de un modo represivo en las catedrales, basílicas, salones, cámaras, etc. de la música cortesana, pero también en la popular en corrales, teatros públicos, escenarios de mal agüero, bajos fondos, tablados, etc. En este sentido, para empezar, no hay que confundir nihilismo con cultura popular o la tendencia de una cultura de clase medieval o renacentista contra una cultura dominante y oficial de un modo permanente. De hecho, esa cultura popular que en el XIX se convierte en cultura de intereses burgueses, batjanianamente, no se puede concebir como tal cultura popular. Ya no es una cultura de la sopa popular, de la danza popular ni de las comidas populares con títeres, vagabundos, trovadores y prostitutas a la intemperie. Aunque ciertos focos del marxismo londinense se empeñen en reactualizar eso que llaman “cultura popular” en nuestra época, así bien, hablando del reggaeton, del brakedance o del trap como manifestaciones declaradamente

contenido de una composición concreta se requiere que esta música sea escuchada y tocada o reproducida, para luego poder determinar cuál es la geometría y la *arquitectura de las partes* que integran la pieza musical, es decir, la forma y el contenido de los temas elaborados sobre esa arquitectura de partes en su *simetría, contrastación, elaboración y repetición*. El tema es el contenido y la arquitectura del mismo es la forma, nos dice Hanslick de un modo directo, ambos son *inseparables*. El contenido no es un objeto, pero ¿por qué? Se trata de especificar con rigor qué es lo propio de la relación conceptual con la estética, siguiendo la diferencia dialéctica de contenido y

propias de eso que es cultura, que no se sabe bien qué es, más que una secularización de la doctrina de la gracia cristiana (y, para Adorno y Horkheimer: de las mitologías religiosas antiguas, y para el Lukács de *Teoría de la novela*: la forma del verso homérico), pegado a lo de popular lo cual se refiere a una clase económica medieval y renacentista que para nada es la burguesía decimonónica. O por lo menos, cabría especificar que es eso de cultura que hay en lo que hace un conjunto de individuos músicos, dramaturgos, bailarines, libertinos (i. e., *roués*) arruinados, saltinbangos, *lazzaroni* (los miserables y pobres de Nápoles), los *maquereaux* (que en francés tanto significa caballa, como alcahuete y/o chulo) o de cualquiera que pueda hacer conjunta esa masa informe que los franceses llamaban la *bohémme* (masa difusa y errante de lumpenes que habitaba el París de 1849), y que Marx expresó tan lúcidamente en el *18 Brumario de Napoleón Bonaparte*: “En estas giras, que el gran *Moniteur* oficial y los pequeños “monitores” privados de Bonaparte, tenían, naturalmente, que celebrar como cruzadas triunfales, le acompañaban constantemente afiliados de la *Sociedad del 10 diciembre*. Esta sociedad data del año 1849. Bajo el pretexto de crear una sociedad de beneficencia, se organizó al infraproletariado de París en secciones secretas, cada una de ellas dirigida por agentes bonapartistas y con un general bonapartista a la cabeza de todas. Junto a *roués* arruinados, a equívocos medios de vida y de equívoca procedencia, junto a vástagos degenerados y aventureros de la burguesía, vagabundos, licenciados de tropa, licenciados de presidio, esclavos huidos de galeras, timadores, saltimbanquis, *lazzaroni*, carteristas y rateros, jugadores, *maquereaux*, dueños de burdeles, mozos de cuerda, escritorzuolos, organilleros, traperos, agitadores, caldereros, mendigos; en una palabra, toda esa masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la *bohème*; con estos elementos, tan afines a él, formó Bonaparte la solera de la Sociedad del 10 de diciembre. “Sociedad de beneficencia” en cuanto que todos sus componentes sentían, al igual que Bonaparte, la necesidad de beneficiarse a costa de la nación trabajadora. Este Bonaparte, que se erige en jefe del infraproletariado, que sólo en éste encuentra reproducidos en masa los intereses que él personalmente persigue, que reconoce en esta hez, desecho y escoria de todas las clases, la única clase en la que puede apoyarse sin reservas, es el auténtico Bonaparte, el Bonaparte *sans phrase*” (Marx, 1971: 85). Dicho esto, cabe preguntarse entonces: ¿Qué formas quedan de esa cultura popular en la cultura de masas actual también por matizar? ¿Es en esas clases oprimidas, marginales, precarias, desfavorecidas, *eo ipso*, nuevos lumpenes (o subproletariado, o infraproletariado) donde pervive el nihilismo en su más viva expresión? ¿Se trata entonces de una metátesis, es decir, partir por convergencia de lo distinto a lo mismo, esto es, una extravagancia dialéctica de la sociología? ¿Se pide el principio de lo que antaño era cultura popular? ¿Se hace un muñeco de paja con gente como Yung Beef, granadino, que curró desde los trece años en la chatarra y luego fue financiado por la industria cultural *Sony Music España* y desfiló en París para *Calvin Klein*? Por ejemplo, el reggaeton con todo su machismo inherente de lo que otros confunden con popular, ¿se concibe como industrial, popular, machista, marginal, oprimido y todo a la vez? Este nivel de complejidad con ciertos fenómenos musicales actuales provoca cierto reparo de la novedad en la sociología, no obstante hay ante esta nueva forma musical distintas reacciones. ¿Pero hay nihilismo en la experiencia, o es una cuestión de debate en el campo de las ideas? ¿La experiencia nihilista se puede constatar en nuestras vivencias personales? ¿Existe una experiencia vacía de las vidas individuales calificable como nihilista? ¿O un acontecimiento entre amigos delante de una orquesta se puede considerar nihilista? ¿Hay algo en la experiencia mundana que la haga más nihilista que otra? ¿Y cuál es la vara de medir? Partiendo *ceteris paribus*, cabe hipotetizar experiencias: entre ellas el nihilista radical que considera elitista todo lo que proviene de una industria cultural o discográfica, por otra el nihilista activo nietzscheano que acepta el origen del cuerpo de esa expresión (i. e., música, teatro, danza, arte visual, etc.) más allá de lo socioeconómico, el nihilista aburguesado que se sonrosa cuando mueve las caderas ante un *twerking*, el nihilista adinerado que “raja” contra ello cuando luego dice que le sobra la pasta para contratarles en su bar, etc. Pero esto todo es mentira! El nihilismo no es la cesta de la compra, no se puede considerar al trasnochado nihilista por su borrachera, más bien por sus ideas, más bien por un modo de comprensión racional de mínimos que requiere de herramientas de análisis filosóficas, económicas, artísticas, teológicas, etc. ¿No hay experiencia nihilista en estricto término! El nihilismo es la idea de un vaciamiento de los valores, pero no es posible llevarlo a la práctica bajo una *entendedera* común, inmanente, real y efectiva en tanto que experiencia vivida del vacío de los valores que el sujeto idealista pueda imaginar. Los valores son el modo en cómo definimos el mundo físico e ideal a través de nuestra acción y sus

forma, en tanto alejada del lenguaje representativo del signo, de la pintura y de la representación de letras e imágenes visuales. La música no es estrictamente un lenguaje, no podemos proyectar hacia ella unos prejuicios formales que delimiten lo que en cada obra musical ocurre, del carácter fijo y simbólico, como si hubiese un *cierre categorial* científico que proporcionase axiomas de eso que es una sinfonía, un rondelus, una bagatella o un rondó. Podemos tener cierto entrenamiento ensayístico con esas arquitecturas formales y con esos contenidos temáticos, pero no podemos separar en ella contenido y forma basándonos en elucubraciones semánticas ni juegos de *sentido* ni de *validez* con la obra musical.

Entonces, la música no es semánticamente un lenguaje, ni a ella se le puede aplicar una teoría del lenguaje que agote su realidad, pero lo que sí tiene es forma, configuración y totalidad. Y, en cuanto que tiene forma, existe una técnica de desarrollo y aprendizaje de las formas, que no es azaroso. Hay cierto *rastro* en las llamadas categorías musicales que cierran a los géneros, tipos y taxones que mundanamente empleamos para definir a la música, pero tal tarea de planificación es también insuficiente e inabarcable. No obstante, hay forma, y con ello, respectando el horizonte insondable de la semanticidad, aun se pueden reconocer algunos *axiomas*, algunos principios, algunas reglas, algunas normas y técnicas que configuran la arquitectura de un tema musical. Por lo tanto, aunque la música en sentido estricto no sea lenguaje, sí que comparte cierta parte del desarrollo de las categorías lógicas del propio lenguaje, y hasta de la ciencia matemática y lógica. Prueba de ello son los programas informáticos actuales que componen sinfonías automáticamente y generan variaciones formales de todo tipo en la armonía del tema musical. Ahora, este tema musical, es consecuencia de un efecto condicionado por la forma, dice Hanslick:

Es el axioma independiente—, que si bien en el momento satisface pero el que nuestro espíritu quiere ver discutido y desarrollado —lo que luego acontece en el desarrollo musical que es análogo al desarrollo lógico. El compositor coloca el tema, como al protagonista de una novela, en las situaciones y ambientes más distintos, lo demuestra triunfante y en los estados de ánimo más dispares—, todo lo demás, por mucho que contraste, sólo es ideado y formado con relación a lo antedicho (Hanslick, 1947: 143).

Con esto, siendo evidente que el contenido se conforma, es decir, el tema se dota de una *arquitectura de partes*, debemos aun explicar que es el tema mismamente. El tema de una obra tonal es su contenido, el tema de una obra romántica es su contenido, el tema de una obra nacionalista es

prioridades. Prioridades de la acción a llegar a poner en práctica y ejercicio la representación de un valor de una idea (en tanto que mezcla, yuxtaposición, confusión y complejidad de conceptos) nihilista dicha de muchas maneras. El nihilismo es la tranvalorización de los valores, semejante a la secularización de unas ideas en otras. No es una experiencia, ni un sentimiento del vacío, ni un vacío experiencial del sujeto psicologicista semejante a la *acedia*, tristeza, melancolía, neurosis, *ennui*, aburrimiento, superstición, angustia, ocultamiento del ser (que es la nada), *bloom*, etc., sino que más bien es, justamente, a través de la experiencia donde uno puede encontrar la puerta de salida de eso que, desde un conflicto de ideas, llamamos nihilismo.

su contenido también. El tema es la parte más abstracta en tanto que inabarcable, Hanslick llega a decir que: “El tema ya manifiesta el espíritu que creó la obra entera” (Hanslick, 1947: 143). Pero, más allá de los espíritus, el tema se entiende en cada época, en cada compositor y en cada pieza (i. e., en su *carácter situado*). Desde luego, también entraría aquí el factor del intérprete musical y del oyente que lo recibe, pero: ¿qué es un tema? Se trata de un contenido propio de los distintos géneros musicales que se dieron a lo largo de la historia, y que, precisamente, en su carácter histórico pueden ser diferenciados. Al componer o interpretar un tema ya *repertorial* podemos apelar a él como un contenido, pues de ser algo tan cualitativamente nuevo, la forma dominaría de tal modo que reconoceríamos la arquitectura, pero el tema como tal no acaba de fundarse. El contenido está cercano a eso que se hizo efectivo en un momento determinado, en base a una forma repertorial necesaria o contingente que acabó siendo reconocida por un grupo de compositores, intérpretes, músicos y oyentes. Esto es, podemos hablar de que un tema es tonal cuanto se conoce tal configuración (más integrada o desintegrada, o más orgánica o inorgánica) basándose en el transcurso histórico en el que se da el contexto de la obra, en los autores determinados que allí destacaron, en lo que escuchaban y criticaban las audiencias bajo el nuevo moldeado de formas musicales, en las variaciones a las que se tendían epocalmente, géneros, técnicas, instrumentos, armonías e intervalos, ritmos y tiempos, afinaciones, timbres, frecuencias, etc.

Las formas que acaban reconociendo su carácter histórico en base a etiquetas epocales, de autor, de escuela y hasta de ciudad, circunscriben todo un amplio abanico de partes denominadas contenidos o temas. Pero no son de ningún modo espíritus, ni meras tautologías lógicas, ni sensaciones puras, sino que son una serie de acontecimientos marcados por derivas formales que históricamente fueron envolviendo y triturando a la obra musical en sus partes. En todo caso, en Adorno, la dialéctica histórica de forma y contenido tiene un tratamiento bien distinto al del formalismo puro o al del referencialismo radical, ya que, más bien, de lo que se trata es de precisar la *mediación dialéctica* entre ambos²⁰⁷.

Una vez introducido esto, debemos explicar qué significa eso de que la música no es un lenguaje *en sí* o de por qué la música es un lenguaje aconceptual. Sobre esta cuestión, Adorno nos sitúa ante el despliegue de una contradicción entre música y lenguaje, de la que hay que sacar

207En el texto de 2015 de Marina Hervás titulado “El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical” se nos señala la relación entre teoría del conocimiento y música a partir de la dialéctica de la forma y contenido. Del mismo modo que en la teoría del conocimiento, en la música nos encontramos con este problema llegando a relacionar tiempo y forma (i. e., forma temporal) en tanto que ligada a los contenidos (temas, pasiones, fantasías, etc.). Así lo expresa Hervás: “Aquí se ve que parece que en música como en la teoría del conocimiento lo que preocupa a Adorno es cómo pensar la relación entre forma y contenido si la forma se disloca y se piensa a sí misma como estructura mediada por la ideología. El problema de la forma musical, que es penetrada directamente por el tiempo, es clave para comprender de manera ampliada a qué se enfrentaba Adorno cuando pensaba el concepto –en cuanto herramienta formal de la filosofía– en su proyecto de utopía del conocimiento (...)” (Hervás, 2015: 227).

provecho para acercar la música al mismo y diferenciarla a la vez, esto es, buscar las semejanzas y las distancias establecidas en el conflicto dialéctico musical. Asimismo, tenemos textos en los que Adorno no duda en decir que la música es un lenguaje, aunque ello siempre requiere de importantes matices que de ningún modo son meras arbitrariedades. El texto en que expresa de la forma más clara y rotunda que la música es un lenguaje, es un texto que, justamente, no trata enteramente de estos asuntos; titulado “Introducción a la sociología de la música”. Aquí afirma Adorno que la música: “es un lenguaje, pero uno sin conceptos” (2009a: 224). Esto es, por una parte hay un semejo con el lenguaje en el sentido de que hay *interpretación y lectura musical*, pero falta la fundamentación de la misma en el nivel conceptual, referencial y semántico. Así es que Adorno cuenta de la música que:

(...) su determinación como patrón de conducta colectiva y disciplinada; su falta de concepto no permite que surjan en modo alguno desagradables preguntas por el Para qué. Pero el carácter de lo que ofrece consuelo, de lo que ordena el veto a la conexión natural mítica y ciega, carácter que se atribuye a la naturaleza desde los relatos de Orfeo y Anfión, subyace como fundamento a la concepción teológica de la música, de ésta como lenguaje de los ángeles (Adorno, 2009a: 224).

En este texto se hace referencia a varias cosas, por un lado se dice que en la música se determina un patrón de conducta colectiva que entra a colación con el objetivo a explicar de la sociología de la música, esto es, cómo afecta la escucha musical en el comportamiento y en el campo social. Por otro lado, se apela al carácter natural, mítico y arcaico, partiendo de la referencia a Orfeo y a la música de lira de tradición órfico-báquica en la que se tañe la cuerda con el fin de acompañar la epopeya o de tranquilizar a los marineros de la Argos ante los chillidos de las sirenas. De hecho, la dialéctica entre forma y contenido, ya estaba vigente de algún modo en la antigua Grecia cuando se distinguía la *música del aulós* y la *música de la lira*, lo dionisiaco y lo apolíneo²⁰⁸, las sirenas y Orfeo, etc. Ahora bien, a lo que se refiere Adorno con esta noción de *naturaleza mítica* predada y ciega de los cantos de Orfeo y Anfión es al carácter indefinido de la música como lenguaje en sentido coherente con el concepto, esto es, el sentido en que decir algo también nos remite a cosas o ideas concretas. Y es que si la música fuese considerada como un lenguaje-objeto, en el sentido tradicional (referencial y conceptual) que todos conocemos, solo podría decirse algo así como que es

²⁰⁸Tal como nos cuentan los historiadores de la música Grout y Palisca en su *Historia de la música occidental* (tomo I) hay una especial relación entre la música y la mitología griega, donde se atribuyen unas cualidades divinas del dios Apolo a los instrumentos de cuerda, mientras que lo dionisiaco se expresa a través de los instrumentos de viento: “En el culto de Apolo, la lira era el instrumento característico, mientras que en el de Dioniso lo era el aulos. Es probable que ambos instrumentos llegaran a Grecia provenientes de Asia Menor. La lira y su contrapartida de mayor tamaños, la *kithara*, eran instrumentos de cinco a siete cuerdas (...), ambas se utilizaban para la ejecución solística y para acompañar el canto o la recitación de poemas épicos. El aulos, instrumento de caña de tubo sencillo doble (no era una flauta), de sonido estridente y penetrante, tocado a menudo en parejas, se usaba vinculado al canto de cierto tipo de poesía (el dítirambo) en el culto de Dioniso, a partir del cual, según se cree, se desarrolló el teatro griego” (Grout y Palisca, 1990: 17-18).

el *lenguaje de los ángeles* (lo cual recuerda al *Angelus Novus* de Paul Klee al que apelaba Benjamin), es decir, que sería semejante a un cántico melodioso que se codifica como *voz muda* (de referencia semántica). Hay, por tanto, una cuestión *teológico-musical* en este debate acerca de si la música es o no lenguaje y, justamente, se trata aquí de buscar un ejemplo con el cual se pueda relacionar metafóricamente lo referido cuando decimos que la música es un lenguaje. La metáfora de Adorno, quedó bien clara, en tal caso habría que decir que la música es un: “lenguaje de los ángeles”, tanto de los *serafines* como de los *querubines*, aunque no se especifique de cuales.

Adorno comenta que la música es *semejante al lenguaje*, pero sin ser ella misma un lenguaje debido a su implicación concreta en una sucesión temporal de sonidos articulados. Así, comienza Adorno, en su texto “Música, lenguaje y su relación en la composición actual”, diciendo lo siguiente:

Pero la música no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje indica el camino hacia lo interior, pero también hacia lo vago. Quien toma a la música literalmente como lenguaje, yerra. La música es semejante al lenguaje en cuanto secuencia temporal de sonidos articulados, que son más que meramente sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. (...) La secuencia de sonidos es afín a la lógica: existe lo correcto y lo falso. Pero lo dicho no se deja desprender de la música. Ésta no constituye ningún sistema de signos (Adorno, 2006a: 657).

La música, dicho así, no es un lenguaje conceptual porque no constituye un sistema de signos y no hace referencia a un campo semántico determinado, sino que se trata más bien del: “lenguaje aconceptual de la música” (Adorno 2003a: 146). Ahora bien, la música mantiene el *significante puro*, es decir, fonetismo puro, por ejemplo, la melodía de la escala pentatónica en su uso no conlleva a representaciones propias ni *apriori* de un *lenguaje musical*. Puesto que en la música, *apriori*, no hay un significativo que remita a un significado o a algún objeto semántico específico del modo en que sí lo hayamos en el lenguaje humano (p. e., amor o desamor, calor o frío, tristeza o alegría, etc.). En la música no se trata de la transmisión de una cosa representada por un símbolo, sino que, más bien, se trata de un hecho, ya que en ella no hay relación representativa alguna en el sentido de los signos lingüísticos o de los símbolos visuales. La *articulación apofántica* del lenguaje en la que un sujeto dice algo (*phoné*) a partir de una articulación discursiva (*logos*) nos muestra, en su dialéctica inmanente de lo fonético y lo semántico, que la música tiene un carácter acústico (*phoné*) compartido con el lenguaje pero que su relación con significados concretos de cosas e ideas no es como la del lenguaje humano. Esa tarea simbólica es la de la representación abstracta, la cual añade el pensamiento representativo cuando intenta asociar esos sonidos o “seres musicales” de manera lógica a algo lingüísticamente en correspondencia a lo real.

Ahora bien, hay que tener en cuenta el nexo reconciliatorio que se da entre la música y el

lenguaje, en cuanto que ambos remiten a la interpretación. Adorno, en esta cuestión, sigue una senda abierta sobre la filosofía del lenguaje y el tratamiento dialéctico de la música que Benjamin dejó empezado en *El origen del Trauerspiel alemán* al referirse a la teoría romántica de la alegoría; es decir, a la diferencia entre el lenguaje sonoro y el escrito, entendidos estos como *tesis* y *síntesis*, además de cómo *antítesis* entre uno y otro. Dice Benjamin:

Con esta disquisición la virtual teoría romántica de la alegoría concluye por así decir interrogativamente. Y toda respuesta tendría que someter esta profunda adivinación de Ritter a los conceptos que son a ella adecuados; aproximar como sea lenguaje sonoro y escrito, no identificarlos por tanto sino dialécticamente, como tesis y síntesis, asegurar a ese eslabón antitético de la música, el último lenguaje común a todos los hombres tras la construcción de la torre de Babel, el lugar central a ella adecuada, el lugar de antítesis, e investigar cómo la escritura crece en todo caso a partir de ella, pero no de modo simplemente inmediato a partir del sonido lingüístico. Tareas que se encuentran ya muy lejos del ámbito de las intuiciones románticas, así como también de un filosofar no teológico (Benjamin, 2006: 435).

Mismamente, es preciso mencionar aquí el ensayo que esboza, de algún modo, lo que podríamos denominar como la filosofía del lenguaje de Benjamin. En este ensayo de *Iluminaciones IV* (Benjamin, 2001) titulado “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos” (el manuscrito original es de 1916), Benjamin apela a que:

Puede hablarse de un lenguaje de la música y de la plástica; de un lenguaje de la justicia, que nada tiene que ver, inmediatamente, con esos en que se formulan sentencias de derecho en alemán o inglés; de un lenguaje de la técnica que no es la lengua profesional de los técnicos. En este contexto, el lenguaje significa un principio dedicado a la comunicación de contenidos espirituales relativos a los objetos respectivamente tratados: la técnica, el arte, la justicia o la religión. En una palabra, cada comunicación de contenidos espirituales es lenguaje, y la comunicación por medio de la palabra es sólo un caso particular del lenguaje humano, de su fundamento o de aquello que sobre él se funda, como ser la justicia o la poesía. (...) No, existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual (Benjamin, 2001: 59).

Benjamin se refiere a que hay un lenguaje de la técnica que no es el de la lengua profesional de los técnicos, y ese lenguaje es perfectamente *normal* para, por ejemplo, el trabajo de un filósofo con las ideas vinculadas a objetos artísticos. Por decir así, hay un lenguaje de la técnica que no es el del positivismo de las ingenierías técnicas ni el de las instituciones científicas al servicio de la matemática que trabajan con conjuntos numéricos, números complejos, sistemas de ecuaciones, matrices, métodos de derivación y de cálculo integral, etc. Con esto, hay un lenguaje de la técnica que no es *primogénico* de las técnicas, sino que trata sobre la teoría de las ideas técnicas, el cual, consideramos, que pertenece al campo de la filosofía. Así también, hay un lenguaje de la justicia que no son las sentencias de un juicio basadas en un código penal, sino que hay una tradición filosófica

en la que se discuten, por ejemplo, las formas jurídicas como el normativismo, el decisionismo o el institucionalismo (como fue el caso de Schmitt). Seguidamente, tenemos también un lenguaje de la plástica que no incluye el hablar sobre pinceles, técnicas, pigmentos, soportes en muro, papel, estuco, tabla, tela, metal, madera, fresco, acuarela, témpera, aguada (guache), o de si es un mosaico, acrílico, vidriera, etc. Por lo que, de seguido, existe también un lenguaje sobre el *ser justicia*, *ser poesía*, y *ser música* o *ser arte*. Es un lenguaje, pero no del ámbito profesional de los músicos, sino un lenguaje sobre lo que *es* la música. Esto es, un lenguaje sobre el fundamento de la música, con lo que, diríamos, entonces, que esta filosofía de la música es también lenguaje. Lo cual es diferente de *decir* que la música sea un lenguaje hablado con palabras, ya que en este caso daremos por certero, p. e., que un violín pudiese comunicarnos un *concepto* a través de una oración subordinada.

De lo que se trata aquí es de disociar en la totalidad de los lenguajes, los lenguajes componentes que tienen por objeto una u otra cosa. Con esto se aclara lo siguiente, a saber: que no es lo mismo el lenguaje filosófico de la música que abre su campo hasta las ideas de la música, que el lenguaje de un músico profesional que atiende a sus técnicas armónicas, rítmicas melódicas, tímbricas, a los instrumentos y a los materiales con los que trabaja. Ahora bien, la cuestión que surge de aquí es la de qué tipo de lenguaje es la música. Y este es un problema del que se parte, desde la filosofía de la música, al definir los fundamentos de la misma en base a lo que *es*, precisamente, esa música (i. e., ontología de la música). En definitiva, lo que tenemos es: por un lado, que la filosofía de la música es un lenguaje, y, por otro lado, que la música no lo es (del todo).

Adorno, quién leyó la obra de Benjamin antes y durante la escritura de sus *Escritos musicales I-III*, hace hincapié en esta cuestión con el fin de buscar un paralelismo entre la música y el lenguaje al expresar que ambos son interpretados y que exigen la interpretación en la misma medida, pero de dos modos completamente diferentes (Adorno, 2006a: 659). Cuando interpretamos un lenguaje partimos de un código de signos y referencias que nos permite, racionalmente, entender y comprender el uso de un objeto, por la contra, *interpretar* música consiste en una lectura que se sigue de una ejecución u operación práctica de unas notas musicales. En la música la interpretación no media a través de referentes semánticos, sino por articulaciones fonéticas y sonidos (digamos, la primera naturaleza de la música), quedándose en esta naturaleza *primitiva* y material-temporal de lo ling stico. Comparte con el lenguaje el aspecto de la articulación fonética en la que se ejecutan los distintos sonidos que est n implícitos tanto en las palabras y letras como en los fraseos y las notas musicales, respectivamente²⁰⁹. Pero la música no avanza en la línea semántica (mediante la

209Un ejemplo de este antecedente rítmico musical a la articulación ling stica, en el que se juega con esas expresiones que recuerdan a la locura y al balbuceo de un bebé que destroza la palabra en voces guturales y tartamudeos, se puede ver en algunas de las actuaciones jazzeras de Al Jarreau, como el concierto grabado en directo de 1976 del famoso estándar de jazz *Take Five*.

referencia), sino que se queda en este *locus* de tensión fonético, por eso la forma de interpretación que pertenece a la música conlleva esta diferencia.

Adorno apela, en el texto titulado “Fragmentos sobre música y lenguaje”, al comienzo de los *Escritos musicales II*, a que: la “idea de interpretación pertenece a la música misma y no le es accidental” (2006a: 659). Además, Adorno entiende la imitación como un ejercicio de *praxis mimética* que se abre a la ejecución musical y que tiene sus efectos a través de la imaginación muda y la lectura silenciosa. En este texto, Adorno ilustra esta explicación con un ejemplo, dejando la parte material de la interpretación al lado de la música y el significativo al lado del lenguaje. Dice el ejemplo: “Si en el lenguaje significativo se quisiese comparar un acto con el musical, éste sería más bien la copia de un texto que su captación significativa” (2006a: 659). Así, a diferencia de lo que ocurre en la filosofía y la ciencia, en la música los elementos que se juntan para establecer un objeto de conocimiento no se unen para enjuiciar o para la emisión de juicio alguno. No hay captación significativa, sino el ejercicio técnico de la copia, la articulación más ejecutiva con el texto (partitura), y lo más fonético. Esta es la parte material de la expresión artística que se entiende como el concepto de primera naturaleza de la música en la filosofía de la música adorniana.

De este modo, Adorno expresa de un modo dialéctico la relación entre la música y el lenguaje, diciendo que en la música: “su semejanza con el lenguaje se cumple distanciándose del lenguaje” (2006a: 662). Esta es una de las fórmulas más negativas del método dialéctico, pues establece una confrontación entre lenguaje y música pero no para reducirlo a un conflicto de opuestos *en sí*, sino para aportar, en esa tensión, un juego de interrelación biunívoca que se establece entre ambos. Entre la música y el lenguaje no son todo diferencias ni es todo conflicto de un modo opuestamente radical, sino que hay ciertas semejanzas en el *modus operandi* aunque, sin embargo, sean cosas distintas.

Asimismo, podríamos considerar que habiendo una música que aspira a un lenguaje sin intenciones (Adorno, 2006a: 658), es decir, sin el carácter representativo del lenguaje significativo de palabras, queda en la música un *rastro* de algo que pertenece al lenguaje. Este algo, fue la máxima aspiración de parte de los compositores y aficionados musicales del canon tonal de la época barroca y romántica posterior al intentar hacer que la música semejara el lenguaje de los sentimientos (i. e., referencialismo). La música barroca era compuesta con la pretensión de que la conquista del significado, la escritura y la corrección lingüística pudiera llevarse a cabo con perfección mediante tal tipo de música. Ahora bien, aquí: “imperea una dialéctica” (Adorno, 2006a: 658) y si, por casualidad, conseguimos dotar a la música de una relación *unívoca* (y no *equivoca* o *análoga*) con el significado absoluto, entonces estamos borrando completamente lo musical de su carácter fáctico y convirtiéndolo en otra cosa, a saber, en un lenguaje de palabras. Por lo que la

solución no consiste en integrar a uno dentro del otro haciéndolo tapar, sino hacer ver qué tipo de elementos resultan más materialmente operativos dentro del campo de lo musical que del lenguaje, y viceversa.

La diferencia que remarca Adorno entre la música y el lenguaje parte de que, por una parte, interpretar el lenguaje significa comprender a través de la lectura o escucha (escrito o oral); por lo que, su forma se abstrae de lo escrito o dicho. Y, por otra parte, *interpretar* la música significa hacerla, ejecutarla, hacer sonar algo (i. e., vibración de un cuerpo), golpear, percutir en un momento inmediato y no *absorber* algo así como lo oculto en unos sonidos que representan cosas e ideas. Esta diferencia, es justamente la diferencia de una abstracción final e intencionalmente individual en la producción de sonidos, es decir, lo que se plantea es si hay un *telos* de la música que lleve a la significación o no. Ahora, si por *telos* de la música entendemos la tendencia o finalidad significativa del discurso articulado, podremos entender que tal teología no aboca a la música en su interpretación. Como dice Adorno en este texto titulado “Fragmentos sobre música y lenguaje”:

El lenguaje significativo querría decir el absoluto de manera mediada, y se le escurre en cada intención individual, abandona a cada una tras de sí en cuanto limitada. La música lo encuentra inmediatamente, pero en el mismo instante se oscurece, del mismo modo que una luz demasiado fuerte deslumbra los ojos, los cuales ya no pueden ver lo completamente visible (Adorno, 2006a: 660).

Las limitaciones del lenguaje para transmitir el momento *inmediato* del sonido musical son más evidentes que la propia música *en sí* misma. Así, en lo que se refiere a las articulaciones sonoras, no obstante, el proceder inmediato del instante musical hace que, en su momento, el sonido aparezca y desaparezca, lo cual dificulta su reunión configurada en los nombres de las cosas. De ahí gran parte del problema que hay con las *etiquetas* de los géneros musicales, las denominaciones de las piezas, obras, canciones, *mixtapes*, etc. La dependencia del significado en la música está *sugerida* por un contexto (p. e., nacional, religioso, ritual, social, etc.), un *todo* y un conjunto estructurado no aislado que hace que la música no sea simplemente una serie mecanizada de impulsos sensoriales *abiertos* con toda dispersión. En la música, el ideario de la canción, tiene una duración determinada, unos grados y cadencias, unos fraseos de un tipo o de otro y muchas partes que se distribuyen en un todo y se atribuyen al mismo en distintos casos. Ahora bien, este contexto no está cerrado a la significación del elemento lingüístico, sino que en el todo también se instaura la negación de aquellas intenciones significativas que buscan ser fijadas a través del lenguaje en la música. Por supuesto, lo que está negando Adorno es que esta totalidad sea idéntica al lenguaje, algo a lo que acompañó la aspiración principal del Segundo círculo de Viena cuando pretendía encarnar el desafío objetivista de que la música anula todo el lenguaje subjetivista que lleva inscrita.

Si tuviéramos que decir cuál es esa intencionalidad sin referencia, o ese lenguaje musical sin significado plausible, tendríamos que decir que no se trata de la intención abstracta proferida por el sujeto, sino de un instante o momento de inmediatez que derriba la referencialidad de la intención, dejando viva, a la vez, la evocación y ejecución material del mismo. Esta es la posición dialéctica de Adorno: el lenguaje se acerca separándose de la música, su semejanza se satisface en la medida en que se distancian uno del otro. Esto no significa caer en la indefinición sino, más bien, en: una “tensión mutua en la música misma” (Adorno, 2006a: 662). La música no se reduce ni a su sujeto compositor, ni a su oyente, ni a su acto de interpretación, ni a su mensaje sonoro sin referencia, ni a su objetividad musical, sino que, al modo pluralista, conlleva a la *mediación* dialéctica de los conflictos entre todos estos componentes²¹⁰.

La llamada nueva música es, para Adorno, un frente *inorgánico* contra aquellos que conciben la música como lenguaje a lo largo de su historia (p. e., la teoría de la música romántica). La nueva música es: un “impulso hostil al lenguaje” (Adorno, 2006a: 662), a saber, una lucha contra el sistema tonal armónico. Este sistema canónico del barroco es el que empieza a delimitar el papel de la música al del lenguaje, en su despliegue formalista y en la construcción notacional del sistema musical, ceñido, al mismo tiempo, a un sistema armónico de dos modulaciones estrictas e insoslayables (a saber, el modo jónico y eólico). Este sistema, siguió su desarrollo en la teoría de los románticos, sentimentalistas e idealistas que definieron a la música como el *lenguaje universal de los sentimientos* o, en el caso de Hegel, como: *la expresión profundamente metafísica del Yo*, línea por la cual avanzó el nacionalismo musical, que la definió como lenguaje de los sentimientos de sus *naciones* y de su espíritu popular (*Volkgeist*). Adorno, frente a ellos, se decanta por una posición más materialista y hasta formalista, en lo musical, al querer balancear dialécticamente todo este vertedero idealista del barroco y del romanticismo hacia un objetivismo con el que, al final, acabará lidiando hasta sus últimos días. Adorno, por una parte, a nivel formal y material, se posiciona en este problema a favor de autores como Hanslick, de John Cage, de Varèse o de Schönberg, aunque, por otra, también dirige su mirada al tratamiento de los contenidos que se llevan a cabo de la mano de Beethoven, Wagner, Hegel, Schopenhauer, Hoffman, Michaelis, Schlegel, Novalis, Wackenroder y Tieck.

Todas estas corrientes teórico-musicales parten de un movimiento filosófico musical que empieza a conjugarse con las prácticas musicales del Renacimiento entre los siglos XV y XVI, el

210Ahora bien, hay cierto tipo de sonidos realizados a lo largo de la historia de la música que obviamente están contextualizados en un ámbito común del oyente, a escala casi mundial. Por ejemplo los rugidos de animales, los arroyos acuáticos, los pájaros, el viento, el sonido de la espada en el viento, etc. Recordemos como ejemplo, para este caso, el hecho de que en la *Obertura* de 1812, Op. 49, Tchaikovsky decida escribir en la partitura dieciséis disparos de cañón, donde el susto de su estallido subraya este carácter inmediato y sorpresivo que recuerda a la guerra o que guarda alguna relación en sentido pragmático con ataques beligerantes de una lucha con cañones.

cual fue el motor fundamental del primado de la semejanza de la música con el lenguaje. Así, cabe destacar a Bartolomé Ramos de Pareja (1440-1522) como a uno de esos teóricos principales de la música barroca que llevó a cabo una de las más famosas reformalizaciones tradicionales clásicas del sistema de la *Ars Antiqua*, que aun contemplaba influencia pitagórica. Su tratado llamado *De musica práctica*, publicado al español como *Musica practica* (Ramos de Pareja, 1990), nos presenta una crítica a la confusa notación exacordal anterior y renueva la notación figurada con más variables armónicas melódicas (p. e., contrapunto, cromatismo, instrumentalismo, etc.). En esta misma línea, tenemos a Gioseffo Zarlino (1517-1590), quién realiza, en la obra *Institutioni harmoniche* de 1558, una nueva justa entonación que comprueba errores del sistema pitagórico de notación anterior²¹¹, *supera* los modos eclesiásticos, defiende la polifonía, preconiza la división de la octava en doce intervalos y aconseja a todos músicos utilizar la escala de Do mayor, es decir, el modo jónico, frente al resto de las modulaciones antiguas (Zarlino, 1965). Zarlino, divide el tono entero en mayor y menor (con semitono mayor y menor, respectivamente), conformando la llamada *Escala de Aristógenes* o *de Zarlino*. Es por tanto, uno de los primeros precursores que van a defender férreamente el modo mayor del sistema tonal, tal y como lo recomienda en la obra *Dimonstrationi harmoniche* de 1571. Junto con estos, cabe mencionar también la consecutiva labor en defensa del Barroco y del sistema tonal prolongado por Vizenzo Galilei que llega hasta el s. XVII y XVIII con el tratado de armonía de Rameau en Francia.

El debate que comienza a poner en duda este primado del lenguaje sobre la música (en el propio campo musical) empieza a producirse, precisamente, en los románticos y, posteriormente, en la vanguardia expresionista alemana (y en la impresionista francesa), pese a que esta evolución no acaba de ningún modo con la lógica tonal y tradicional del Barroco. El verdadero ataque definitivo,

²¹¹Pitágoras, en el 500 a. C., entendía que la enseñanza de la *música* (forma adjetivada de “musa”, en relación a las nueve diosas de las artes y las ciencias de la mitología griega) era paralela a la de la aritmética. Los sistemas de sonidos, ritmos, melodías y armonías tenían una estrecha relación con la explicación numérica del cosmos físico. La armonía musical, articulada en diversos modos, ejemplificaba la música de los orbes celestes y el movimiento de la naturaleza. Tal como lo enseñará luego Platón en el *Timeo*, o cómo de un modo similar Claudio Ptolomeo en el s. II llegará a construir de nuevo un sistema que permitía abordar *matemáticamente* tanto la *música* como la *astonomía* (Grout y Palisca, 1990: 20). Por lo visto, hay una leyenda en la que se cuenta que Pitágoras descubrió “las concordancias en las razones matemáticas sencillas existentes en una cuerda sonora. Se afirma que así halló que en las longitudes de cuerda con razón 2:1, sonaba la octava, en la de 3:2, la quinta y en 4:3, la cuarta” (Grout y Palista, 1990: 23). Estas longitudes llamadas intervalos son los que forman las distintas notas musicales en la escala armónica pitagórica, tal como explica Michael Baxand, con respecto al influjo de esta escala en el arte del Renacimiento, en su obra *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*: “Pero es asimismo la secuencia de la escala armónica pitagórica — tono, diatessaron, diapente, diapasón— tal como era mencionada en la teoría musical y arquitectónica del siglo XV (...). Tómense cuatro trozos de cuerda de igual consistencia, de 6, 8, 9 y 12 pulgadas de largo, y hágaselos vibrar con una tensión igual. El intervalo entre 6 y 12 es una octava; entre 6 y 9 o entre 8 y 12 es una quinta; entre 6 y 8 o entre 9 y 12 una cuarta; entre 8 y 9 un tono. Esta es la base de la armonía occidental, y el Renacimiento podía anotarla bajo la forma de regla de tres: las *Reglas de las Flores de la Música* de Pietro Cannuzio llegaban a colocar esta notación de la escala armónica al comienzo de su página inicial (...) como una invitación al ojo mercantil. En la *Escuela de Atenas* de Rafael el atributo de Pitágoras es una tabla con el mismo motivo numerado VI, VIII, IX, XII. La serie armónica de intervalos utilizada por los músicos y a veces por arquitectos y pintores era accesible a los conocimientos ofrecidos por la educación comercial” (Baxand, 1978: 129).

llega a su máximo exponente en la desembocadura del expresionismo musical con la forma disonancia dodecafónica (Adorno, 2006a: 663). La nueva armonía, que ya no parte simplemente del cromatismo (p. e., en la escala de seis tonos de Debussy en el contexto de la vanguardia impresionista francesa) y de la expresión del drama *atonal* wagneriano del *Tristán*, ni del salvaje movimiento principal de la *Elektra* de Strauss, llega al mayor efecto armónico, en su hostilidad al lenguaje como *continuum* del idioma musical expresivo, con la armonía disonante a partir del dodecafonismo y del serialismo. Como dice Adorno en el texto “Fragmentos sobre música y lenguaje”, de los *Escritos musicales II*:

si la armonía disonante no hubiese buscado siempre también lo inexpresivo, apenas habría sido posible su transición al dodecafonismo, en el cual, es más, los valores lingüísticos retroceden en un principio frente a los constructivos. Así de profundamente están imbricados los momentos antitéticos (Adorno, 2006a: 663-664).

La nueva técnica compositiva y armónica va más allá de lo que aun *restaba* en el romanticismo musical con respecto a la equiparable fuerza tradicional del lenguaje en la música como expresión, es decir, la lengua universal de sentimientos y los pequeños cromatismos que seguían ejerciendo la función instructiva del sistema tonal. Lo *inexpresivo* que busca la armonía disonante parece escapar, por fin, del subjetivismo expresivo del que la teoría romántica de la música seguía sujeto, en busca de un progreso constructivo formal y objetivo musical.

En la nueva música se ha intentado solventar el problema de la linguisticidad de la música que había instaurado el Barroco de dos formas. Por una parte, dice Adorno, lo intenta Stravinsky de un modo fallido utilizando modelos arquitectónicamente alejados del lenguaje, pero este compositor cae en una forma temporal y de ejecución musical que sigue siendo heredera de la tradición tonal, tal y como se puede constatar en su ballet²¹². Por otra parte, es la versión válida y real de transición la

212Fredric Jameson, en *Marxismo y forma*, explica la dialéctica subjetiva y objetiva, seguida de la dialéctica entre forma y contenido que se da en el ballet de Stravinsky frente al expresionismo schönbergiano, de un modo clarividente. Veamos como lo cuenta: “(...) en una situación en la que lo subjetivo y lo objetivo ha empezado a separarse, la originalidad de Schönberg fue la de haber conducido lo subjetivo y lo expresionista hasta su límite extremo, hasta el punto en el que las imágenes de los nervios y los traumatismos de este último viran lentamente, bajo la presión de su propia lógica interna, hacia la nueva objetividad, el orden más total, del sistema dodecafónico. Tal vez lo mejor sea comprar la especificidad de esta solución con la diametralmente opuesta de Stravinsky, de quien podría considerarse que trabajó desde el otro polo del dilema moderno, el *objetivo*. Porque ya la forma privilegiada en la que trabaja Stravinsky, el ballet, puede considerarse una especie de música aplicada que, incluso de manera más drástica que la «música programática» de la que es contemporánea, reinventa una especie de distancia entre contenido y forma dentro de un medio por lo demás no figurativo. De ese modo logra evitar los problemas de autojustificación y autodeterminación afrontados por la música pura y resueltos por Schönberg de la manera aquí descrita: porque su práctica musical ya está, por así decirlo, justificada por el propio retablo visual y, *a posteriori*, por los movimientos físicos de los bailarines, que la ratifican y de los que acaban pareciendo *acompañamiento*. Y lo que ocurre a la forma de estas obras se reproduce en el plano del contenido en sí, particularmente en los ballets rusos. Tanto *Petrushka* como *La consagración de la primavera* dramatizan el sacrificio de la subjetividad individual a una colectividad inhumana, y su primitivismo deliberado (con el llamamiento a la cultura popular en *Petrushka* o *L'Histoire du soldat*, y con sus elementales, arcaicos y casi imposibles ritmos prehistóricos en *La consagración de la primavera*) solicita la

que violenta los orígenes buscados (Adorno, 2006a: 664), la que convierte al puro ser de la música (i. e., ontología de la música *pseudopanteísta*, de negación abstracta, al estilo de Hegel y Beethoven) en una mera subjetividad ideal. Es preciso liberar a la música de la superestructura del sujeto que termina siempre en mera ideología (Adorno, 2006a: 665) y esto solo se consigue con una rebelión que no desea ni más ni menos que alejarse de la semejanza del lenguaje a la música en paralelo al desprendimiento del determinismo histórico (i. e., el continuismo de ciertas leyes históricas que operan a través de la música). Tal y como ya había dejado claro Adorno en *Filosofía de la nueva música*, es en el círculo dodecafónico y en sus transformaciones de los materiales musicales heredados donde esta transición verdadera se lleva a cabo contra toda animación subjetiva, contra aquella perversión del signo lingüístico basada en; una “vehemencia de intentos de ruptura” (Adorno, 2006a: 665).

Se trata de conseguir producir un constructivismo, que comienza en la vanguardia hasta llegar a un dodecafonismo, a través de unas estructuras musicales que van de lo más grande de la totalidad hasta lo más pequeño y minúsculo, de lo más *orgánico* a lo *inorgánico* (i. e., de lo tonal a lo atonal), como lo intentaron Schönberg, Berg, Webern. A este respecto, Adorno en este texto también incluye a Pierre Boulez, que evoca tanto a Webern como a Debussy (Adorno, 2006a: 669), aunque también muestra la proximidad de este con la nueva composición de la música concreta de Schaeffer. Desde la vanguardia musical, sobre todo a partir del impresionismo francés y del expresionismo alemán, se tiende hacia el *carácter inorgánico de la obra*, esto es, hacia la ruptura con el sistema armónico tonal de la música y, por supuesto, con el sistema representativo y mimético naturalista del arte visual (i. e., de la alegoría al símbolo hasta la vanguardia como nuevo arte inorgánico). Ahora, como ya explicita Peter Bürger²¹³ en su *Teoría de la vanguardia* de 1973, este

regresión del oyente/espectador culto a una especie de sacrificio del intelecto en el completo emocionalismo de la respuesta masiva. Este primitivismo ultraculto o demagogia musical (Adorno llega a compararlo como fenómeno al fascismo) se inscribe en la técnica de las obras en sí, la cual, como algo opuesto a los principios organizativos totales de Schönberg, favorece una especie de verticalidad masiva y discontinua. Sus ritmos y repeticiones rituales están rotos por lapsos y silencios que crean una sincopación con las recurrentes ondas sísmicas de las reacciones corporales de oyente. A diferencia de Schönberg, Stravinsky organiza los elementos implicados de acuerdo con categorías extrínsecas a la estructura musical, como las cualidades o los colores aislados de los propios instrumentos, o los efectos psicológicos de sus oposiciones (alto y tenue, penetrante o masivo). A buen seguro, Stravinsky, y en especial el Stravinsky de los primeros ballets, supone un fenómeno musical tan influyente y primordial como el del propio Schönberg; pero es instructivo comparar las respectivas situaciones históricas de las que cada compositor derivó las innovaciones (...). El valor y la dirección de la práctica artística de Stravinsky pueden juzgarse en último término por la larga serie de pastiches neoclásicos que sucedieron al periodo ruso. Porque, en ellos, la inclinación hacia la objetividad musical puede observarse abiertamente en el modo en el que el compositor renuncia a su propia voz, abdicando de ese estilo personal que se ha vuelto problemático en los tiempos modernos y hablando a través de la subjetividad fosilizada de compositores muertos, en una especie de ingeniosa farsa estilística que revive formas fantasmagóricas de un pasado en el que la composición musical estaba aún libre de contradicciones internas” (Jameson, 2016: 32-34).

213Peter Bürger, en su famosa obra titulada *Teoría de la vanguardia*, de 1979, se refiere a este carácter orgánico e inorgánico de la obra de arte al empezar el tercer capítulo titulado “III. La obra de arte vanguardista”, en el punto primero “La problemática de la categoría de obra”. Aquí, apela a Adorno para hacer referencia a la cita de *Filosofía de la nueva música* que dice: “Hoy día las únicas obras que cuentan son las que no son obras” (Adorno, 2003a: 36).

carácter inorgánico de la obra vanguardista, conlleva también una mediación con los contenidos de *verdad* y la *praxis* social, así como con el momento histórico que ocupa la obra. Frente al *carácter orgánico* del símbolo, en el que esta mediación se ve reducida (por la relación unívoca entre totalidad y partes), la obra vanguardista es un revulsivo contra el arte institucionalizado y oficializado. La escala de seis notas de Debussy y el dodecafinismo de Schönberg son ejemplos cruciales de cómo el carácter orgánico del sistema tonal del Barroco (lo que en el arte visual era el símbolo) entra en decadencia, ante la aparición de una fuerza productiva musical que tiende a lo inorgánico (i. e., el concepto de lo artificial frente a al *concepto de vida orgánica* que recuerda al concepto de la filosofía de la naturaleza hegeliana) y a la mediación social de la obra; lo cual, significa una vuelta al *arte inorgánico y mediado* que anteriormente encarnaba la imagen alegórica. Por tanto, el material de composición debe arrancar de sí la fuerza orgánica del sistema tonalista del lenguaje, anclado como forma natural a lo largo de la historia de la música, para que así nos lleve hacia una “mediación entre sujeto y objeto” (Adorno, 2006a: 670), que consiste en:

extraer mediante el oído del mero material el lenguaje que éste incluye, deviene uno interior al sujeto que se esconde en ese material; al extraer los elementos lingüísticos, que son todos ellos emociones subjetivas sedimentadas, de su contexto ciego, por así decir desarrollado de forma natural y él mismo exhaustivamente construido de manera pura, se hace justicia a la idea de objetividad que es propia de todo lenguaje en medio del subjetivo significar (Adorno, 2006a: 670).

La forma que busca Adorno de anteponer al lenguaje los materiales musicales consiste en oírlos de un modo tal que permita hacer presentes las mediaciones dialécticas entre el sujeto y el objeto, para que entre uno y otro se haga patente la música en medio de la *simbolización tonal* del lenguaje (i. e., el carácter orgánico de la obra); y así, poder saber dónde el compositor debe ejecutar la transformación y la forma disonancia, que le permita fracturar esa otra forma consonancia, tradicional, simbólica, natural, orgánica y *no mediada* de la música tonal.

Pero esta solución no es definitiva, ni Adorno atiende a ella como una emancipación

Y, con esto, Adorno señala distintos ejemplos de obras de este tipo, en el contexto de la primera época expresionista de Schönberg, como lo son: el monodrama *Erwartung* y el *Wozzeck* de Berg (aunque a este último no le hubiera gustado realizar las piezas expresionistas al modo schönbergiano en su ópera). Sobre esto, comenta Bürger que: “La enigmática sentencia de Adorno emplea el concepto de obra en un doble sentido: por un lado, en un sentido general (y desde el punto de vista el arte moderno todavía tiene carácter de obra); por otro, en el sentido de obra de arte orgánica (Adorno habla de «obra redonda»), y es este concepto limitado el que destruye la vanguardia. Esto nos vale, pues, para distinguir entre un significado general del concepto de obra y un determinado uso histórico. En un sentido general, la obra de arte se establece como unidad de generalidades y particularidades. Esta unidad, sin la cual no puede concebirse una obra de arte, se realiza, sin embargo, de modos muy diversos en las distintas épocas del desarrollo del arte. En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación. Aquí el momento de la unidad está en cierto modo contenido muy ampliamente, y en el caso extremo sólo lo produce el receptor. (...) La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas (Bürger, 2000: 111-112).

política por la vía del variacionismo musical. En el texto titulado “Música, lenguaje y su relación en la composición actual”, podemos cómo la indefinición de la relación entre música y lenguaje queda asegurada por la noción de *enigma*²¹⁴, que también aparece en la *Teoría estética*. Con esto, la música no puede escapar de su semejanza con el lenguaje (Adorno, 2006a: 667) y comparte con él, como todo arte, el carácter enigmático que impide el cierre musical a una categoría exactamente autónoma. La música, en su carácter inorgánico vanguardista, huye de la representación propia de mecanismo simbólico que la desplaza del lenguaje, a pesar de sus referencias subjetivas aprobadas por una masa de oyentes, y esta es una paradoja que no permite su exacta definición como ciencia autónoma. En este texto, Adorno apela a que en el Romanticismo, donde el sistema tonal sigue vigente como totalidad orgánica, pese al resurgimiento de la forma disonancia en este momento, se quiso hacer caer la oposición entre lenguaje y música en un traspaso de un campo al otro, sin dejarse entrever la intersección de la negatividad que pone de manifiesto el *carácter enigmático*. Dice Adorno que en el Romanticismo:

se cayó en lo que Hegel habría llamado negación abstracta, una técnica de primitivización organizada, de mera supresión. Gracias a un tabú ascético contra todo lo lingüístico de la música, se esperaba atrapar el puro en sí musical, una ontología musical en cierto modo, como un residuo, como si la verdad fuera aquello que sobra. Dicho de otro modo, se ha reprimido el siglo XIX, en vez de emergiendo de él sobrepasándolo, tal como la Diótima de Platón describe la dialéctica: «Dejando lo que desaparece y envejece algo nuevo de la misma índole que él era» (Banquete, 208). Si realmente la semejanza de la música con el lenguaje se cumple alejándose la música del lenguaje, entonces es únicamente gracias a su movimiento inmanente, no por sustracción o asimilación a presuntos modelos musicales prelingüísticos, los cuales siempre acaban demostrándose a sí mismos como fases anteriores del proceso entre la música y su semejanza con el lenguaje (Adorno, 2006a: 664).

En este texto, tenemos las claves de la dialéctica negativa entre música y lenguaje, pasemos a enumerarlas una por una. En primer lugar, se nos dice que no podemos llegar a un “en sí puro” que mantenga la diferencia de la música y el lenguaje en una mezcla reconciliada idénticamente. En segundo lugar, se dice que Hegel contribuyó a la caída en esta oposición tan férrea y exclusiva de la *negación abstracta*, que separa la verdad y lo pasional de lo musical. En tercer lugar, se construye así un tabú contra lo lingüístico y verdadero a favor de lo musical y los impulsos tan característicos de la pasión romántica²¹⁵. Cuarto, surge la posibilidad de pensar en una *ontología musical* en la que

²¹⁴Adorno, en varias ocasiones apela a la “primera naturaleza” (Adorno, 2008c: 26; 2009a: 316), como a una naturaleza plenamente musical (de un modo que, por momentos, pudiere recordar a Hanslick). Ya en el año 1953, apuntaba en el texto “Sobre la relación actual entre filosofía y música”, a la cuestión enigmática que solo se resuelve en tocar la música como un todo (entendemos, en el sentido formalista): “la música mira con ojos vacíos a quien la escucha, y cuanto más profundamente se sumerge uno en ella, más incomprensible resulta lo que ella deba ser, hasta que uno aprende que la respuesta, si es que una respuesta así es posible, no yace en la contemplación, sino en la *interpretación*: es decir, que sólo resuelve el enigma de la música quien sabe tocarla como un todo” (Adorno, 2000: 27).

²¹⁵En las Introducciones a la *Filosofía de la Historia Universal*, Hegel define la pasión como el *lado subjetivo* que es a

todo el ser en su *cualidad, cantidad y medida*, llegue a configurar la realidad de la esencia a través de la *naturaleza* y el *espíritu* de la música, pues se espera atrapar, justamente, el: “puro en sí musical”, como la representación final de la totalidad del ser y de la música. Quinto, hay una represión en todo esto que nos aboca al carácter inorgánico de la obra musical y a la fuerza negativa de los contenidos contra la insistente aspiración de una totalidad lingüística y formal de la música. Y es que, en el Romanticismo, la comprensión de la emergencia del lenguaje en la inmanencia de la música se piensa más bien como un universal que comunica los sentimientos, esto es, cómo la música sobrepasa al lenguaje a través de un de jerarquía entre ambos: lo musical se levanta sobre lo lingüístico, y la *pasión* y la *fantasía* sobrevuelan la verdad de toda racionalización musical. Sexto, Adorno apela al *Banquete* de Platón para enfatizar lo que, años después, en la obra *Dialéctica negativa* explicará con detenimiento, esto es, que lo que fue volverá a ser por ese carácter de implicación histórica de un polo con el otro; es decir, la dialéctica no se entiende como superación sino como negación. En séptimo y último lugar, si la relación de la música con el lenguaje es propia de una dialéctica negativa entre lenguaje y música, el movimiento es inmanente, y esta inmanencia no consiste en la de un sustrato ontológico musical que todo lo empapa²¹⁶ (monismo y panteísmo) ni

al vez formal, en tanto que la voluntad y la acción del sujeto lleva a configurar racionalmente los contenidos (infinitos) de su conciencia, dando lugar a formas. Así lo dice: “Éste es, en particular, un momento esencial de nuestra época, en la que los hombres ya no son apenas atraídos hacia algo por la confianza y la autoridad, sino que prefieren dedicar su actividad a una cosa con su propio entendimiento, con convicción independiente y juicio propio. Por eso decimo que nada se ha realizado en absoluto sin el interés de aquellos cuya actividad ha estado implicada; y si llamamos pasión a un interés en la medida en que la entera individualidad se sumerge en un objeto y, con todas las inclinaciones de la voluntad que le son propias, concentra por entero en ese fin sus necesidades y energías, desatendiendo todos los demás intereses y fines que se tienen y se pueden tener, hemos de decir que nada grande se ha realizado en el mundo *sin pasión*. La pasión es el lado subjetivo, por tanto formal, de la energía de la voluntad y de la acción. Su contenido, o el fin, están aún indeterminados, lo mismo que en la propia convicción, en la propia inteligencia y certeza. De qué contenido tenga mi convicción, así como de qué fin tenga la pasión, depende que uno y otro sean de una naturaleza más verdadera. Pero a la inversa, en caso de serlo, para que salga a la existencia, para que sea real, se requiere el momento de la voluntad subjetiva que comprende todo eso, necesidad, ímpulso, pasión, así como la propia inteligencia, opinión, convicción” (Hegel, 2005b: 77).

216En este sentido, ha habido algunas propuestas teóricas que, por otras vías a la ontología heideggeriana, siguen cayendo en esta visión inevitablemente propagada, expandida y sin remedio de la omnipresencia musical. Desde luego, no cabe una ontología de la música al modo panteísta, dado que la música no es un sujeto ni un dios que pueda estar en todas las partes. No aclara nada confundir el todo con las partes, más bien hay que abrir el abanico de las posibilidades y las condiciones de posibilidad de distintos modos de manifestarse musicalmente ese ser (en sentido material) que es la música. Por ejemplo, en la obra de Yúdice (2007) titulada *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, se cuenta el modo en que “las tecnologías de las últimas tres décadas han incidido en la experiencia de todos, y no sólo en la de los músicos o los aficionados de este o aquel tipo de música” (Yúdice, 2007: 18). Hoy en día “casi no hay espacio donde no se oiga música” (Yúdice, 2007: 18). Este autor mantiene una definición de experiencia musical, lejos de Benjamin y Adorno, como la información que proviene de sensaciones, escuchas y memorias que promovieron el refuerzo de las habilidades humanas (visión y audición, como las dominantes) para su supervivencia. Cercano a lo que Adorno llamaría un materialismo vulgar, al centrarse en cierto tipo de fenómenos sonoros, Yúdice analiza la música desde procesos de recepción y percepción cercanos a un excesivo psicologismo de la experiencia musical en el contexto de las nuevas tecnologías musicales. Aun siendo así, es consciente de que ninguna definición genérica centrada en aspectos propiamente musicales es abarcadora del tema, además de que para su análisis tecnológico-musical utiliza categorías que están bien reconocidas en Adorno y que van más allá de lo meramente fenomenológico. A pesar de ello, no es difícil comprender que el autor quiera huir de este aparato de sentidos de la experiencia fenomenológica musical cuando remite a Benítez Rojo para aludir a un ritmo “interior” metafísico relacionado con el entorno: “Tales ritmos, en realidad, emanan de ritmos interiores, estructuras secretas que todos

en el de un modelo prelingüístico originario musical, de cuya fase anterior nadie puede determinar.

Esta *ontología de la música*²¹⁷, nos aboca al problema de la dialéctica como la relación entre el *concepto* y el *ser*, esto es, el conflicto que se da entre la *razón* que nos lleva a esos conceptos (i. e., para Hegel: concepto subjetivo, objetivo, absoluto) y la *cualidad*, la *cantidad* y la *medida* de eso que *es*, y que siguiendo el orden de la *Ciencia de la lógica*, pasa a través de la *esencia* en tanto que *reflexión sobre sí misma*, *apariencia* y *realidad*. Más allá de la *jerga de la autenticidad* a la que aspiran los buscadores del *ser original* (a partir de una genealogía, que también puede ser entendida dialécticamente como punto de partida del *progressus*), tiene que haber un sustrato de materialidad en el que se *codeterminen* el ser y la música en medio de la *multiplicidad* del ser. Si entendemos que el método dialéctico de Adorno señala la congruencia entre el método del *pensar* y el pensar el *ser* mismo, la relación entre el modo en que se piensa la cosa como conflicto entre la *esencia* y el *concepto*, y el *ser* de la cosa como el *sustrato* en el que radica el *proceso* de ese pensamiento, tendríamos que aceptar *lógicamente* que para Adorno también hay algo así como una *ontología material* de la música.

llevamos dentro en calidad de implantes socioculturales” (Rojo, 1997: 101-104).

²¹⁷Esta cuestión de la ontología de la música, dicha así (con tintes de influencia heideggeriana), fue considerada por Gaston Bachelard (dos años antes de morir) de algún modo ya en el 1960 en la obra *La poética de la ensoñación*, de la que Adorno no tiene información explícita sus textos. Para el estudio de esta relación de la ontología de la música con la obra *La poética de la ensoñación* (Bachelard, 2014) nos remitimos a nuestro texto titulado “Análisis de la ontología de la música en la ensoñación poética de la obra *La poética de la ensoñación* de Gaston Bachelard” (Búa, 2015). En este texto podemos descubrir como esta obra bachelardiana está plagada de metáforas, referencias y materiales que nos llevan a este lugar del río heraclídeo, a la fuerza del niño inocente del devenir y a la tirada de dados del poema de Mallarmé. Todo esto conforma un *locus* de tensión filosófico que relaciona tiempo, filosofía y música; formado por elementos que indudablemente reflejan lo más intensamente afectivo y literario dentro del propósito de un estudio acerca de la ontología de la música intrínseca a la poética de la ensoñación como es este.

3. 6. Segunda naturaleza de la música

Sobre el *sustrato* ontológico material de la música surge la *apariencia* de esta presencia de la *esencia* de lo musical. Por decir así, de la naturaleza e historia de la *presencia* del objeto musical se yergue una naturaleza e historia de la presencia de la *apariencia* de tal objeto musical que hace pasar, no tan solo como metáfora, la primera naturaleza de la música por la segunda naturaleza. Por consiguiente, retomando la diferencia entre el concepto de primera y segunda naturaleza de la música, se parte de estas dos partes del concepto de naturaleza con el fin de *hacer audibles a los oídos* qué tipos de sustratos naturales corresponden a qué partes de la mentada totalidad musical.

Como ya hemos dicho, Adorno también apela a una segunda naturaleza de la música, la cual surge como la *fantasmagoría* aparecida del reflejo de la primera, referida habitualmente a su implicación en la apariencia histórica del sistema tonal im-puesto. Así, siguiendo con el ejemplo anterior, en la *Filosofía de la nueva música* de 1953, Adorno comenta que, frente a las críticas que recibe la nueva música (dodecafónica, variacionista, serial y con integración de la forma disonancia) por ser *intelectualista* y porque: “surge en la cabeza, no en el corazón o en el oído” (Adorno, 2003a: 19), se debe considerar, además, lo *mezquino* de esta posición. En este contexto, Adorno introduce la noción de *segunda naturaleza del sistema tonal* para denotar las peculiaridades de los que consideran esta crítica de intelectualismo, al mismo tiempo, que abrazan el sistema tonal como la *naturaleza de oído y corazón*. Dice Adorno:

Lo mezquino de estas frases es evidente. Se argumenta como si el idioma tonal de los últimos trescientos cincuenta años fuera naturaleza y como si atentase contra ésta quien va más allá de lo desgastado por el roce, cuando el mismo estar desgastado por el roce atestigua precisamente una presión social. La segunda naturaleza del sistema tonal es una apariencia históricamente surgida. Debe la dignidad del sistema cerrado y exclusivo a la sociedad del intercambio, cuyo propio dinamismo tiende a la totalidad y con cuya fungibilidad concuerda del modo más profundo la de todos los elementos tonales. Pero los nuevos medios de la música son producto del movimiento inmanente de la antigua, de la cual se distingue al mismo tiempo por un salto cualitativo. Así, que las piezas significativas de la nueva música serían más cerebrales, que se imaginarían menos sensiblemente que las tradicionales, es una mera proyección de la falta de comprensión (Adorno, 2003a: 19-20).

La *segunda naturaleza del sistema tonal* se conforma bajo el halo de apariencia que la historia ha ido construyendo a la vez que transformando la primera naturaleza de la música. La *segunda naturaleza* de Lukács o la *nueva naturaleza* de Benjamin no se refería a la naturaleza de la música, sino que abarcaba la idea de naturaleza que había sido transformada a partir de la Revolución industrial en un mundo tecnológico-industrial que se hizo patente en la mitad de s. XIX en Inglaterra, tal y como lo expresó Engels en *La situación de la clase obrera en Inglaterra* de 1845. No obstante, la segunda naturaleza de la música aparece antes como *dimensión vertical* de la

armonía que como transformación directa surgida a partir de la implantación del desarrollo industrial del capitalismo, aunque se vea acrecentada y expandida en este. La segunda naturaleza de la música tiene su desarrollo histórico a partir del s. XVII y del s. XVIII con la instauración del sistema tonal, acogido férreamente en las cortes, en los palacios y en los teatros a los que acudían las clases aristocráticas. Este movimiento de la *apariencia histórica* que se yergue sobre la primera naturaleza de la música es una capa de ideología que reduce el sistema musical al dominio de la escala menor y mayor dejando en *extinción* a los viejos modos y armonías anteriores.

Ahora bien, ambas naturalezas confluyen históricamente bajo el mismo momento real del avance técnico e industrial, que, a la par, *contiene* el despliegue de las técnicas compositivas que se venía implantando fuertemente desde el s. XVIII. La sociedad del intercambio avanza en paralelo con los medios técnicos de producción musical, en cuya progresión el sistema tonal musical, pese a intentos variacionistas, sigue manteniendo su vigencia y dominio en la *historia presente*. Este avance de los medios técnicos del modo de producción capitalista ejerce tal presión social en los contenidos y en las formas musicales de los oyentes, que la primera naturaleza de la música se *solidifica* aun más como segunda naturaleza. Ambas, entrelazadas cuán nudo gordiano, se mantienen en beneficio de la tonalidad²¹⁸, es decir, de una totalidad que el propio modo de producción capitalista mantiene como tipo musical a la venta de mercancías como: las piezas, las canciones, los temas, las pistas, los singles, los *tracks*, los mixtapes, etc. Frente al salto cualitativo (si se quiere, entendido engelsianamente como *suma de saltos cuantitativos* a nivel armónico) de la nueva música, en la sociedad del intercambio, triunfa el *neotonalismo* como forma armónica de la apariencia histórica que es lo *positivo*, en tanto que lo *puesto* (o *im-puesto*) de este concepto de segunda naturaleza.

De este modo, Adorno expone que la música también tiene su “segunda naturaleza”, y es necesario advertir que ella nos lleva a la *posición sociológica* de lo que media entre el subjetivismo y la *cosificación*, dando lugar, en tales circunstancias económicas, a categorías sociales del oyente musical como la de *escucha regresiva*. Dicha segunda naturaleza de la música envuelve dialécticamente el campo de relación directa con lo social, en tanto que se *mezcla* en una sutil y pretenciosa *estaticidad* de sus contenidos y formas. La música, para Adorno, también hace parte de

218En el texto titulado “Schönberg y el progreso” de la *Filosofía de la nueva música*, Adorno intenta defender las disonancias de las nuevas técnicas compositivas de la nueva música frente a la falsedad y lo cacofónico de las tríadas o la ramplonería del acorde de séptima disminuida que se utilizan habitualmente en la música tonal y oficial (técnicas vigentes en la música popular del s. XX y XXI como en el pop, en el bebop, en el swing, en el rock, etc.). Así lo constata Adorno: “Incluso el oído más obtuso percibe la precariedad y ramplonería del acorde de séptima disminuida o de ciertas notas cromáticas de transición en la música de salón del s. XIX. Para el técnicamente experto tal vago malestar se transforma en un canon de lo prohibido. Si no todo engaña, hoy día excluye los medios de la tonalidad, es decir, los de toda la música tradicional. No se trata meramente de que esos sonidos hayan envejecido y sean intempestivos. Son falsos. Ya no cumplen su función. El estadio más progresista de los procedimientos técnicos delinea tareas frente a los cuales los sonidos tradicionales resultan ser clichés impotentes. Hay composiciones modernas que ocasionalmente incluyen en su contexto sonidos tonales. Lo cacofónico son tales tríadas y no las disonancias” (Adorno, 2003a: 39).

la ideología y de las *convenciones* que está mediadas a través de lo social y material de la obra musical. Esto es así debido a que este concepto de primera naturaleza de la música adopta nuevos significados entre las clases sociales musicales pertenecientes a la música seria y a la popular, y esos contenidos se dotan de formas que van parejas a los modos de producción de influencia bajo los que la sociedad está constituida. Se lleva a cabo, también, una dialéctica entre las intenciones expresadas musicalmente (psicológicas) y las manifestaciones sociológicas del lenguaje (compartidas por una masa de oyentes) que tienen pregnancia en esta segunda naturaleza de la música.

La apariencia histórica de la naturaleza de la música se entiende como movimiento dialéctico de lo *real* y no del mero no-ser. La música entendida bajo el concepto de la segunda naturaleza se opone dialécticamente a la definición autónoma del concepto de primera naturaleza, ya que en sus contenidos muestra el carácter histórico de la ideología de los oyentes como una nueva referencia compartida: psicológica y socialmente, ya no *plenamente* musical. Así, en el modo en que la referencia sensorial es audible, evidentemente, el sonido es percibido por un oyente; y esto se lleva a *escala de reproducción ampliada* mediante la propagación realizada a través de los medios de distribución de la mercancía musical. La referencia de lo psicológico, que contiene las *vivencias* de la experiencia auditiva y subjetiva de la manifestación sensorial, se expande en diversos grupos sociales de oyentes al *ritmo* en que la mercancía fluye libremente entre unos y otros. Ahora, también debemos dar cuenta del grado de referencia en que la *lógica de la teoría social* estudia sociológicamente al individuo con respecto a las estructuras sociales y económicas. Desde un grado de abstracción mayor aun, diríamos que hay una figura dialéctica *ascendente* de presentación: partiendo, en primer lugar, de la música recibida por el sujeto individual, y en segundo lugar, desde el oyente hasta el conjunto social de sujetos individuales que conforma *las masas de oyentes*. Por lo tanto, a la música le es propia un campo semántico social específico que afecta en el comportamiento de sus oyentes, y que ya no es meramente aconceptual (i. e., concepto de la primera naturaleza de la música); en el sentido en que se haya dentro de un sistema mundial cargado de referencias (y conceptos) que la envuelven. De ahí que este concepto de segunda naturaleza vaya parejo a la estructura sociológica de un momento histórico determinado, así como a las formas y apariencias que recubren al modelo productivo económico en su totalidad y en sus partes integrantes. Esta *noción* de segunda naturaleza, la define Perry Anderson del siguiente modo:

La subordinación de la naturaleza se efectuó *pari passu* con la consolidación de las clases, y de ahí la subordinación de la mayoría de los hombres a un orden social impuesto como una implacable segunda naturaleza sobre ellos. El avance de la tecnología hasta ahora sólo ha perfeccionado la maquinaria de la tiranía (Anderson, 2012: 102).

Como hemos dicho, la estructura social que se *impone* culturalmente, a través de la música, lleva consigo el implante de una segunda naturaleza sobre una primera naturaleza. Conjuntamente, se forma aquí un modo de combinación dialéctico en el que pasando por la primera naturaleza, el objeto musical consigue hacer penetrar en el individuo el refinamiento musical de la lógica instrumental capitalista. Este cuadro dialéctico de las dos naturalezas de la música, es al que apela Adorno como instrumento *desvelador* de la *barbarie* inmanente a la lógica de la racionalidad técnica inmanente al sistema económico-político. La representación de un sistema musical se puede ver reflejada a través del otro (*inter partes*), es decir, la falsa apariencia de una melodía puede acabar representando alguna forma en un plano distinto al de su primera naturaleza, que es la naturaleza técnica instrumental y compositiva de un sonido *dado* en un lapso de tiempo que no se codifica conceptual ni semánticamente (al modo del lenguaje de palabras). Adorno nos advierte de que los efectos de la segunda naturaleza sobre la primera enmarcan a los oyentes en el molde de la industria cultural, manteniéndolos *cosificados* (i. e., referidos a la cosa o al objeto) mediante una serie de contenidos y formas mediáticamente *impuestos*.

La distinción de estas dos naturalezas conlleva, a la vez, un impulso crítico de denuncia de los efectos culturales de la música popular (y hasta de la llamada *cultura popular*²¹⁹) y del carácter

219Sobre este par de términos existe toda una amplia polémica en la actualidad en el seno de los estudios culturales (de base angloamericana) con respecto a la división entre *cultura popular* y *cultura de masas*. Para afinar, hay que tener en cuenta la época histórica en la que se encuentra el manejo de estos conceptos, ya que mientras en la Edad Media la definición de lo popular hacía referencia a una cultura que se erigía contra la cultura oficial, de las élites, de las clases (nobleza, clero, pueblo) y sus intereses. Con el paso del tiempo, se da una transformación que muta de la forma política absolutista con mercado esclavista y, posterior, feudalista, a la forma moderna nacional-popular con mercado capitalista. Por decir así, lo popular medieval no es lo popular romántico, aunque en este último queden reservas del primero, en tanto que el pueblo del feudalismo pasó a formar parte de la burguesía y del proletariado industrial en el s. XIX. Por supuesto, esta transformación se da también en los contenidos materiales y particulares de eso que significaba el par de la cultura popular que se decanta hacia la cultura de masas. Una vez que lo popular moderno se opone a la nobleza y al clero en nombre del mismo pueblo, surge una oposición determinante que busca la legitimidad en la clase popular y ya no en el monarca, nobleza, papado y clero. Ahora bien, en la modernidad la diferencia de clases pasa del esquema de nobleza, clero y pueblo a la distinción de burguesía y proletariado lo cual dificulta más la definición de lo que es cultura popular en tiempos del sistema de mercado capitalista. Por una parte, sigue perviviendo el espíritu popular medieval que se alza contra los poderes dominantes, pero por otra, la industria cultural es motor del proceso de mercantilización de todo lo vendible y fungible por la masa de consumidores. Actualmente es imposible pensar la cultura popular, y los resquicios que puedan quedar de esta, desde un punto de vista medieval, pues, verdaderamente, está mediada y conjugada con la industria cultural moderna capitalista. Lo que tenemos son los restos, las *ruinas* y los polvos de aquellos lodos, la dificultad se encuentra en disociar en medio de la totalidad, la forma y el contenido de esto que se denomina como *cultura popular* durante el feudalismo, pero puesta en juego ahora, sin saber bien de qué modo, en los tiempos del capitalismo. El mismo Adorno, parece ofrecer una definición de la cultura musical popular cuando apela al oyente regresivo, i. e., a la regresión dialéctica de lo histórico. Esta regresión parece indicar el movimiento de la forma de repliegue que adopta el consumidor actual ante la tradicional posición reaccionaria de la cultura popular contraoficial medieval, aunque se regresa no solo a la cultura popular medieval sino al carácter de regresión en sentido, más bien, psicoanalítico (i. e., nos referimos a la *regresión formal*, aunque también se puede entender como *regresión tópica y temporal*): inversión de lo anterior, es decir, un retorno en sentido inverso a los contenidos de las fases más primitivas e instintivas (también antiguas y, hasta, psíquicas), pero formalmente distintas pues están mediadas por la industria cultural. No obstante, en términos estrictos y absolutos, Adorno no elabora una teoría de la cultura popular como tal, no establece un principio ni fundamento que pueda sustentar algo así como los puntos rígidos de definición de contenido y forma de una cultura popular en cuanto que abusa de la repetición, de lo ideológico capitalista, de las formas más psicológicas, etc. Estos puntos no acaban de ser determinantes para establecer lo que es cultura popular, debido a que no queda claro, para

regresivo musical, en un sentido histórico. La crítica a esta música popular conlleva a la vez una visión dialéctica histórica en la que el carácter de lo progresivo se enfrenta a lo regresivo. Estas dos modalidades dialécticas de *evolución* o *involución* introducen en el concepto de segunda naturaleza el aspecto crítico necesario para la analítica de lo *popular* en el momento presente. Con respecto a esta cuestión temporal e histórica, el punto de conexión entre una y otra es lo que al principio llamamos tiempo homogéneo y discontinuidad. En efecto, este tiempo homogéneo es por el que se decanta ese oyente regresivo y entretenido que escucha incesantemente las canciones que suenan en

empezar, lo que es eso que tan elegantemente se dice de “cultura” ni eso de que sea “popular”. El pueblo en la actualidad es una masa, formada por individuos, que bajo el principio de representación política es el sujeto político al que el Estado debe su servicio, y con el que tiene que conseguir aunarse como identidad política siempre imposible de alcanzar en la realidad particular. No hay pueblo en el plano de la cultura, en cuanto que todos son individuos que pueden consumir o no el producto, ¿o es que hay algo originalmente popular, romántico e idealista, en eso que se denomina cultura del pueblo o popular? Para Adorno hay individuos (i. e., *homo oeconomicus* como ideal capitalista del empresario de sí mismo, donde todos los integrantes participan, compitiendo, en el sistema económico, regido por la *ley de oferta y la demanda*), es decir, hay vendedores y consumidores de productos (cultura de masas) que se denominan *culturales*, dentro de los cuales entrarían distintos tipos de cultura asociados al mercado, a las clases, a la nación y a la época en la que se encuentre, p. e.: la cultura de la música, la cultura pictórica, la cultura lingüística, la cultura étnica, la cultura de la calle, la cultura del cine, la cultura del porno, la cultura del cómic, la cultura urbana, la cultura del campo, la alta cultura, la baja cultura, la cultura del éxito, la cultura de los negocios, la cultura del trapicheo, la cultura gastronómica (dentro de la misma: la cultura del vino, la cultura del jamón, la cultura de las cañas, etc.), la cultura *skater*, la cultura de los videojuegos, la cultura de las *barbies*, la cultura de los *playmobil*, la cultura del ajedrez, la cultura de los libros, la cultura *ad infinitum*. Y, hasta cabe preguntárselo, ¿qué es cultura sin adjetivos, a secas? En fin, aquí estamos diciendo que lo que se adjetiva como popular es la cultura, pero tampoco se puede dar por sabido qué es justamente la cultura *en sí*. En el común de todas las definiciones de cultura de los antropólogos, los arqueólogos, los historiadores, los sociólogos, los etnólogos o los nuevos estudios de la cultura, ¿qué aspectos guardan en común todas estas definiciones de los distintos campos? La confusión de *conceptos de cultura* que deriva del uso de distintos campos, con diversos intereses de investigación, hace que su nivel sea más alto, y más vago, *eo ipso*, sobrevuela y tiende a lo universal de la idea. La idea de cultura, en tanto que el resultado de la complejidad y la confusión de todos los conceptos utilizados en los diversos campos que la estudian, es verdaderamente eso: un abstracto, eidético y metafísico ejemplo de idea. Respecto a la llamada cultura popular, en la obra de Adorno, se estudia de un modo muy transversal: tanto desde la filosofía de la cultura, como de la sociología de la cultura, como de la psicología de la cultura, como desde la economía-política (industria cultural) pero no hay una definición reducida a un campo que sobresalga, sino que se intenta dar cobijo a esa mediación interdisciplinaria de conceptos, a través de los cuales se dice lo que es *cultura* y lo que es *popular*. Para Adorno, la cultura tiene que ver con un término que se sitúa tanto en lo industrial de lo infraestructural como en lo abstracto de lo superestructural, aunque en la discusión dialéctica de los contenidos tienda a llevarnos más frecuentemente a este último nivel. Entonces bien, retomemos la pregunta: ¿Hay una teoría de la cultura popular en Adorno sí o no? Para responder a esta pregunta tenemos dos posicionamientos muy claros. Por una parte, tenemos la respuesta negativa, que nos la proporciona Silvia Schwarzböck en la obra *Adorno y lo político* (2008), diciendo así: “La concepción adorniana de la industria cultural sigue formando parte de una teoría más general sobre el dominio, sin llegar a contemplar siquiera la posibilidad de una estética de la cultura popular. La industria cultural no debe ser confundida nunca con cultura popular, porque, para Adorno, no existe la posibilidad de que las masas tengan expresiones culturales auténticas” (Schwarzböck, 2008: 239). Por otra parte, frente a esta hipótesis pesimista del problemático par “cultura popular”, tenemos la respuesta positiva que da el catedrático de Literatura Comparada, Matei Calinescu, quien en su obra *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (2016) nos presenta la hipótesis más optimista sobre la real existencia de una teoría de la cultura popular en Adorno: “(...) ni Adorno ni ninguno de los otros miembros de la Escuela de Francfort llevaron a cabo un análisis más sistemático o explícito del concepto de decadencia según se entiende a lo largo de tales líneas. Se sintieron más inclinados, como críticos culturales y sociólogos de la cultura, a dedicar su atención a fenómenos directamente ideológicos, y en este aspecto sus logros son notables: fueron de los primeros en proponer una teoría consistente de la cultura popular o de masas (en lo relacionado a la sociedad de masas) y en elaborar varios aspectos y funciones del mercado cultural moderno, consumo cultural de masas (...)” (Calinescu, 2016: 213). Con todo, pese a que hemos convertido la respuesta en sí y no, positivo y negativo con respecto a la denominación de la cultura popular y su definición adorniana, no queda claro que el propio Calinescu se refiera a una cultura popular *en sí*, no justificada por Adorno, sino más bien a otro

su radio sin él poder dominar los contenidos intrínsecos de esa música, dejándose uniformizar por la soltura rítmica de la síncopa del jazz y de su patrón mecánico estereotípico.

En términos del concepto de segunda naturaleza, el análisis de la temporalidad nos muestra el modo en que históricamente se consigue unificar masivamente y homogéneamente al conjunto de oyentes regresivos a través de los medios de comunicación de masas. Así, lo que en Marx era la contradicción entre medios de producción y fuerza de trabajo; esto es, los medios de producción en manos de un socio acumulador se contradicen con la fuerza de trabajo que no puede soportar el ritmo evolutivo alcista de los precios frente al de su constantemente bajo salario; aquí, parece pertinente reinterpretarla como la contradicción entre los medios de comunicación de masas y los oyentes. Es decir, no se trata ya de una relación directa con la estructura económica *en sí*, en cuanto divisora de las partes integrantes de la misma empresa capitalista, en manos del jefe capitalista y los socios capitalistas, es decir, los poseedores de los medios de producción, frente a trabajadores asalariados (i. e., la fuerza de trabajo). En tal caso, *ceteris paribus*, el análisis procedería de la distinción del jefe capitalista y sus accionistas *versus* sus trabajadores. Ahora bien, si tomamos el ejemplo de un medio de comunicación de masas como la radio²²⁰, la *paradoja capitalista* de Marx se daría entre el director de la radio, el jefe capitalista, el mayor accionista y el responsable último frente a sus trabajadores: los locutores, los informantes, los investigadores, los redactores, los técnicos de sonido, los reporteros (contratados por el empresario o empresarios), etc.

No así, la contradicción a la que atiende Adorno, para delimitar la concreción material de este concepto de segunda naturaleza de la música, corresponde a conflictos establecidos dentro de la *superestructura cultural*, a saber, entre los medios de comunicación de masas y los oyentes que

concepto semejante que es el de cultura de masas, del cual tanto Adorno como Horkheimer dejaron mejor definición en la *Dialéctica de la Ilustración*.

220En el mercado musical de masas es necesario el papel del consumidor: el oyente, radioyente, televidente, etc. La crítica no solo está basada en el núcleo del trabajo asalariado capitalista aplicado al mercado cultural, esto es, no está dirigida unívocamente al papel del jefe capitalista frente al trabajador del medio de comunicación, pues en tanto que contratado y trabajador asalariado es ya parte del mismo círculo capitalista que el propio accionista. Los medios de comunicación también son medios de producción (y de transporte) en la medida en que, por ejemplo, una radio, conlleva un gasto en materias primas, auxiliares, propiedades, edificios, etc. La radio dispone de una serie de medios técnicos y bienes materiales muy importantes: salas insonorizadas, salas de grabación, cableado, micración, cascos, mesas de mezclas, etapas de sonido, amplificadores, altavoces, ordenadores, programaciones digitales especializadas, teléfonos móviles, etc. Todo esto conlleva un gasto que recae sobre las manos de los inversores y socios capitalistas, esto es, los atesoradores que adelantan el capital monetario (pagando medios de producción y salarios, i. e., capital constante y variable) para que se lleve a cabo el proceso productivo. Los trabajadores del medio son la fuerza de trabajo que desde el *marxismo ortodoxo* podríamos concebir como *explotados*, pero resulta que, en este caso, el poder de las radios está vinculado al político. Entonces, la *alienación* dentro del mismo grupo político-comunicativo se elimina (si es preciso a la fuerza) por la mayoría del grupo de influencia que se trate. El jefe capitalista, que dispone del capital del medio de comunicación, elige qué mercancía es más apropiada para la consecución de unos fines económicos, pero no simplemente en función del deseo del consumidor y sus necesidades valoradas subjetivamente en cuanto a la ley de la oferta y la demanda sino que hay objetivamente un interés acumulativo a mayores, que le garantiza un poder de control sobre las mismas. Los jefes de los medios de comunicación, al final, pueden elegir qué tipo de ideología es preferible propagar, a costa de satisfacer la no aparente demanda de los oyentes masivos.

cumplen una función de consumidores. De un modo paralelo a la contradicción inmanente de la *estructura económica* entre los medios de producción y la fuerza de trabajo, la dificultad en la industria cultural reside en la negación establecida entre el propio medio de comunicación frente a los que reciben y pagan a los oyentes en el intercambio económico-cultural. Lo cual demuestra que, a nivel superestructural, hay relación con los efectos del modo de producción, de reproducción y de comunicación capitalista, pese formar parte de niveles diferentes.

Ahora bien, partiendo de la diferencia de Marx entre el medio de producción y la fuerza de trabajo, también es preciso mostrar cómo, a nivel superestructural musical, la ideología se presenta codeterminada, como *halo de apariencia histórica*, por esta estructura económica²²¹. Desde luego, Adorno no explica ni concreta una teoría de la plusvalía aplicada al mercado cultural, los excedentes de capital que se lleva el empresario para su fondo de consumo capitalista, los expolios a trabajadores en la radio, la crítica a los tiempos de trabajo en las agencias culturales, la explotación en la jornada de trabajo del reportero, etc. El problema está ya inmanentemente sujeto a un ciclo de capital cultural en constante movimiento. Esto es, se hace patente la contaminación ideológica en beneficio de una serie de industrias culturales que, dado que son las que más capital propio logran acumular, atesorar y concentrar en el mercado, tienen más poder para *manipular* masivamente una información (i. e., mercancía) que otras que están en la competencia. Esta es la guerra por otros medios (a saber, comunicativos), ya no solo a través de saqueos de botines ni de conquistas de territorios, sino a partir de los mercados de audiencias y la publicidad en todas sus expresiones.

Dicho esto, para delinear este concepto de segunda naturaleza de la música, es preciso detenerse en el texto “Clases y estratos”, cuarta lección del curso “Introducción a la sociología de la música”, donde Adorno explica el modo en que la ideología, la apariencia y el engaño hacen pasar a la música autónoma (i. e., temporalmente objetiva, aconceptual y material, en tanto que referida al concepto de primera naturaleza) por una música-mercancía propia de las sociedades capitalistas, aunque también de: “esa música oficial comunista y supuestamente social-realista” (Adorno, 2009a: 238). Adorno empieza este texto explicando el objeto de estudio a tratar, a saber: la relación de la música con la apariencia ideológica (i. e., concepto de segunda naturaleza) que se *impone* como algo secundario que surge de las relaciones de distintas clases y estratos sociales²²². Dice así:

221 La reseña que hace Attali sobre Adorno en la obra *Ruidos. Ensayo sobre la economía-política de la música*, concreta algunos de los elementos que se juegan en esta relación entre música y economía: “Para él [Adorno], la evolución de la música refleja la declinación de la burguesía de la que ella es el medio más característico. Esta interdependencia entre código y valor, entre estilo musical y estatuto económico se organiza, según él, entorno a tres principios fundamentales: por una parte, las relaciones de producción fijan límites de la música: así, la organización económica del capitalismo ha podido hasta Schönberg, refrenar las disonancias, expresión del sufrimiento de los explotados. Por otra parte, la música es una fuerza de producción en la composición, la interpretación y la técnica. En fin, las relaciones de producción y las fuerzas productivas son interdependientes” (Attali, 1995: 68).

222 Asimismo, también en la obra editada por primera vez en 1953, publicada a la vuelta de Adorno de EEUU, titulada *Filosofía de la nueva música* (al inicio del texto “Schönberg y el progreso”) se apela a: “la bendita consonancia de

En tanto en cuanto la música no es una manifestación de la verdad, sino ideología en realidad, es decir, si en la forma que es percibida por los pueblos la música oculta a éstos la realidad social, se plantea necesariamente la pregunta acerca de su relación con las clases sociales. La apariencia ideológica encubre su existencia en el presente. En este sentido no es preciso pensar demasiado en los interesados que ansían y difunden ideologías. No escasean. Pero por mucho que su iniciativa subjetiva entre siempre en el juego, ésta es secundaria con respecto al entramado objetivo y ofuscador. Éste crea también en la música apariencia ideológica. Lo que en la relación de intercambio se adecua a aquello que el espíritu universal ha hecho de los seres humanos, al mismo tiempo los engaña. Como una fuente de falsa conciencia social, la música funcional está entretejida en el conflicto social, sin la intención de los que la planifican ni el conocimiento de los que la consumen. A partir de ahí rebullen las dificultades centrales en las que trabaja hasta hoy la comprensión de la sociología musical. Ésta sigue siendo una mera psicología social irrelevante, al no abarcar dentro de sí la estructura concreta de la sociedad. No obstante, la índole no objetual y conceptual de la música se resiste a clasificaciones e identificaciones fijas y establecidas entre la sociedad en sus distintas dimensiones y las clases o estratos sociales (Adorno, 2009a: 237).

En este texto podemos ver cómo el concepto de segunda naturaleza de la música, sin que Adorno lo mencione directamente, conformado por esa *índole no objetual y conceptual*, se resiste al positivismo de la *sociología empírica* aplicada a la música en cuanto parte de la misma apariencia ideológica. Ahora bien, en este texto Adorno también habla de la relación de distintos músicos como sujetos de una *clase social* que los condiciona económica y biográficamente. Por ejemplo, nos dice que Richard Strauss era un rico aburguesado que introduce la placidez cervecera (Adorno, 2009a: 238); de Ravel, que procedía de las más estrechas condiciones pequeño burguesas (Adorno, 2009a: 238); “Bach, Mozart, Beethoven, Brahms fueron hijos de familias de músicos modestas y en ocasiones amargamente necesitadas; el propio Strauss era hijo de un cornista” (Adorno, 2009a: 240); “Wagner provenía de una bohemia diletante a medias tintas, entre la cual se contaba su padrastro” (Adorno, 2009a: 240); “Puccini y Strauss fueron probablemente los primeros en aprovechar de manera plenamente capitalista su producción; antes que ellos, Rossini, Brahms y Verdi llegaron a disfrutar cuando menos de una situación acomodada, Rossini gracias a la protección de los Rotschild” (Adorno, 2009a: 241). Ahora bien, respecto a la pertenencia a una determinada clase social de estos músicos, también Adorno comenta que: “como elemento diferenciador, el origen social es improductivo” (Adorno, 2009a: 238-239).

Por tanto, en este esbozo del concepto de segunda naturaleza de la música; tenemos que, su función es más un cebo ideológico que un material y una técnica compositiva e instrumental (i. e., concepto de primera naturaleza musical). En el texto titulado “Clases y estratos”, interior a la

música y sociedad” (Adorno, 2003a: 35). Con esto, Adorno hace unos comentarios interesantes con respecto a la crisis económica y a su relación con la música oficial del siguiente modo: “Sin duda, ninguna crisis, ni la económica ni la de la cultura, en cuyo concepto está ya comprendida la reconstrucción administrativa, es capaz de paralizar la vida vida musical oficial. También la música ha sobrevivido el monopolio de activos. Sin embargo, ante tal sonido disperso que se sustrae a la red de la cultura organizada y de sus consumidores, tal cultura se revela como patraña” (Adorno, 2003a: 35).

“Introducción a la sociología de la música” dice Adorno, con respecto de la música escuchada en clases altas y bajas, que:

(...) la música estimada arriba no es más ideológica, sino menos que la apreciada más abajo. El papel ideológico que dicha música desempeña en los hogares de los privilegiados, en tanto que privilegio suyo, es muy diferente de su propio contenido de verdad. La sociología empírica ha elaborado la igualmente tosca dicotomía que declara con gusto a la clase alta de hoy como idealista, mientras que la clase inferior insiste en el realismo. La música consumida abajo, puramente hedonista, no es con seguridad más realista que la arriba vigente: aquella oculta más que ésta la realidad. Si un científico social del bloque oriental cayese en el error de considerar la inclinación extraestética de los incultos hacia la música como algo antiintelectual, como un mero estímulo sensual, en definitiva de esencia materialista y por consiguiente compatible con el marxismo, ello no sería más que una patraña demagógica. (...) Pero, sobre todo, la música es tan irredimiblemente intelectual que incluso en su nivel más bajo el elemento sensual no puede degustarse tan literariamente como un codillo de ternera. Precisamente cuando se sirve de manera culinaria es cuando ha sido transformada de antemano ideológicamente (Adorno, 2009a: 243).

Así, para Adorno, siguiendo el trabajo de la sociología empírica en su *tosca dicotomía* de clases altas y bajas, comenta que el papel ideológico de la música afecta más a las clases bajas que a las altas, por estar las primeras más en contacto con los productos de los medios de comunicación de masas, que, a la vez, juegan con la estrategia del abaratamiento de las producciones al por mayor. Mientras que las clases altas, debido a su alto capital, y por tanto nivel intelectual, pueden permitirse elegir con más rigor (y con mejor gusto culinario que *un codillo de ternera*) el producto que comprar, tendiendo la mano a mercados menos masivos, de mejor calidad y, además, más caros. Otro asunto del que trata el texto, es el caso (hipotético) en que la ciencia social del bloque oriental tiende a entender extraestéticamente el debate crítico en la superestructura cultural, esto es, el debate musical se rechaza como *antiintelectual*. No obstante, Adorno apela a que la música requiere también unos conocimientos intelectuales que la presentan como primera naturaleza, y no solamente como una *patraña demagógica* e ideológica que también se haya presente. En fin, caer en el economicismo reduccionista del *marxismo oriental* también puede llevar a la ceguera ideológica en el ámbito cultural.

La música hace parte de este conglomerado ideológico de masas, y por ello se debe tomar mano de la *teoría crítica* con el fin de presentar lo que ideológicamente se interpone de antemano a tal realidad material. Del mismo modo, en respuesta a ciertas demandas económicas es preciso analizar el papel que cumplen los materiales propiamente musicales en este debate, discutirlos e intentar, si cabe, ponerles solución. En este sentido, como comenta Attali, la disonancia es un elemento musical que nos mantiene en *conocimiento de la explotación y de la opresión de la organización económica*. Cuando podemos apreciarla, conseguimos diferenciarnos del gusto entretenido del oyente regresivo y hacernos conscientes de la materialidad musical de unos

contenidos y formas que discurren por otro camino distinto al de la ideología. Y, por lo tanto, se podría elegir pertinentemente un tipo de patrones armónicos distintos a los oficiales, quizás, más serios, más intelectuales o más elaborados; los cuales nos llevan hacia la *prelación* del tiempo de la discontinuidad, reproducida musicalmente por esa forma disonancia propia del sistema de la nueva música. El *shock*, que musicalmente hace presente el momento inmediato del instante musical a través de la forma disonancia (y que en el teatro de Brecht, representa a la psicosis y a la locura) avanzó históricamente como un elemento temporalmente heterogéneo frente al momento homogéneo y vacío que se configura musicalmente en las formas tonales y folklóricas que aun permanecen en restauración en la actualidad. Este tiempo heterogéneo sigue el curso evolutivo de la música hasta llegar a ser armónicamente modal, cromática, atonal, dodecafónica y variacionista, de tal modo que se enfrenta contra el auge y la restauración de la moda neotonalista, neoclasicista y folklorista²²³.

Con todo, en la obra *Popular Music & Society*, Longhurst ya comenta la visión que tenía Adorno entre 1930 y 1950 de una *música seria* que se escinde de la “música comercial” (Longhurst, 1995). Según Adorno, la “música seria” se caracteriza principalmente por no partir de una estructura previamente estandarizada en la que cada parte de la obra forma parte del todo. En esta música se debe analizar la totalidad como conjunto de partes para ser capaces de percibir la sensación que nos produce la técnica compositiva. Esta *música seria* no está relegada al mercado, o el mercado no favorece tanto su despliegue, porque su sentido es más profundo y a los consumidores masivos se les hace habitualmente intelectual, esteticista y hasta elitista. Esto es, la música seria forma parte de un conjunto de personas con conocimientos musicales suficientes como para discernir entre ciertas formas y contenidos que subyacen a la inmanencia del concepto de primera naturaleza de la música. A partir del cual, podemos diferenciar una serie de formas y estructuras, líneas melódicas, transformaciones y variaciones armónicas, tímbricas, rítmicas, sobre la altura del sonido, etc., que nos dan cuenta, a la vez, de los contenidos musicales y de la función social²²⁴ que se configura a

223 Tal y como dice Jordi Maiso en su obra titulada *Elementos para la reapropiación de la teoría crítica de Theodor W. Adorno*: “(...) a pesar de su decisiva contribución a la crítica musical, su incansable labor como crítico careció de éxito profesional: su decidida toma de partido en favor de la nueva música contra la restauración neoclásica y folklórica le llevó a fuertes desencuentros con los responsables de Universal Edition, que en 1929 le obligaron a abandonar su puesto como redactor jefe de la revista *Anbruch. Blätter für neue Musik*” (Maiso, 2010, 65-66). Este era el Adorno joven, del cual está claro que con ese juicio musical radicalmente crítico no todo iba a ser tan simple, sobre todo en una sociedad vinculada a modas musicales que iban más allá de los círculos dodecafónicos, a partir de los cuales surgen entuertos personales y profesionales, muchas veces, colaterales a la labor crítica.

224 En el texto titulado “Función”, punto tercero de las doce lecciones de “Introducción a la sociología de la música”, Adorno expresa tajantemente que: “la música como función social está emparentada con el timo, una tramposa promesa de felicidad que se instala en el lugar de la propia felicidad” (Adorno, 2009a: 226). La *promesa de felicidad* consiste, a efectos prácticos, por un lado, en lanzar mensajes de botella esperando que lleguen a su destino en medio de la desesperanza, y por otro, en hacerse la liebre muerta cuando lleguen los agentes policiales a nuestra casa (así se decía en los aforismo de *Minima moralia*). Esto es plenamente metafórico si se entiende como cierta ética social emancipadora, no obstante, tomado en términos estéticos y políticos no es más que un engaño bañado de

través de las formas musicales.

Por lo tanto, ser consciente de este todo nos permite diferenciar críticamente lo que es una *música seria* de una *música vulgar*, sea por caso la música popular. Este conocimiento musical, altamente intelectual, nos presenta la totalidad de los componentes inmanente a la música (i. e., lo *com-puesto*), siendo en este sentido, tal conocimiento, el antídoto contra el carácter de regresión de la escucha de los oyentes de música popular. En el curso titulado “Introducción a la sociología de la música” comenta Adorno que:

la totalidad, el todo que domina la transformación química de su obra, no es un término genérico que subsuma esquemáticamente los momentos, sino la quintaesencia de dicho trabajo temático y su resultado, lo compuesto, en una misma cosa (Adorno, 2009a: 408).

Así, la música parece obligar a una formación intelectual, académica y estética, que permita diferenciar las partes del todo musical, es decir, los *contenidos de verdad* de las formas, pero sobre todo, entender la diferencia entre el concepto de primera y segunda naturaleza de la música (i. e., en términos lógicos: entre lo verdaderamente musical y lo falsamente musical). Como apunta Attali, en la obra *Ruidos. Ensayo sobre la economía-política de la música*, parece que Adorno cae en el viejo ideal artístico de un arte aristocrático menos alienado que otro con respecto a su refinado gusto musical, a su posición intelectual y a su análisis concreto de las formas musicales, tal y como lleva a cabo en detrimento de la síncopa del jazz y en beneficio de la disonancia schönbergiana²²⁵. Attali se

psicologismo en el que se promueve la mediación entre la primera y la segunda naturaleza de la música, es decir, entre una autonomía artística y su *cosificación* social. De un modo semejante a una “música como ideología del inconsciente” (Adorno, 2009a: 226), la música cumple funciones sociales de mediación entre las dos naturalezas, nos promete un mundo de crecimiento económico adjunto a un cliché musicológico que define la autonomía del campo artístico en un momento histórico determinado. Gracias al número de ventas, al alto índice de audiencia (hasta que exploten los audímetros), al aplauso fácil y a la charlatanería del mercado, la función social de la música es una promesa fallida que sueña engañada con la felicidad. La *promesa de felicidad* tan inherente al capitalismo en su *utopía*, conquista a la masa consumidora a través de sus productos, arrojados al eterno devenir de la ley de la oferta y la demanda. Todo cumple su función en el vaivén de las mercancías, también la música es partícipe de esta falsificación del mercado mundial, las promesas de una vida soñada se ven derrumbadas y *dañadas* ante las tentativas de felicidad de los consumidores donde todo resulta ser un verdadero *timo*, una mentira globalizada que utiliza la felicidad como un cebo de los instrumentos ideológicos del capitalismo tardío.

225 Como ya decía Vicente Gómez en la obra de 1998 titulada *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, en el jazz se da la ambivalencia de, por una parte, aspirar a ser una nueva totalidad en tanto que nueva forma musical de la sociedad moderna capaz de erigirse entre otras formas ya obsoletas y pasadas, pese a que, por otra parte, sigue utilizando patrones rítmicos sincopados que funcionan como gestos arcaicos de un pasado que parece que nunca pasa. Esto para Adorno no es más que un estilo que ya se encontraba en autores de la música seria y que simplemente reciben un nuevo tratamiento con añadidos y pequeñas alteraciones que no vienen sino a repetir lo mismo, a saber, elementos fijos en el ritmo sincopado, el vibrato, las armonías tonales y las melodías repetitivas. Así, para Adorno, la forma expresiva, que en la Viena de Schönberg se supo desarrollar con la mayor de las técnicas compositivas, en el jazz es una forma no dialéctica, en la que lo fragmentario del detalle no se reúne con la aspiración de totalidad. Veamos como lo cuenta Vicente Gómez: “El jazz pretende ser portador de modernidad, entendida como ruptura con la totalidad de la música anterior, modernidad que esencialmente radicaría en el modo del sonido, el vibrato, y en el ritmo, la síncopa. Sin embargo, para Adorno tal modernidad aparece siempre combinada con un gesto arcaico: la síncopa, su ritmo característico, así como el vibrato, portador por excelencia de lirismo, se insertan cómodamente en la convención armónico-melódica y en la simetría, que es respetada mediante la persistencia de un ritmo y de un

refiere a Adorno del siguiente modo: “Adorno, músico y aristócrata pesimista, puso punto final a lo que el marxismo podía decir sobre esta cuestión” (Attali, 1995:68). Attali alude a Adorno como a un aristócrata, quizás debido al gusto noble y nietzscheanamente *señorial* por la música seria, pero con la añadidura del adjetivo “pesimista”. Este pesimismo se puede ver reflejado en la *dificultad* y en la *crítica* que establece Adorno a la hora de resistir al carácter regresivo de la escucha, característica de las masas oyentes de la música popular, interna a los límites de la economía capitalista. La cuestión es complicada ya que, aun cuando este debate no pretenda determinar la vía *emancipatoria* al modelo productivo que nos compete, parece que la solución, *ceteris paribus*, sería dupla. En este sentido: o reconocemos la necesidad de analizar musicalmente el todo y las partes, la forma y los contenidos de las obras musicales (así como el concepto de primera y segunda naturaleza de la música), tal y como requiere la música seria, o directamente nos podemos poner cera en los oídos, como la tripulación de Ulises, para no dejarnos embelesar por los cantos de las sirenas del *capital*.

Ahora bien, para no perderse por estos derroteros de la *sociología vulgar*, cabe desmarcarse, por contrapeso dialéctico, de la cuestión ideológica y sociológico-musical, hacia problemas propiamente musicales. Así, el sociólogo francés Antoine Hennion, con respecto a estos análisis sociológicos de la música de tipo adornianos y *posadornianos* (también attalianos), comenta en su obra *La pasión musical* que: “aquí lo que ha desaparecido es la música, ya no hay más etiquetas, fastidiosa sociología, rigurosamente indiferente a la música” (Hennion, 2002: 268). Con esto, Hennion pone de relieve el excesivo formalismo analítico que inútilmente se vierte sobre la música desde la sociología, sin por ello dar lugar a un conocimiento intensivo de sus contenidos y partes. Para Hennion la interrelación entre *intérprete, artista, músico, compositor, melómano, público y medios técnicos* opera en un terreno común musical y artístico, en el que cabe tener en cuenta aspectos intrínsecos como, por ejemplo, la esencia de las ejecuciones, los temas, las obras concretas, etc. Lo que viene a decir Hennion, en definitiva, de un modo similar a Jenkins en su obra titulada *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*²²⁶, es que hay que tomar serias

sonido de base a lo largo de todo el transcurso musical. De este modo, el lirismo y el impulso anticonvencional del jazz se convierten en su contrario: lo «expresivo» en el jazz es puro añadido, elemento fijo y no dialéctico, impotente para modelar desde sí mismo la totalidad” (Gómez, 1998:69).

226 Jenkins explica las relaciones entre los consumidores, los productores y los textos mediáticos desde la perspectiva de los estudios culturales, en el capítulo “¿Audiencias interactivas? La «inteligencia colectiva» de los fans mediáticos” de la obra *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*. En este texto se nos dice que un consumidor mediático, como lo puede ser cualquier fan, no es totalmente autónomo en el sentido en que uno no decide libremente todo el texto mediático que consume bajo condiciones impuestas propiamente. Ahora bien, tampoco se trata de que este consumidor mediático esté bajo el yugo imperativo, constante y totalizador de la industria cultural. Jenkins, en su apoyo en los estudios culturales como un modelo de investigación que va más allá del marxismo, parece estar hablando contra Adorno, sin citarle una sola vez en toda obra, y contra aquellos que consideran a la crítica adorniana como exageradamente centrada en el papel totalizador de las industrias culturales. Pero como sabemos, esto no es para nada verdadero, ya que también están presente otras dialécticas (como por ejemplo la de la forma y el contenido) en la obra adorniana, algo que suele escapar de sus críticos a la hora de tener en cuenta sus reducidas críticas al famoso texto titulado “La industria cultural” de la *Dialéctica de la Ilustración*. Desde luego, la

precauciones cuando hablamos del concepto de segunda naturaleza de la música y nos disponemos a analizarla mediante la sociología, no vaya ser que el objeto de definición musical comprendido bajo el concepto de la primera naturaleza se pase por alto por enfatizar más en la apariencia histórica e ideológica de la segunda.

Dicho esto, la tensión y el conflicto dialéctico de la música no puede dejarse caer en un *dualismo maniqueo*, sino que hay que tener en cuenta a las clases, los estratos y las funciones de lo social a la hora de detallar la naturaleza de lo musical, y viceversa. Precisamente, este es el movimiento dialéctico negativo que el Adorno de la madurez describe en la *Teoría estética*. Es necesario matizar la toma de los componentes musicales sin priorizar ciegamente en el concepto de segunda naturaleza propia de la ideología cultural de las masas, para no *indiferenciar* los usos musicales y patrones armónicos y rítmicos que perfectamente pueden estar incorporados a otro tipo de escucha, a saber, la que se detiene conscientemente en la totalidad estética de la obra musical.

Así, el *free jazz*, por ejemplo, puede envolver, en un momento de apariencia armónica, al oyente, en el que se elimina la posibilidad de configurar una semántica basada en el sentimiento esperado (i. e., referencialismo), aunque, en muchos casos, esta apariencia de la variación sonora es la que permite abarcar esta totalidad. Se escuchan solamente los sonidos como material crítico contra la dominancia de los tonos, y así, este tipo de ruptura con la apariencia de la audición sonora encuentra los efectos auditivos que provocan los fraseos jazzísticos más disonantes del *free jazz*²²⁷,

obra de Adorno no puede reducirse a este trabajo, ahora bien, es un engaño bastante habitual en investigaciones recientes que se vienen haciendo desde finales del s. XX y, sobre todo, principios del s. XXI. Para Jenkins, como dice en este texto, la audiencia interactiva va más allá de la mercadotecnia y de las industrias culturales; ahora, por supuesto, también ocurre así en la crítica adorniana. Así lo cuenta Jenkins: “Si el actual entorno mediático hace visible la labor antaño invisible de los espectadores de los medios de comunicación, es un error suponer que estamos siendo liberados de algún modo por las tecnologías mediáticas perfeccionadas. Más que hablar de tecnologías interactivas, deberíamos documentar las interacciones que acontecen entre los consumidores mediáticos, entre los consumidores mediáticos y los textos mediáticos, y entre los consumidores mediáticos y los productores mediáticos. La nueva cultura participativa se está configurando en la intersección de tres tendencias: 1. Las nuevas herramientas y tecnologías permiten a los consumidores archivar, comentar, apropiarse y volver a poner en circulación los contenidos mediáticos; 2. una gama de subculturas promueven la producción mediática del «hazlo tú mismo», un discurso que condiciona el uso de esas tecnologías por parte de los consumidores; y 3. las tendencias económicas que favorecen los conglomerados mediáticos horizontalmente integrados fomentan el flujo de imágenes, ideas y narraciones a través de múltiples canales mediáticos y demandan tipos más activos de espectadores. En este ensayo, intentaré describir cómo han alterado estas tres tendencias la manera de relacionarse los consumidores mediáticos los unos con los otros, con los textos mediáticos y con los productores mediáticos. Al hacerlo, confío en trascender la lógica binaria de las investigaciones tradicionales de la audiencia, toda vez que me niego a considerar a los consumidores mediáticos o bien totalmente autónomos, o bien totalmente vulnerables a las industrias culturales. Sería ingenuo suponer que los poderosos conglomerados no van a proteger sus intereses cuando ingresan en este nuevo mercado mediático, pero, al mismo tiempo, las audiencias ganan poder y autonomía al ingresar en la nueva cultura del conocimiento. La audiencia interactiva es más que un concepto de mercadotecnia y menos que una «democracia semiótica»” (Jenkins, 2014: 163).

227Tal y como dice Ariel Kryrou (2006) en la obra *Techno rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*, es preciso contraponerle a Adorno a estos nuevos músicos del free jazz que parten de la base de la música ligera para mejorarla, avanzar, actualizar y hacerla mucho más rica en referencia a la complejidad y disonancia (además del uso de la escala de doce tonos): “No podemos seguir a Adorno en su condena pura y simple de las «músicas-fetiché», completamente devaluadas en los circuitos del mercado. En efecto, el juicio de valor resulta indispensable, y la relación con el mercado un criterio clave de apreciación, pero a condición de admitir la inexistencia de cualquier límite absoluto

elaborados actualmente por saxofonistas como Joe Lovano, Joshua Redman y Wayne Shorter. En este ejemplo, se permite descontextualizar al jazz de su escenario histórico musical de los años cuarenta y cincuenta (y su calado ideológico correspondiente), a favor de una escucha entera de sonido que señala críticamente a los *estándares*, conformados generalmente a partir de estereotipias, repeticiones, síncopas y con toda la armadura tonal jazzística tan criticada por Adorno.

Podemos decir, pues, que estas ideas reaccionarias, tan características de los trabajos de Schönberg, proceden de una *revolución* musical que se ha ido produciendo a lo largo de la historia de la música. El tiempo musical, como forma principal de la música, sufrió distintas alteraciones progresivas y constructivas dada una evolución que va desde un carácter más *continuo* y *orgánico* a uno más *discontinuo* e *inorgánico*. Así, el tiempo musical, paulatinamente, se fue fusionando con la forma disonancia, integrándola como forma temporal discontinua capaz de organizar los contenidos heredados de las épocas anteriores. Actualmente, la dialéctica entre estos elementos temporales y musicales está presente de un modo inconcluso, paradójico y *enigmático* poniendo al límite toda distancia entre la forma disonancia y la forma consonancia, entre la síncopa y entre la variación rítmica, entre la tonalidad y la atonalidad, y, a la vez, entre la primera y segunda naturaleza de la música. Este carácter inacabado, *in media res*, es especialmente característico de la dialéctica negativa adorniana, es decir, la música en su dialéctica histórica sigue a medio camino entre unos tipos de temporalidad y otros, entre unos tipos de contenidos de verdad y otros. Podemos explicar ciertas tendencias históricas de las ideas estético-musicales y de las técnicas compositivas basándonos en esta dialéctica negativa, ahora bien, lo que nunca podremos hacer con ella es predecir empíricamente lo que vendrá (i. e., algún tipo de teleología musical) sino que lo que queda, en último caso, es arriesgarnos a lanzar una *prolepsis* a modo de *promesa* (i. e., una hipótesis predictiva hacia el porvenir musical) y esperar a que ocurra lo realmente efectivo.

Con respecto a esto, es significativo el título que pone John Cage en 1961 a su texto “Ese momento está cambiando siempre” (Cage, 1993), pretendiendo mostrar con este que la *dialéctica* de la composición musical es un proceso de producción discontinuo, es decir, que está siempre en un momento presente que se agota a sí mismo como contenido y al que, constantemente, parece que se le obliga a permanecer en la más suma tensión y conflicto irresoluble de sus formas. Ahora bien, a pesar de esto, la dificultad para dar cuenta de una dialéctica histórica que se lleva a cabo entre distintos tipos de música y que surge en la sociedad, no puede, de ningún modo, estar alejado de los influjos que la cultura de masas despliega sobre un campo social y político determinado. Esta

entre música seria y música de entretenimiento, música instituida y música salvaje, dado que literalmente ese muro ha estallado con el free jazz, la liberación psicodélica y la llegada a la disidencia pop de los retoños del arte y de las músicas contemporáneas. Para su búsqueda y para la sutil puesta en escena de sus objetos musicales de contrabando, los ilegales The Orb no se alzan hasta el nivel de exigencia intelectual de un Stockhausen (...)” (Kryrou, 2006: 235).

dificultad nos enseña que el objeto de investigación de la música no es un un objeto fácilmente manipulable para llevar a cabo la crítica en el contexto real de la sociedad. Desde luego que, a través de la música, se pueden acompañar e, incluso, apoyar los objetivos de un programa político concreto, tal y como se demostró con el ejemplo del folclore y el nacionalismo musical. Del mismo modo, como parece apuntar Adorno, con el ejemplo de la música comercial (i. e., ligera, popular, etc.), la relación entre música e industria cultural, tiene también su contexto económico contiguo al modo de producción capitalista. La dificultad entonces, para la música, reside en conocer esa relación en cada contexto, saber cómo funcionan los parámetros de una determinada política cultural y en qué partes musicales (i. e., la armonía tonal, el ritmo de la síncopa, los patrones estereotípicos, la forma temporal de la cadencia homogénea, etc) se incide más para conseguir esa especie de resistencia y perturbación del oyente regresivo. Estos elementos van cambiando con el paso del tiempo, e incluso son variables en el mismo contexto, y precisamente, en este movimiento histórico se haya la dificultad de la realización de un diagnóstico apropiado del papel de la música en la sociedad, y por lo tanto, en la determinación *exacta* de los conceptos de primera y segunda naturaleza de la música.

El movimiento histórico de la forma disonancia, como totalidad a partir de la cual se expresan unos contenidos (p. e., decadentismo, marginalismo, desamor, etc.), implica serias dificultades a la hora de analizar casos musicales concretos en los que llegó a desarrollarse como el jazz. Por ello, se puede decir actualmente que el jazz ya no es tan sólo el efecto del sonido de las máquinas del capitalismo (p. e., patrones estereotipados, sincopados y repetitivos), que se reproducen a través de la radio, sino que también en esta música popular y sincopada está ejercitada la forma disonancia.

De hecho, Adorno, cabe añadir, no niega del todo que la radio pueda servir como medio de difusión de la nueva música, a pesar de que a través de ella se establezca la mayor contribución al monopolio espiritual de la industria cultural. Así, ya en los *Escritos musicales I* nos dice que la radio es posible que sea un apto vehículo de la nueva música excluida del mercado; en este sentido la radio podría:

garantizar ejecuciones en las que las cosas se hicieran como es debido. Lo más importante sería que se consiguiera tiempo suficiente para ensayar, es decir, mucho más de aquel del que hoy se dispone (Adorno, 2006a: 50).

Para que esto ocurriese así, los músicos, intérpretes y compositores debieran ser más técnicos y *profesionales* (i. e., ensayar más), así, se lograría fortalecer la autonomía de la radio por encima de la presión organizada del gusto mayoritario del público. Pero esta es una cuestión que

depende, al mismo tiempo, del *acontecimiento musical* surgido en la minoría como alternativa a lo que ofertan las industrias y las masas. La confrontación dialéctica de la radio y sus masas de oyentes es crucial para entender el proceso de construcción de lo que ocurre actualmente con otros dispositivos de comunicación como la televisión y las redes sociales. Este conflicto entre el medio y el oyente se manifiesta de un modo patente en esa relación excluyente de lo minoritario frente al gusto de la masa, siempre bajo la falsa apariencia de un *pluralismo* de posibilidades abiertas (i. e., una especie de parlamentarismo-liberal musical radiofónico) que tan *vocingleramente* oferta el propio mercado del medio comunicativo.

Tal y como habíamos dicho al principio, la cuestión consiste en asumir cierto carácter *enigmático* de la música en su contexto histórico, es decir, en el tiempo presente que aún no *acaba*, pero que, sin embargo, deja patente unas transformaciones reales fruto de contradicciones dialécticas históricas anteriores. Desde luego, posicionarse en este punto de mira no nos impide analizar la música como crítica social, ni considerar el papel adoptado por los medios, tomando como ejemplo la radio y el jazz para, así, aclarar musicalmente lo que Adorno entiende por dialéctica negativa cuando habla, justamente, del concepto de naturaleza de la música.

4. ANÁLISIS DE LA MÚSICA COMO CRÍTICA SOCIAL. PARA UNA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

4. 1. Correlación armónico musical y social entre la síncopa, el jazz, la industria cultural y la alienación

En este epígrafe, intentaremos señalar aspectos de la historia del jazz en América que son cruciales para entender el momento en el que se sitúa la crítica de Adorno al jazz de su tiempo. Con este fin, vamos a empezar tomando mano de la obra del marxista londinense Eric Hobsbawm titulada *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz* para introducir los aspectos históricos y económico-políticos del jazz que conforman el contexto de la crítica adorniana en sus precedentes y consecuentes. Asimismo, es destacable para Hobsbawm, la influencia crucial de Sydney Bechet en músicos del jazz de principios del s. XX, como: “Duke Ellington y Benny Carter. (...) Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Django Reinhardt, Charlie Parker, Charlie Christian, John Coltrane” (Hobsbawm, 1999: 209). Hobsbawm califica el jazz como: “un arte democrático al que dan forma los que tocan juntos y que impone límites a todos los participantes” (Hobsbawm, 1999: 211). De este modo, añade lo siguiente sobre el *fait social* que envuelve a las leyes formales autónomas musicales del jazz:

El jazz es música de diáspora, entre otras cosas. Su historia forma parte de la migración en masa desde el Viejo Sur y, por razones económicas y a menudo también psicológicas, el jazz lo hacen personas libres y sin compromiso que pasan mucho tiempo en la carretera. No cabe duda de que se hubiera convertido en una música nacional estadounidense tan pronto si unos hombres provistos de instrumentos de viento no lo hubieran llevado a lugares donde hasta entonces era desconocido. (...) No obstante, la mayoría de los músicos de jazz que emigraron se quedó en Estados Unidos, que, en cualquier caso, era el lugar donde estaba la animación (Hobsbawm, 1999: 212-213).

Hobsbawm explica la transición que se da del jazz hot de los años veinte a los años treinta, con el paso del tiempo el gusto del público cada vez se vuelve más lejano a un tipo de jazz más ruidoso, lleno de estruendos y comienza a hacerse más fino, más cool, más frío, pero a la vez más técnico y virtuoso como en el caso del bebop. Se da un cambio de forma, el paso del mistrel (1840-1900), el ragtime africano (década del 1890) y el dixieland sureño (década del 1910) al hot (años veinte), del swing (1920-1930) al bebop (1940-1950), del jazz hot al californiano jazz cool o West Coast jazz (finales de 1940 y 1950), así como luego vendrá el paso del bebop al hardbop (1950-1970), y de este a las llamadas vanguardias jazzísticas: el jazz modal (1959-1970) y el free jazz (1960-1980)²²⁸. Posteriormente se tiende al acid jazz inglés (1980-2000), jazz fusion (1960-2010),

²²⁸Para aportar un orden en el curso de la historia del jazz modal y/o atonal (i. e., de improvisación libre), esto es, de predominio de un uso voluntario de la forma disonancia a través de melodías pendulares que parecen desligarse de la nota tónica (i. e., de ruptura de las formas armónicas) hasta la llegada del free jazz, vamos a presentar una breve línea cronológica de fechas, autores y discográficas, que conforman el tronco histórico y evolutivo de esta disonancia en el mundo del jazz desde la fecha inaugural de 1959 con el “Kind of Blue” de Miles Davis (de la discográfica *Columbia*

con el funk, esto es, el funky jazz (1970), lo que luego sería smooth jazz (1980), con el rock (1960 en adelante), con la bossa nova (desde 1957) formando el latin jazz, hasta hoy en fusión con el hip-hop, con el techno, etc. Uno de los factores autónomos musicales, algo a lo que Hobsbawm no presta demasiada atención, y que impulsó estas transformaciones, es la mantenida forma musical y la experimentación improvisatoria de los *dixielands* de Nueva Orleans. Estas bandas de blancos que tocaban tanto en bautizos, comuniones, entierros, bodas y en todo tipo de celebraciones privadas y públicas, fueron un punto nuclear para las derivas improvisatorias jazzísticas. A base de repetir muchas veces las mismas canciones, en las bandas de dixieland se empezaban a realizar variaciones en los solos de clarinete, saxo y trompeta para cambiar un poco la melodía estándar y dar cabida a una nueva fuerza imaginativa que avanza en la técnica vocal con el *scat*. Frente a estos aspectos propios de la historia técnica del jazz, el punto en el que más se centra del jazz Hobsbawm va parejo a los aspectos sociales de estas bandas de dixieland. Hobsbawm explica cómo en las subculturas paralelas al New Deal, se llevaron a cabo unos acercamientos particulares entre los jóvenes aficionados al jazz a partir de dos grupos sociopolíticos que los circunscribían. Por un lado, los militantes de la izquierda del Partido Comunista y por otro, distintos grupos formados por una mayoría informal abierta de alas por el contacto populista del intervencionismo rooseveltiano a través del New Deal con toda esa desprovista masa de marginales y oprimidos. Así lo dice Hobsbawm:

(...) detrás de ellas había empezado a subir una oscura marea de nostalgia, en especial entre los jóvenes blancos de clase media, de la pura, la hermosa, la única música de jazz *verdadera* que había sido traicionada al clausurarse el barrio de Storyville y subir los intérpretes por el Mississippi, aunque escuchar a los supervivientes de los años veinte tocando su propia música en grupos pequeños era mejor que nada, sobre todo si eran negros. El dixieland o el *revival* del jazz de Nueva Orleans fue en esencia un fenómeno no musical, aunque permitiría que muchísimos músicos aficionados se lo pasaran bien tocando «Muskrat Ramble» y números parecidos. (...) Fue un

records). Consiguientemente cabría nombrar por lo menos dos trabajos de 1960 como lo son: “Free Jazz: A Collective Improvisation”, de Ornette Coleman Double Quartet (en la discográfica *Atlantic*) y “The world of Cecil Taylor” del pianista Cecil Taylor (en la discográfica *Candid label*). Un momento crucial es la grabación de 1964 y publicación de 1965 del “A love supreme” de John Coltrane (grabado en la discográfica *Impulse! Records*). Siguiendo esta línea cabe destacar en 1965, la grabación de “Ascension”, también de John Coltrane (en *Impulse! Records*). En este mismo año (1965) también se publica “The Magic City” de Sun Ra (en la discográfica *Saturn*) y “The all seeing eye” de Wayne Shorter (publicado en *Blue Note label*). Más adelante, en el año 1969 tenemos el trabajo titulado “Karma” de Pharoah Sanders grabado en el sello discográfico *Impulse! Records* y en 1972 destacan dos trabajos que asientan el estilo tardío (free) del jazz moderno: por una parte está el disco “The Cry of My People”, de Archie Shepp de la misma discográfica que “Karma”, y por otra parte, en este mismo año, tenemos “Bap-Tizum” de Art Ensemble of Chicago (en el sello discográfico de *Koch Jazz*). Con esto, el estilo tardío del jazz que tiene por contenido el jazz de los años cuarenta y cincuenta llega a su apogeo en los años sesenta, donde la forma empieza a desquebrajarse pidiendo nuevas salidas a nuevas formas que intentan salir del perfeccionismo del bebop tonalista. La improvisación como juego melódico de solistas instaurado desde las bandas de dixieland de los años veinte, llegaba a su mayor expresión técnica en los años cuarenta y cincuenta con el bebop y el hardbop, pero, a la vez, ya buscaba emanciparse de ese molde autónomo (cerrado tonalmente, i. e., modos jónicos y eólicos, o acordes mayores y menores) para cambiar su forma (p. e., hacia otros modos como el mixolidio, el lidio, el dórico, etc.). Con este recorrido, el nuevo jazz, tomando como contenido anacrónico las viejas conquistas de la historia del jazz tonal, se lanza a la forma disonancia, comienza a componer basándose en estructuras que van más allá de la prelación hacia centros tonales y explota un nuevo juego que se acerca, por momentos, a lo ocurrido en la música serial y dodecafónica.

movimiento estrictamente blanco, aunque, como es natural, bien acogido por los envejecidos músicos criollos, en especial los que atravesaban una mala racha. Nueva Orleans se convirtió en un mito y símbolo múltiple: anticomercial, antirracista, proletario-populista, radical del New Deal o sencillamente antirrespetable y antipaterno, según el gusto. Es indiscutible que en Estados Unidos y otros países de habla inglesa el trasfondo ideológico de aquella música se hallaba situado en las fronteras entre el New Deal y el Partido Comunista, aunque es probable que para la mayoría de los aficionados jóvenes fuera sólo algo que hablaba de forma directa incluso a los corazones desinformados. (...) El revival creó un vínculo entre, por un lado, la causa de los negros y la afición (minoritaria) al jazz y, el otro, la canción y la música folk, antiguas y modernas, que eran y siguieron siendo durante mucho tiempo las columnas vertebrales de la subcultura izquierdista que se fundió con la cultura del New Deal (Hobsbawm, 1999: 215).

Más adelante, Hobsbawm vuelve a hacer patente la relación del New Deal de Roosevelt con el apadrinamiento sociopolítico de los pobres y desfamados jazzeros, recordando ese afán crítico pero a la vez conciliador (tan característico en la historiografía marxista) con los marginales, los bajos fondos y los lumpenes (infraproletariado o subproletariado) de Napoleón en la “Sociedad de la Beneficiencia” que Marx contaba en el *18 Brumario* (pese a que esta es una práctica que se viene haciendo ya desde las reformas de Cayo Mario). Dice Hobsbawm con respecto a la figura de Count Basie:

Basie es una figura fundamental tanto en la edad de oro de la música que coincidió con los años del New Deal como en el descubrimiento del jazz —hasta entonces una música de los negros pobres y de mala fama, y de bailarines blancos que bebían licor de la petaca que llevaban en el bolsillo— como arte que había que tomarse con la mayor seriedad y cantera de grandes artistas. El descubrimiento fue en gran parte obra de políticos radicales que se entregaron de forma apasionada y desinteresada a la causa conjunta de los negros y su música sin explotarlos, como subraya Basie. En los actuales y violentos debates en torno a la historia de la izquierda estadounidense en tiempos de Roosevelt no se ha apreciado de forma suficiente este logro que en el campo de la música se apuntaron los rojos y sus compañeros de viaje de la época (Hobsbawm, 1999: 221).

En la región de Kansas City se llevaron a cabo dos importantes eventos de la historia del jazz, así nos cuenta Hobsbawm que:

uno fue la fusión del blues rural con la música popular de las orquestas de baile y, el otro, la fusión de la música tocada conforme a un arreglo con la jam session; los resultados fueron la clásica orquesta de swing y el más poderoso laboratorio experimental del jazz. Kansas City produjo no sólo Count Basie, sino también Charlie Parker (Hobsbawm, 1999: 223-224).

En esta ciudad manejada por el cacique municipal Pendergast, durante la depresión económica, se llevaron a cabo muchos conciertos, reuniones de músicos y jam sessions de negros que tocaban jazz, bebían mucho whisky y comían alubias y salchichas. Los gánsteres estaban en el ambiente, estos eran parte de la camaradería del estilo de gobierno municipal, a las afueras de Kansas City (suroeste americano —Missouri—) era donde estaban los lugares de trabajo, mientras que esta

región se convertía en un lugar de paso, entretenimiento, alcoholismo, jazz y prostitución. El solo de la pentatónica de blues se mezcla con el riffido solista del jazz, se aumentan los tres acordes del blues a la incorporación de las séptimas de acorde (y novenas) en el jazz, a la vez que, con este tránsito se montan orquestas swingeras, y lo que Adorno denomina como *música de baile (Tanzmusik)*. Aquí, se practica la improvisación, se fabrica un estilo nuevo instalado en Kansas City, incorporando el viejo blues, nacido de la miseria social de los campos del algodón, de los guetos y antros negros, que ahora pasa a envolverse y desarrollarse mediante una forma musical más compleja.

Pero ¿qué papel económico político cumple el jazz en esta situación? Digámoslo del modo más directo. Para Adorno, el jazz es una música popular, con cierta raigambre folclorista, como lo puede ser cualquier otra música de una zona en la que no exista el modo de producción capitalista, y es parte de la cultura de masas, ya que tiene el apoyo de unas industrias poseedoras de unos medios de comunicación concretos que lo proyectan al oyente masivo. En este caso, el jazz es rescatado agudamente como una *ideología* que promueve la rapiña de votos de cierto estrato social, mediante la implantación de las políticas culturales y económicas de Roosevelt. La estrategia es sencilla, la primera naturaleza de la música se mezcla con la segunda naturaleza, a saber, las campañas propagandísticas del capitalismo de Estado americano, llegan al votante a partir de la apropiación de expresiones artísticas (p. e., el jazz) de los negros, marginales y gentes de izquierdas, oyentes y aficionados. Tanto por el lado del modo de producción, como por el lado del Estado, el jazz se envolvió de una ayuda particular proveniente de los sectores menos oprimidos, marginales, perjudicados social y económicamente. La paradoja es particularmente característica de estas políticas napoleónicas que aplicó Rossevelt con ayuda del empresariado de la cultura de masas americana. Si el Estado pone en marcha estas políticas, como contenido político de su soberanía y consolidación, los medios de comunicación de masas también propagan de forma publicitaria al movimiento jazzero del suroeste americano como un cebo ideológico.

Aquí la discusión ya no es tan solo la crítica del estatuto de verdad del jazz como música popular o mera cultura de masas, pues se trata de ver también hasta qué punto la propia masa es captada por los poderes fácticos y jurídico políticos, es decir, de cómo el New Deal se aplicaba a sabiendas de que abrazando esas clases desfavorecidas se podrían conseguir sus éxitos políticos electorales. La cultura de masas que reproduce la radio, la televisión, hoy las redes sociales, tiene como motor un contenido muy borroso de lo popular, la masa es cada vez más difusa y difícilmente clasificable desde un punto de vista estrictamente musical.

Ahora, dicho esto, el esquema que utiliza Adorno para clasificar la música conlleva distintos tipos. Por una parte, tenemos la música ligera o popular y, por otra, la música seria. Adorno prefiere calificar como “música seria” a la “música clásica”, pues la denominación de “clásica” le

parece un barbarismo, tal y como se puede ver cuando dice que: “la aceptación de la música seria, convertida en algo afable bajo el bárbaro nombre de clásica, para poder seguir evitándola cómodamente” (Adorno, 2009a: 16). La música ligera es aquella que se reproduce en esos “oídos deficientes” (Adorno, 2009a: 39), que no llevan a cabo la síntesis de momentos estimulantes (i. e., escuchar la totalidad), son, por tanto, los oídos de la mercancía, de la música inferior, de la música ligera vendida al comercio y a la *fetichización*, concepto de segunda naturaleza de la música, que se encarna rítmicamente en esa temporalidad homogénea y abstracta, tan inmanente a la industria cultural.

Adorno establece la definición, dando por supuesta la metáfora de una patología perteneciente a la mercancía que consiste en unos “oídos deficientes” apartados del refugio musical de la autenticidad. Pero la autenticidad musical de lo nuevo de la que habla Adorno no implica un juicio moral de lo bueno y lo malo²²⁹, sino un sentido dialéctico histórico, que no deja de ser también una manera un tanto teológico-histórica de referirse a la encarnación del aura benjaminiana inherente al concepto de primera naturaleza de la música. Estos oídos de la autenticidad saben apreciar el movimiento dialéctico de la música seria, en el que la “concentración” (Adorno, 2009a: 37) es el vehículo primario del rechazo a esa: “marca mercantil de la canción de moda” (Adorno, 2009a: 39). Asimismo, estas definiciones que se pueden ver de un modo muy esclarecedor en el texto de 1938 titulado “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, describen la tensión entre la música ligera y la música seria, utilizando como ejemplos, el jazz y la música de Schönberg. En la música ligera²³⁰ se permanece en el campo de la estandarización en la

229Pero con esto no queremos decir que Adorno establezca un juicio estético o moral de lo bueno o lo malo con respecto a la cultura o a un producto cultural concreto, tal como parecen afirmar el teórico de la cultura popular John Storey en la obra *Teoría cultural y cultura popular*, cuando se refiere (un tanto vagamente) a que una audiencia exigente prefiere lo mejor a lo peor. En este saco se pone a Adorno como algo parecido a un preferidor, no se sabe si racional o irracional, de lo bueno y lo mejor que se ofrece en el mercado de la cultura de masas. Dice Storey: “Toman de Clement Greenberg (que a su vez la tomó de Theodor Adorno) la idea de que la cultura de masas siempre está «predigerida» (nuestras respuestas están predeterminadas en vez de ser el resultado de una interacción genuina con el texto o práctica), y usan la idea como un medio para discriminar, no sólo entre cultura popular buena y mala, sino también para sugerir que es posible aplicarlo a ejemplos de alta cultura” (Storey, 2002: 90-91). Desde luego la imagen de Adorno como un elitista *in extremis* y un pesimista cuasi-conspiranoico está, en cierta medida, muchas veces injustificada o exagerada. Como es sabido, Adorno es un crítico de las élites administrativas y de todo el mundo administrado concentrado en el Estado y en las entidades empresariales administrativas que son dueñas de los servicios culturales. Su discusión a nivel musicológico puede parecer más fina o menos, y es preciso discutirlo con todo rigor, ahora bien, lo que no resulta del todo aceptable son estos juicios de valor tan arriesgados como el de Storey. Adorno, apenas utiliza el adjetivo buena, mala, mejor y peor para referirse a una obra de arte, su atención en los contenidos y la forma es mucho más directa y concreta que ese tipo de adjetivos llenos de moralina. Luego, Adorno no cree que el mercado de la cultura de masas esté pre-dirigido de antemano, cuán *perpetuum mobile*, sin tener en cuenta las interacciones y mediaciones, debido a que, justamente, son esas relaciones entre vendedores (agencias culturales) y consumidores (masa) las que tejen el entramado de lo que se denomina industria cultural.

230Un ejemplo de música ligera que trata Adorno en la segunda lección titulada “Música ligera” (Adorno, 2009a: 199-219) de la “Introducción a la sociología de la música” (Adorno, 2009a: 177-419) son los *evergreens*, esto es, “canciones de moda que parecen no envejecer y que sobreviven a las modas” (Adorno, 2009a: 215). Se refiere a canciones que tuvieron fama en el momento en que se ofertaron y se van repitiendo a lo largo de distintas generaciones. Estas canciones de moda que pasan al repertorio musical son productos musicales que se diferencian

que la relación entre el todo y las partes es más contingente y arbitraria que en la seria, pese a conllevar una mediación de contenidos políticos más incisiva. Esto no ocurre en la música seria, donde se halla la expresión de una totalidad estética orgánica e integralmente dotada de sentido crítico, en la que no está tan permitido sincopar y sustituir mecánicamente sucesiones de segmentos con patrones estereotipados al modo de la cultura musical de masas.

La sociedad de masas se distrae muchas veces de la atención hacia el contenido y el sentido musical, se queda atrapada en un velo cultural que atañe a otras preocupaciones del tipo: “el señor X ha tocado el Concierto en sol mayor de Beethoven mejor que el señor Y, o si la voz del joven tenor está hartado gastada” (Adorno, 2006a: 13). Estas cuestiones neutralizan, efectivamente, la música pues la convierten en un objeto fetichista de la industria cultural en la que los espectadores juzgan lo que quieren del modo en que les place dejando el contenido a un lado para enfocar aspectos que destacan más por el humor, la competencia, la jipijapa, la cháchara y la inhibición de aspectos materiales y técnicos de la música. Tal y como dice en el texto “Ideas sobre la sociología de la música”, de lo que se trata aquí, es de mantener con vida la “cháchara cultural” (Adorno, 2006a: 13).

Entonces bien, pensemos en las dos técnicas que dialécticamente se contraponen en los ejemplos más usados por Adorno. Por un lado tenemos el jazz, música popular en la que se abusa de la técnica de la síncopa, siendo esta la ligadura rítmica de la organización represiva y la ratificación de subordinación al sistema de industria cultural la que ejemplifica el rasgo común de las músicas ligeras. Como cuenta Eugene Lunn, el historiador de la estética-política de Alemania desde la República de Weimar hasta la Segunda Guerra Mundial:

la sincopación en jazz carece de propósito y se revoca arbitrariamente, es un reflejo y un reforzamiento de las libertades falsas de individuos impotentes en la sociedad capitalista avanzada. (...) Lo que parece ser un control liberador de lo arcaico es en efecto su subordinación a la lógica comercial moderna (Lunn, 1986).

Por ende, en el texto “Adiós al jazz”, escrito en 1933, Adorno alude a que en el jazz parece que se conserva cierto goce estético que va más allá de la “música vulgar”, pero que, sin embargo, constantemente se hace caer de un modo palmario. Esto se ve con claridad para Adorno en los “concertantes de jazz sinfónico” (Adorno, 2011: 831), en los que se ejecuta un uso repetitivo de la “síncopa y el falso compás” (Adorno, 2011: 832), permitiendo amalgamar al oyente con el molde de la inmediatez y, a la vez, con lo fácil de consumir. Por lo cual, no media ya un gusto de valores

de otras canciones que pasan desapercibidas de un modo efímero ya que no llegaron a constatarse históricamente en un tiempo prolongado. Estas canciones populares y de moda, según Adorno, “en América figuran como *nostalgia songs*” (Adorno, 2009a: 215-216) copan las listas de popularidad gracias a una apariencia cosificadora manifiesta que atrae al consumidor a partir de mecanismos psicológicos basados en la espontaneidad, la cercanía, la humanidad, el gancho, la garra, lo casero, el morbo, etc. Ahora bien, esta estrategia psicológica de captación no es sino el modo el resultado de un “dominio del aparato publicitario” (Adorno, 2009a: 217) y de sus intereses económicos.

pedagógico-musicales serios²³¹, refinados y que despiertan la totalidad estética propia de una individualidad sin salvación. Esto es, en el jazz se produce la imbricación de lo fisiológicamente musical mediante un uso técnico de la temporalidad homogénea y vacía que nos mantiene dando vueltas en un *círculo vicioso* que suena de un modo parecido a la *música del carrusel*. De tal forma, nos encontramos constantemente imitando el salto aventurado de la síncopa, es decir, una repetición alienante. Así, dice Adorno que en la síncopa del jazz se trata de una: “alienación entre hombre y música dominada por una fuerza vital” (Adorno, 2011:831). Esta síncopa, que es la: “característica más palpable del estilo jazzístico” (Adorno, 2011:75), se amplía en formaciones acompañadas por el baile, de nombre *cakewalk*²³², provocando que los compases se rebajen a una categoría de “pseudocompases”, en los que saltar aventuradamente de una nota a otra consiste en el elemento principal de acompañamiento rítmico, pero sobre todo, de trazado de líneas melódicas.

Esta crítica del jazz como una música más refinada que la música popular anterior, tuvo ya su tratamiento en la obra *Adorno On Popular Culture* (2003) de Robert Winston Witkin, donde se explica que la línea que hay entre la música seria y la popular puede ser trazada de diferentes formas. Así, la música seria tal vez pueda ser enfocada como más compleja, difícil y refinada que la popular o pueda entenderse como una forma espiritualmente más elevada. En este sentido Witkin, sigue el texto de Adorno titulado “On Popular Music” (Adorno, 1990: 301-314), publicado durante su estancia en EEUU²³³, que podemos encontrar en la obra *In On Record: Rock, Pop, and the*

231 Hay ver hasta qué punto la música, pero también la filosofía y la estética, conllevan una tarea crítica social y política importante que es necesario enseñar con mucha prudencia: “En el marco de las enseñanzas musicales, ha de subrayarse que corresponde a la estética desarrollar una actitud crítica del estudiante de música. Si en el conjunto de las enseñanzas de régimen general son la filosofía y los saberes humanísticos las disciplinas que deben facilitar a los estudiantes desarrollar libremente sus capacidades al margen de las interferencias que produce una sociedad perversamente administrada, en las enseñanzas musicales es la estética la encargada de desempeñar esa tarea. La estética y la filosofía, cada una en sus respectivos campos de actuación, fortalecen el desarrollo del espíritu crítico necesario para ejercer libre y responsablemente como artistas y como ciudadanos” (Córdoba Rodríguez, 2008: 407).

232 El musicólogo y trompetista Gustavo S. Rodríguez nos cuenta en el texto “La relación entre el jazz y la música culta occidental” de qué se trata este tipo de baile jazzístico que es el *cakewalk*: “El *cakewalk* era una danza propia de los esclavos negros de los Estados Unidos, que parodiaba las danzas de salón de sus amos. En él se encontraban ya presentes algunas características que posteriormente encontramos en el ragtime, como por ejemplo el uso de la síncopa. El primer compositor en utilizar esta forma en sus composiciones fue Claude Debussy que dentro de su *Children’s Corner suite* (1906-1908) incluye una pieza llamada *Golliwog’s Cakewalk*. De esto mismo compositor podemos mencionar otra serie de obras donde la influencia del ragtime es patente, como por ejemplo *Minstrels (Preludes, 1º Livre)* (1909-1910), un preludio para piano claramente influenciado por el Jazz, en el que se puede escuchar un uso de la escala pentatónica típica del jazz, junto con otros elementos jazzísticos como acordes de novena, síncopas y fraseos entrecortados típicos de la improvisación” (Rodríguez, 2002).

233 La llegada de Adorno a Estados Unidos generó en él un cambio que se puede constatar perfectamente en el texto “Experiencias científicas en Estados Unidos”, interno a la obra *Consignas* (Adorno, 2003c), cuando dice: “Todavía recuerdo el choque que me produjo una emigrante como nosotros, en los comienzos de nuestra residencia en Nueva York, cuando ella, hija de buena casa, como suele decirse, me espetó: «Antes íbamos a la Filarmónica, ahora vamos a Radio City». (...) Los primeros treinta y cuatro años de mi vida estuvieron caracterizados por una orientación totalmente especulativa, tomando ese término en sentido llano, prefilosófico, aunque en mi caso se aliara con intenciones filosóficas. Sentía que lo adecuado para mí, lo que objetivamente se me imponía era interpretar los fenómenos; no suministrar hechos, ordenarlos, clasificarlos y ponerlos a disposición del público a título de información. Y ello no solo en filosofía sino también en sociología. Pero incluso hasta hoy jamás he separado rigurosamente ambas cosas, no obstante sé muy bien que en ninguna de las dos es posible descartar la especialización

Written Word (1990). Witkin habla de una música más culta (*highbrow*) y una poco culta (*lowbrow*), característica de la música más popularecha en que se busca marcar las fronteras entre lo serio y lo popular. No obstante, dice que Adorno rechaza que tales categorías se establezcan como la base entre música seria y música popular, puesto que la *música clásica* no tiene por qué ser más compleja que la popular. Esto lo ejemplariza con el Clasicismo vienés temprano musical, que fue mucho más pobre, escaso y monótono que muchas de las nuevas músicas populares, como el jazz. Estas obras musicales vienesas son rítmicamente más simples que los arreglos más comunes del jazz. Además,

por un mero acto de voluntad. (...) Yo era contrario a un tipo de sociología para el que semejante especie de pensamiento tiene en todo caso el valor de hipótesis, no el de ciencia (Erkenntnis)” (Adorno, 2003c: 107-108). Adorno nos cuenta que en 1937 recibió un telegrama de Horkheimer (desde Londres) en el que se le decía que podía ir a América a colaborar en un proyecto de radio, asique con una experiencia de tres años de autodidacta del inglés en Oxford llegó a Estados Unidos. Una vez allí Adorno pudo constatar que la gran parte de lo que había teorizado sobre el jazz en Alemania (desde la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*) tenía actual vigencia en América (con el apoyo de contactos conocedores de América como Winthrop Sargeant). Pero, comenta Adorno: “No obstante, aquel trabajo, aunque referido estrictamente a los problemas musicales, llevaba el estigma, según las concepciones norteamericanas de la sociología, de lo indemostrado. Permanecía en la esfera del material que influye sobre los oyentes, del *stimulus*, sin que yo hubiese penetrado —o sin que hubiera podido hacerlo—, con los métodos de las encuestas, en la *other side of the fence*. (...) Con mayor fuerza gravitó en mí cierta ingenuidad con respecto a la situación americana. Bien sabía yo qué es capitalismo monopólico, qué son los grandes trusts: pero ignoraba en absoluto hasta qué punto el planeamiento y la estandarización racionales impregnaban los llamados medios de comunicación de masas y, entre ellos, el jazz, cuyos derivados constituyen una parte tan considerable de su producción. Yo había tomado al jazz, efectivamente, como la expresión directa por antonomasia, según la propaganda que é hace de sí mismo, y no advertí el problema de una espontaneidad aparente, organizada y manipulada, ese carácter de «segunda mano» que luego se me hizo patente en mi primera experiencia americana y que más tarde, *tant bein que mal*, traté de formular” (Adorno, 2003c: 109). Este testimonio que nos deja Adorno confirma un giro en sus orientaciones sociológicas, y en un nuevo rigor científico que encuentra en América frente a la teórica dialéctica negativa que tenía en Alemania, que nunca apagó su vela del todo. Al trasladarse en 1938 de Londres a llegar a Nueva York, dirigía a medias el Instituto de Investigaciones Sociales y en el Princeton Radio Research Project (que tenía su centro en Newark, Nueva Jersey, funcionando en una cervecería abandonada). De hecho combinaba los textos que enviaba al Instituto con los de la Radio, cabe destacar a este respecto el texto “Sobre el carácter fetichista de la mercancía” publicado en *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1938, y las conclusiones del texto que había comenzado en 1937 en Londres titulado “Ensayo sobre Wagner” que fue una respuesta crítica al trabajo “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica” de Walter Benjamin que acababa de aparecer en la revista del Instituto. Esta famosa disputa estética Adorno la resume en las siguientes líneas: “Yo subrayaba la problemática de la industria de la cultura y las actitudes correspondientes, mientras que Benjamin, a mi juicio, trataba de «salvar» con demasiada insistencia esa problemática esfera (Adorno, 2003c: 111). Pasado el tiempo, Adorno se daba cuenta del gran cambio que se estaba produciendo, en se intento de conocer los radio oyentes y de hacer el estudio desde la famosa *other side of the fence*, i. e., conocer las reacciones de sus oyentes y empatizar con ellos de algún modo, intentar entenderlos. La conclusión a la que llega Adorno es que su punto de vista era el de un filósofo y el de un músico más que el de un sociólogo ceñido a un campo rigurosamente específico y positivista. Así lo dice el mismo Adorno: “(...) el simple hecho de que yo partiese de las connotaciones objetivas del arte, y no de las reacciones estadísticamente mensurables de los oyentes, chocó con los hábitos mentales positivistas que imperaban, indiscutidos, en la ciencia norteamericana” (Adorno, 2003c: 113). Era entonces cuando Adorno se daba cuenta de que lo que a él le interesaba, más allá de esa apariencia de objetividad de los datos empíricos, era la complejidad inexplicable de la oscura y psicológica vivencia de la música. Pese a que ellos trabajaban con un instrumento que era capaz de analizar el índice de gusto de una pieza musical o de otra, a Adorno esto le parecía insuficiente para analizar los contenidos musicales. Dice Adorno: “al referirme a las actitudes subjetivas frente a la música tropezaba con el problema de la *mediación*” (Adorno, 2003c: 114), pues las reacciones, las opiniones y comportamientos subjetivos de los radioyentes era a la vez una muestra de objetividad interesante para la sociología (observaciones cualitativas con alto nivel de detalle). Esto es: “del material subjetivo es posible inferir determinantes objetivos” (Adorno, 2003c: 114). A partir de aquí Adorno emprende una visión, que junto con Horkheimer entendían que: “la psicología social constituía una mediación subjetiva del sistema social objetivo” (Adorno, 2003c: 126). Y, como Horkheimer había trabado buenas relaciones con los investigadores de la Universidad de California, en la ciudad de Berkeley, integrada por Nevitt Sanford, Else Frenkel-Brunswik y Daniel Levinson, pusieron en marcha una investigación común entre varios grupos universitarios que daría lugar a la publicación

melódicamente, los intervalos amplios de muchos de los grandes *hits* jazzeros son tratados por Adorno, como por ejemplo, dice Witkin: “Deep Purple” compuesta por Peter De Rose (publicada en 1933) y “Sunrise Serenade” escrita por Frankie Carle (grabada por Glen Gray en 1939). Estos son ejemplos de la música popular del momento que tienen más dificultad en su aprendizaje y complejidad en los solos y fraseos que muchas de las melodías de Haydn. Y, armónicamente, los acordes de los llamados clásicos son más limitados que los de las composiciones poperas de Tin Pan Alley, las cuales evocan a Debussy y Ravel, como nos lo recuerda Winston (2003: 98) a partir del texto “On Popular Music” (Adorno, 1990: 305).

Consiguientemente, nos dice Witkin que la categoría en la que Adorno fija la distinción entre música popular y música seria es la de *estandarización*. En Adorno la estandarización es una categoría central para la teoría de la música popular en sí misma. En un nivel formal se refiere a *formas estereotípicas y fórmulas esquemáticas* de la música popular, esto es, las reglas de gobierno de la composición (Witkin, 2003: 98:). En un nivel temático, Witkin hace referencia a la relación del contenido con estas formas propias de la estandarización del siguiente modo:

La estandarización también se usa para abarcar los contenidos-tipo como diferentes tipos de danza, canciones sobre la madre o el hogar, lamentaciones sobre la pérdida amorosa de la chica o el chico, canciones con sinsentidos ornamentales, etc (Witkin, 2003: 98)

Ahora bien, el salto cualitativo (de la música a la sociología) se da cuando Adorno expresa que la estandarización cumple una función económica dentro de esa ritmificación pautada, repetitiva, homogénea y estereotípica. Dicho así, la función alienante de la síncopa es un rasgo predominante del jazz, en la que se rompe la medida de tiempo que sigue la métrica propia del compás. Los compases pueden tener tiempos más fuertes y tiempos más débiles. La síncopa, en términos estrictamente musicales, es una figura, esto es, una *ligadura* que provoca una prolongación del sonido que va de un pulso rítmico o percusión débil hasta el siguiente pulso o percusión fuerte. Estos pulsos rítmicos, que materialmente son golpes, pueden ser fuertes, débiles y semifuertes, y estos pulsos dividen el tiempo en partes iguales, en los cuales la síncopa opera modificando, es decir, prolongando el tiempo de una nota musical con pulso débil hasta una con pulso fuerte, así el sonido se mantiene durando hasta la nota siguiente. Es decir, un pulso débil prolongado a uno fuerte o una percusión débil prolongada a una fuerte. Por ejemplo, imaginemos un compás cuaternario simple, sin desmembrar por completo la instancia objetiva de la línea melódica en que suceden las notas, es decir, se mantendría un metro fundamental de la melodía, pero haciendo vacilar la métrica dibujada en los compases, en favor de un salto de notas prolongadas (anotado con una ligadura) y una

póstuma de *La personalidad autoritaria*.

corrupción de los parámetros fundamentales designados en una partitura.

Para Adorno, este desafío a la formalidad de la notación musical y su construcción métrica es representativo en Europa de la música soplada por el saxofón (Adorno, 2008a: 84), puesto que en este instrumento se ve con facilidad como las notas de semicorchea interrumpen el compás; lo cual ejemplifica con en el pasodoble *Valencia* de 1925 del español José Padilla (1889-1960), en el que se combinan de forma mixta: marcha y jazz (Adorno, 2008a: 85), o también con *Tiger Rag*, grabado en 1932, de Louis Armstrong (Adorno, 2008a: 111), tal y como se dice en el texto “Sobre el jazz” de 1936. En estas formaciones sincopadas se utiliza habitualmente como ejercicio musical esa forma estereotípica y usualmente repetitiva en la que está basada el jazz, pudiéndose decir en este sentido que la síncopa es la matriz melódico-rítmica constitutiva de cierta normativa del jazz que lo hace caer en la categoría de música ligera o, como Adorno llega a decir (recordando el *concepto vulgar de tiempo* de Heidegger): “música vulgar” (Adorno, 2011: 27, 784, 802, 806, 807, 830).

Es preciso, entonces, mostrar cómo Adorno alude a estas formas estereotípicas del estilo jazzístico sincopado (i. e., la forma de la estandarización de la música popular) y ver cómo tales configuraciones rítmicas alcanzan su nivel normativo. En este texto de 1936, Adorno diferencia entre la música utilitaria y la música artística, para comparar a la primera con el jazz y a la segunda con Brahms. Dice así:

De entrada, la síncopa es nueva para la música utilitaria, de ningún modo para la artística; en un maestro como Brahms, por ejemplo, se cumple con una riqueza, con una profundidad de penetración en la construcción incomparablemente mayores que en los autores jazzísticos, en los que —como los mismo «libros de texto» de la *hot-music* revelan sin querer, pero tanto más drásticamente— la aparente variedad de configuraciones rítmicas puede reconducirse a un mínimo de fórmulas estereotípicas y, como sin duda puede decirse, «normativas» (Adorno, 2011: 831).

Esta crítica al jazz realizada en los años treinta, avanza durante los años cuarenta en los trabajos realizados por Adorno en los Estados Unidos. En la obra *Consignas* (2003c), se pueden leer comentarios en referencia al texto “On Popular Music”, publicado en *Studies in Philosophy and Social Science* en el Institute of Social Research de Nueva York, del año 1941. En *Consignas*, se incluye un texto titulado “Experiencias científicas en Estados Unidos” (Adorno, 2003c: 107-141) donde cuenta Adorno que fue bajo la asistencia editorial de George Simpson donde pudo integrar sus tendencias específicas con los *métodos norteamericanos* (Adorno, 2003c: 120). Adorno cuenta, en primera persona, acerca de esta compañía con Simpson que:

esa colaboración se produjo en forma para mí muy sorprendente e instructiva. Como niño que se ha quemado y huye del fuego con terror, había desarrollado yo una cautela excesiva. Apenas osaba ya formular mis cosas en lenguaje norteamericano, plásticamente y sin rebozo, como era preciso para

darles relieve. (...) Simpson me animó a escribir tan claramente y sin concesiones como me fuese posible; pero no solo eso: contribuyó con todas sus fuerzas para que esto sucediese. Así es como, entre los años 1938 y 1940, dejé listos en el Music Study del Princeton Radio Research Project cuatro estudios mayores, en los que colaboró Simpson; sin él apenas existirían (Adorno, 2003c: 120).

Estos cuatro trabajos son: primero, “A Social Critique of Radio Music” publicado en 1945 en la *Kenyon Review*; segundo, el texto al que aquí hicimos referencia titulado “On Popular Music”, impreso en el cuaderno de comunicaciones de los *Studies in Philosophy and Social Science* en 1941; tercero, un estudio sobre la NBC Music Appreciation Hour, que quedó inédito y luego incorporó lo más central del texto en el capítulo “*Die gewürdigte Music*” del libro *Der getreue Korrepetitor* (en alemán, con el permiso de Lazarsfeld); cuarto, el texto titulado “The Radio Symphony” impreso en el volumen *Radio Research Project* en 1941 (Adorno, 2003c: 121). Ahora bien, siguiendo con el análisis del texto “On Popular Music”, Adorno expresa que se trata de: “una especie de fenomenología social de las canciones de moda” (Adorno, 2003c: 120), en el que expuso: “la teoría de la estandarización y pseudoindividualización, así como una precisa distinción entre la música ligera y la seria” (Adorno, 2003c: 120). Esta categoría de “pseudoindividualización”, más tarde recibirá su tratamiento específico en el contexto de la obra *La personalidad autoritaria* de 1950 que, según Adorno: “alcanzó cierta relevancia en la sociología política” (Adorno, 2003c: 120). Y, en *La personalidad autoritaria*, mismamente, Adorno pasa a describir algunos de los contenidos del texto “On Popular Music” afirmando que:

las normas y reglas del juego de las canciones de moda son fruto de la sedimentación de las preferencias de un público perteneciente a una sociedad todavía no estandarizada ni tecnológicamente organizada en forma pareja, siempre será lícito suponer que las connotaciones del material objetivo no divergen de manera total de la conciencia e inconsciencia de aquellos que a quienes dicho material se dirige, pues, de otra suerte, no se advierte cómo lo popular podría serlo. La manipulación tiene sus límites (Adorno, 2003c: 122).

Este material que el sujeto recibe inconsciente o conscientemente no siempre es atendido objetivamente. Los materiales musicales desbordan, más habitualmente de lo que parece, al propio oyente, que se deja llevar por la superficialidad aparente de la distracción atencional. Ahora bien, aunque sea así en general, no siempre se consigue el momento buscado por el impacto ideológico de la mercancía musical reproducida en masa. Así pues, como dijimos, se formula el diagnóstico acerca del carácter de música utilitaria que del jazz, configurado mediante la síncopa, *eo ipso*, un efecto musical que nos ubica en un orden social de plena “alienación” (Adorno, 2009a: 18, 48, 58, 64, 69, 71, 119, 165, 181, 191, 270, 295, 433). Ahora, esta idea ya estaba reflejada perfectamente en el cierre de obra que hace Adorno en 1933 en el texto titulado “Adiós al jazz”, ya mencionado

anteriormente:

El jazz ha dejado tras sí un vacío. Para reemplazarlo no hay ninguna música utilitaria, y no será cómodo lanzar ninguna. En él se expresa tácitamente, lo mismo que la alienación entre arte y sociedad, una constitución global de la realidad para cuya expresión faltan palabras. Por mucho que este vacío pueda ser inconsciente, no es, sin embargo, una falsa consciencia (Adorno, 2011: 833).

Esta construcción global de la realidad que, siendo inconsciente, sigue presente como música utilitaria en su evolución, tiene también su punto de llegada. Y es así que, en el *regressus*, al posicionarse en el momento inmediato actual, se puede contemplar cómo la historia de la música utilitaria asentó su recorrido. El vacío que el jazz dejó tras de sí, por supuesto, ha sido reemplazado en forma y contenido, y no por ello la música utilitaria cesó de ser utilitaria, ni artística. La situación de la música actual recorre las listas de las radios, las televisiones y las distintas plataformas digitales donde se suben los trabajos de los nuevos músicos. La llegada del verano a golpe de *top sun*, lo *rending* como categoría estética y de consumo (i. e., económica), los millones de visitas, de seguidores, de visualizaciones, etc. Los bucles de temas que suenan en todo momento, esto es, la música utilitaria, si se quiere decir así, ha sido reemplazada.

Desde luego, si solo nos mantenemos en una posición de juicio musical basada en la prelación del ritmo, de la melodía y de la armonía podríamos concluir que sí se ha lanzado un nuevo tipo musical predominante que adopta la forma de un tiempo homogéneo y abstracto marcado por la repetición más básica. Tales géneros de la música popular actual, que definen la homogeneidad temporal de la industria mediante nuevas formas, siguen el recorrido histórico de músicas como el rap, el hip-hop, el disco, el house, el dance, el techno²³⁴, el dubstep, el reggeaton, el trap o el

234En el texto “Hip-hop y techno: el tiempo en la nueva música pop” (Diederichsen, 2000: 109-125) de la obra *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, Diederich Diederichsen hace una disertación sobre el concepto de tiempo en la nueva música pop tomando por referencia los cambios que se dieron desde la década de los setenta a los noventa. En este texto se establecen las similitudes temporales de la síncopa, la repetición y la homogeneidad que se da en estas músicas que se transforman a según avanza la tecnología de elaboración digital en la música. Ahora bien, Diederichsen también señala la diferencia entre techno y hip-hop en relación a los aspectos temporales, como podemos ver en el siguiente párrafo: “La diferencia decisiva entre el techno y el hip-hop está constituida por el modo específico en que cada uno de ellos hace transcurrir el tiempo en la música, y por el modo particular de relacionarse con el tiempo exterior, es decir, el tiempo ya transcurrido allá afuera. El artilugio esencial del techno consiste en organizar una secuencia corta y repetitiva, de modo tal que el oyente experimente un bienestar a corto periodo que se extiende hasta la próxima repetición; sin embargo en este periodo el oyente desea la próxima repetición es decir, no quiere experimentar y ser arrastrado por desviaciones. (...) También el hip-hop se basa en tracks repetitivos, aunque no puede ignorarse que el plano rítmico existe, por lo menos desde hace diez años, una diferencia fundante entre «beats normales» y «beats funky». Sin embargo, existen en el hip-hop otros dos elementos que se relacionan con el paso del tiempo de un modo totalmente distinto al del techno. Por un lado el rap, y por otro el hecho de que el origen de los samples es reconocible: el origen reconocible de los signos sonoros” (Diederichsen, 2000: 111-112). Con esto tendríamos que la diferencia es, primero, la base oral del fraseo de los hip-hoperos que viene del raga, del reggae y del rap; y, segundo, que los instrumentos pasados a un sampleo guardan mucha más similitud con instrumentos y sonidos reconocidos que con los sonidos empleados en el techno. Ahora bien, esto ocurría en los años setenta y ochenta, pero así que avanza la historia también en el hip-hop nos podemos encontrar con nuevas fuentes de sonido tan electrónicas como el techno de aquellos años.

afrotrap. Aquí, la configuración de las síncopas jazzísticas se desdibuja en *loops*, bases, *beats*, efectos sonoros, procesamientos digitales, etc. Esto es, hay nuevos recursos y nuevas técnicas que reciben un tratamiento sobre el timbre y la fisiología del sonido que supera el tipo de grabación más antigua y sus efectos digitales. La dialéctica histórica de la forma estereotípica se critica no solo a nivel rítmico y armónico, sino que también a nivel tímbrico y físico, donde las tensiones son actualmente muy fuertes. Sin embargo, de ningún modo se trata de decantar al juicio musical por una reducida parcela epistemológico musical. El análisis musical a efectos prácticos, en la actualidad, se está haciendo reversible en base a los géneros populares que avanzan, no solo en cuestiones rítmicas, melódicas y armónicas, en las que evidentemente hay menos presencia de cambio en estricto término, sino en cuestiones tímbricas, de frecuencia sonora y de fisiología del sonido. De aquí, resultan nuevas configuraciones sonoras que se debaten con las anteriores en base a un objetivismo sonoro cuya técnica musical compositiva mantiene al oído en un determinado tipo de campo perceptivo que al oyente, evidentemente, le resulta atrayente.

Pero para Adorno, expresar esto significa descentrarse de una relación sociológica musical que debe estar firmemente presente ante la deriva del capitalismo tardío. Este modo sincopado propio del jazz y de las músicas populares tiene unas consecuencias que Adorno sitúa en la regresión del oído del público²³⁵, consumado por estas variaciones musicales repetitivas y perturbado por la acción alienante de sus saltos, irrupciones métricas, etc. Para estudiar esta regresión, es necesario echar mano de su ya citado escrito de 1938, “Sobre el carácter fetichista de la mercancía”, donde Adorno explica la noción de “escucha regresiva” (Adorno, 2009a: 35, 36, 45, 48, 47, 49). La postura radical que adopta el autor en este texto llega a comparar esta música popular, basada en la repetición fácil de consumir, con la estupidez neurótica e infantil:

²³⁵El oído es un sentido que desde un punto de vista de la percepción, de la anatomía, de la neuropsicología y antropológico es menos útil y empírico que la vista. En la audición se pierden muchos aspectos de la realidad a corto y largo alcance si lo comparamos con la vista, por lo que esta sutil sensibilidad se hace dócil para la apropiación de mecanismos económicos a través de la música Adorno asocia el papel descontrolado del sentido del oído con la racionalización técnica como una ecuación que se desarrolló históricamente una vez empezado el modo de producción capitalista. El oído cada vez más se atrofia y se vuelve regresivo con facilidad y sin que los oyentes se den cuenta conscientemente de lo que escuchan por lo que es más dado al engaño que la vista (a pesar de que también a través de la vista se cumplan las mismas funciones de adoctrinamiento). Los fenómenos auditivos son sensualmente menos objetivos que los visuales: esto es todo un filón para el aprovechamiento de esta inobjetualidad sensitiva por parte del mercado. Adorno dice en el texto “Función”, interno a “Introducción a la sociología de la música”: “El arcaico sentido del oído, que no evolucionó de manera paralela al proceso de producción, promueve la locura de que el mundo mismo no esté aún del todo racionalizado y de que éste ofrece un espacio para lo no controlado —para una irracionalidad que, sin consecuencias frente a las exigencias civilizadoras, sea aprobada por éstas—. A ello contribuye además, antropológicamente hablando, la inobjetualidad del sentido del oído. Los fenómenos que transmite la experiencia extraestética no son los de las cosas. Ni genera el oído una relación evidente con el mundo de las cosas en el que tiene lugar el trabajo útil, ni puede ser controlado por éste o por sus desiderata. La imperturbabilidad de un mero interior que contribuye tanto al establecimiento de una ideología del inconsciente está ya preformada en el apriorismo sensual de la música” (Adorno, 2009a: 232-233).

de hecho, también en la escucha existe un mecanismo neurótico de la estupidez: el rechazo arrogante e ignorante de todo lo desacostumbrado es un rasgo característico inequívoco. Los oyentes regresivos se comportan como niños. Exigen una y otra vez, y con obstinada insidia, la misma comida que se les puso delante anteriormente (Adorno, 2009a: 39).

Esta relación de madurez, entre la instancia de la etapa infantil y la música, se puede constatar del mismo modo, cuando Adorno se refiere a los instrumentos que llevan en su montaje físico una preparación material concreta para ser fáciles de tocar. Los trastes de los instrumentos de cuerda como los de la guitarra, bajo, ukelele y banjo permiten plasmar los semitonos, para facilitar el aprendizaje y ejecución de la música, siendo acuñados por Adorno como: “instrumentos infantiles” (Adorno, 2009a: 40). En estos instrumentos no se hace necesaria la habilidad de leer partituras porque: “representan gráficamente los trastes sobre las cuerdas de los instrumentos de cuerda pulsada” (Adorno, 2009a: 40), de este modo sólo tenemos que visibilizar el mástil para saber dónde está colocada cada nota, sin que haya una habilidad musical aprendida como la que puede haber en el violín, viola y violonchelo. Al hilo de esto, es curioso que Adorno no muestre reticencia ni crítica alguna en lo que se refiere al piano, instrumento en el cual también se representan en su teclado tanto los tonos como los semitonos de cada nota. De hecho, la crítica que hace a la música popular, al tildarla de “infantil”, no ultraja el funcionamiento de estos “diagramas estrambóticos” (Adorno, 2009a: 40), que perfectamente existen también en el piano. No obstante, el empeño de Adorno en argumentar sobre la música popular, no solo apela a los instrumentos utilizados, sino que, como vimos, se refiere a las técnicas compositivas, formas armónicas y formas rítmicas, ejemplificadas mediante patrones estereotípicos, sincopados, de estribillo fácil. Todo esto, convierte a la música popular en una música típicamente errónea, configurada por unas formas que: “excluyen toda progresión armónica sensata” (Adorno, 2009a: 40).

Esta característica fundamental de la música popular consistente en cometer *errores musicales* que no están conciliados artísticamente, ocurre también en la música de masas entre los músicos iniciados, en las redes sociales, en la calle, en espacios privados, en los cuales está permitido cometer tales errores y no está mal visto sino que, muchas veces, tocar consiste justamente en cometerlos conscientemente. No obstante, en este texto de 1938, Adorno se refiere a la técnica necesaria que estos músicos deben alcanzar para conseguir ser una música elevada, y abandonar esta dejadez propia de la música de masas que ha de ser superada. Así lo dice:

Una música elevada y consumible tiene que contar con pagar el precio de su consistencia; los errores que contiene no son «artísticos», sino que en cada acorde mal formado o residual se expresa el retraso mental de aquellos a cuya demanda hemos de adaptarnos. Pero una música de masas técnicamente consecuente y apropiada, y limpia de los elementos de la apariencia defectuosa, se convertiría súbitamente en música elevada: perdería inmediatamente su base masiva. Todos los

intentos de conciliación, ya sean de artistas que creen en el mercado, o de educadores de arte que creen en lo colectivo, son infructuosos (Adorno, 2009a: 47).

Por ello, Adorno hace partícipe también la claridad de una oposición dialéctica entre la música de masas y otra que acuña entre paréntesis de “individualista” (Adorno, 2009a: 45), esto es, la cultura masificada de una música infantil enfrentada a una música verdaderamente artística. Incluso sostiene el carácter violento y enfermo que garantiza la escucha regresiva en su disposición permanente a “degenerar en cólera” (Adorno, 2009a: 45), es decir, la caída en un modo de escucha propia de la norma enfermiza de la industria cultural, que queda ridiculizada en esa condición efímera de mero ejercicio técnico musical infantil y erróneo. La tesis del diagnóstico adorniano queda clara cuando advierte que: “los oyentes regresivos son, en efecto, destructivos” (Adorno, 2009a: 46), pero queda más clara cuando el sarcasmo o menosprecio de su juicio musical alcanza el adjetivo de: “oídos deficientes” (Adorno, 2009a: 39). O también, en el texto publicado en noviembre de 1958 titulado “Ideas sobre la sociología de la música” de *Escritos musicales I*, donde llega a mentar a las prácticas jazzísticas como un producto de masas que la industria cultural acaba por aprestarse a su cargo y control de un modo centralista, por lo que denomina al jazz como: “música inferior” (Adorno, 2006a: 22).

En consecuencia, este tiempo musical de la repetición unifica a sus oyentes en un estado de comodidad y homogeneidad, que lo asemeja a la producción mecánica de la mercancía de una fábrica, con sus engranajes rodando y sus sonidos pretendidamente iguales. Así lo establece Adorno cuando comenta ciertas características de las tres composiciones únicamente escritas por Bartók, en las cuales hay elementos cercanos a esa homogeneidad específica de las músicas populares:

La homogeneidad del yo y las formas, suerte y estrechez de Bartók, es lo que condiciona que con él los tipos posibles de formas se limiten. Sólo son tres aquellos por los que se afana; la música popular los ha prediseñado como rapsodia declamatoriamente fragmentada, como monodia liederística abierta y como danza apasionadamente movida (Adorno, 2011: 297).

Para Adorno, no hay aquí un gusto por *lo disonante* en sentido artístico y elevado, sino un conformismo musical con lo que aparece reproducido en los medios de la cultura de masas, a saber: tonalismo, síncopa y folklore. Por lo tanto, el carácter de regresión de tales formas rompe la relación de *individualidad* con el propio individuo agregándolo a un molde social concreto que se deja ver fácilmente en las músicas populares que suenan habitualmente por la radio, como es el caso jazz del entre los años treinta y cincuenta en Europa occidental y, sobre todo, en América del norte.

4. 2. El jazz como ejemplo: radio, masas, repetición e improvisación

La música que suena por la radio durante la jornada de trabajo, para el entretenimiento de los trabajadores, es un fenómeno que Adorno describe en el epígrafe primero titulado “Tipos de comportamiento musical” del texto *Introducción a la sociología de la música* de 1962. En él se dice que:

la adicción a la música de un buen número de oyentes entretenidos (...) está de todos modos cosida a la tecnología de contenido afectivo. El carácter de transigencia de manera más drástica que en el comportamiento que simultáneamente hace sonar la radio mientras se está trabajando. La actitud desconcertada vista aquí está preparada históricamente hace mucho tiempo por el oyente entretenido y se ve apoyada de múltiples maneras por el material que se escucha (Adorno, 2009a: 192-193).

El fenómeno de masas de esta música que suena por la radio es paralelo a los comportamientos del trabajo que eran movidos temporalmente a partir de un condicionamiento dirigido a los oyentes radiofónicos, *títeres* del capital industrial cultural. La radio funciona a nivel social como un medio de agrupamiento y concentración de la opinión pública con respecto a ciertos temas. Es un medio de captación de la atención de las masas en constante movimiento que afecta al tipo de comportamiento de sus oyentes a largo plazo. Así, no tan solo la opinión política, como el gusto y el juicio musical son sintomáticamente suscitados a través de este mecanismo de masas. La transmisión de la música popular, utilitaria y comercial en constante difusión radiofónica entretiene al oyente tanto como lo circunscribe a un tipo determinado de forma psicológica musical que se desarrolla en su contacto con la música que emite tal medio. Esta es, digamos así, la *urdimbre* crítica de términos y conceptos que Adorno mantenía en el año 1962.

Pues bien, para desarrollar esta cuestión con más detenimiento, nos vamos a centrar en un texto anterior a este que nos enseña la función de la radio en la personalidad de los grupos sociales cercanos a los años cuarenta. El texto al que apelamos trata de explicar las implicaciones psicológicas que tenía el dispositivo radiofónico americano durante la guerra. Esto es, cómo a través de la radio se propagó el *fascismo* y con qué sutilezas sensacionalistas (i. e., psicológicas) pudo adentrarse en la masa con suma profundidad. Para ello, debemos detenernos en el estudio psicológico y radiofónico que Adorno realizó sobre el predicador de radio californiano Martin Luther Thomas (Adorno, 2008d: 15-144), titulado “La técnica psicológica de las alocuciones radiofónicas de Martin Luther Thomas”, traducido al español en *Escritos sociológicos II* (2008d). El infatigable Thomas del que habla Adorno, era un locutor de radio y fundador de la “Christian American Crusade”²³⁶ que, allá por 1944, con Hitler en el poder, decía cosas como por ejemplo: “No

²³⁶Como cuenta Stefan Müller-Doohm, Adorno presentó este trabajo en el seno de un simposio realizado en junio de 1944 en San Francisco, junto con otros psicoanalistas y teóricos sociales. Dice Müller-Doohm, en el punto quinto titulado “5. Dicha en la desdicha: Los años de Adorno en California”: “Importantes impulsos para esta investigación

tengo patrocinadores, y ni un solo político puso jamás un dólar en este movimiento”. Como Thomas era un hombre metafísico, religioso y muy cercano al emocionalismo de la masa, permitía que su radio se financiara, de un modo parcial, con lo que podría caer de los profesionales de la política americana. El locutor lanzaba señales de pobreza bajo un aliento teológico que se comparaba en aquellos tiempos con el mismo Juan Bautista. Quería que la gente llorara, que deseara en exceso y que, a la vez, diese salida a sus sentimientos en un acto de “liberación emocional”. Al poder superar todas las barreras de la culpabilidad y el arrepentimiento tan serio del catolicismo moralista, conseguía llegar a un discurso de provocación, incitación y atracción de lo libidinal, sobre todo en el sentido violento y agresivo. A través de un discurso curial y, a la vez, morboso, captaba suficientes oyentes que, incluso, le permitían seguir económicamente con su trabajo. No obstante, como analiza Adorno, en la figura de Thomas había un individuo más preocupado por su carrera profesional que por los fines políticos que acechaban. El mensajero Thomas era un agitador que desconfiaba de los americanos al ir contra el político que se beneficia de lo privado convirtiendo en negocio sucio los asuntos públicos (Adorno, 2008d: 30). Para Adorno la función de esta estrategia radiofónica, llamada la estratagema del “lobo solitario”, consistía en disipar el miedo universal de la masa a las manipulaciones. Los oyentes de la radio tenían miedo a que se manipulara la información radiofónica a favor del régimen, no obstante, Thomas les decía: “no hay dinero público detrás de mí”. Por ello comenta Adorno de Thomas:

En lo que se refiere a Thomas, la actitud mendicante a menudo reviste el aspecto de chantaje metafísico, de un modo no del todo diferente a la técnica «Ablas» de la Iglesia católica romana en los inicios de la era burguesa. Thomas sugiere, cuando menos indirectamente, que uno podría comprar el reino de los cielos ayudándole a él a pagar sus facturas (2008d: 30).

Asimismo, Thomas era un hombre infatigable que siempre señalaba que había que trabajar de forma repetitiva, y hasta subversiva, en el día a día, sacrificarse completamente con él a la

sobre el antisemitismo que se desarrollaba en la costa oeste partieron de un simposio que se realizó en junio de 1944 en San Francisco, inmediatamente después de una conferencia del AJC en Nueva York, y en el que participaron psicoanalistas y teóricos sociales. Los freudianos Ernst Simmel y Otto Fenichel, con los que Adorno tenía amistad, hablaron sobre aspectos psicoanalíticos del antisemitismo. Horkheimer se concentró en cuestiones referentes a una conexión entre planteamientos sociológicos y psicológicos de investigación, Frenkel-Brunswik y Sanford trabajaron de la psicodinámica de la personalidad antisemita. Adorno presentó resultados de un estudio analítico sobre el contenido de discursos del predicador radiofónico californiano Martin Luther Thomas, fundador de la «Christian American Crusade», uno de los grupos fascistas más peligrosos de costa oeste. Este estudio de Adorno sobre las formas retóricas de los agitadores antidemocráticos en los EEUU —a quienes él apodaba Mōchtegern-Hitler [«Me-gustaría-ser-Hitler»]— fue ampliado más tarde a partir de otros análisis de contenido realizados periódicamente en colaboración con Leo Löwenthal. En esta investigación de transcripciones de discursos radiofónicos del fanático religioso, Adorno, ponía al descubierto con material concreto las típicas técnicas de persuasión de la propaganda. (...) Con su análisis de las técnicas psicológicas del predicador californiano, Adorno tendió un puente hacia la propaganda de Hitler. Veía como característica común sobre todo las tendencias a la personalización y al sentimentalismo, así como el intento del agitador de ganar autoridad a través de la confesión de su propia debilidad, acentuando a la vez su condición personal de elegido” (Müller-Doohm, 2003: 438-439).

escucha, pues los bolcheviques no se cansaban jamás y había que competir contra esos ritmos tan infatigables como los del campesinado ruso. Esta era la estratagema de la radio, esto es, la de un dispositivo de inconsciencia que, apelando a convicciones pseudo-racionales y directamente emotivas, implicaba psicológicamente a sus oyentes.

En este texto, Adorno explica cómo, en el nivel de la personalidad, se llevan a cabo unos procesos de implantación calculados que tienen el apoyo mediático y permiten ser transmitidos con facilidad²³⁷. Los rasgos de personalidad son maleables a base de insertar al individuo en un molde

²³⁷Dentro de los *Escritos sociológicos II*, volumen uno, publicados en español, nos encontramos con un texto titulado *La personalidad autoritaria* (Adorno: 2008d), el cual tuvo cierta fama y repercusión entre los trabajos de psicología vinculados a un tipo de personalidad que fue típico del individuo que posee un rasgo “potencialmente fascista” (Adorno, 2008d: 153). El objeto de estudio de Adorno en este texto parte de la siguiente hipótesis principal: “las convicciones políticas, económicas y sociales de un individuo forman con frecuencia un patrón amplio y coherente, como si estuviesen unidas por una «mentalidad» o «espíritu», y que ese patrón es expresión de profundas tendencias de su personalidad. El interés principal se dirigió al individuo *potencialmente* fascista, alguien cuya estructura es tal que lo convierte en especialmente vulnerable a la propaganda antidemocrática. Decimos «potencial» porque no hemos estudiado a individuos que fueran fascistas confesos o que perteneciesen a organizaciones fascistas conocidas” (Adorno, 2008d: 153). Adorno se pregunta cómo es posible saber quién es vulnerable a la ideología propagandista del fascismo, esto es, la posibilidad de determinar un estereotipo psicológico fascista partiendo de unas preguntas a un individuo en relación a su tendencia ideológica y sus necesidades subyacentes. La definición de ideología que aporta Adorno es la que sigue: “una organización de opiniones, actitudes y valores —a un modo de pensar sobre el hombre y la sociedad—. Podemos hablar de la ideología total de un individuo o de su ideología con respecto a diferentes áreas de la vida social: política, economía, religión, minorías, etc. Las ideologías tienen una existencia independiente de cualquier individuo singular; y las que existen en un tiempo dado son el resultado tanto de procesos históricos como de eventos sociales contemporáneos. Estas ideologías tienen para diferentes individuos; diferentes grados de seducción, una cuestión que depende de las necesidades del individuo y del grado en que estas necesidades se están viendo satisfechas o frustradas” (Adorno, 2008d :155). En este sentido, puede haber individuos que contengan dentro de su modo de pensar la sociedad distintos tipos, incluso partes, de distintas ideologías. Normalmente, lo que se da en cada individuo es una mezcla de diferentes aspectos, ahora bien, también puede darse que haya una real uniformización tendenciosamente totalizadora de la misma en algunos casos. Adorno pretende investigar, a través de entrevistas y varios estadísticos psicométricos formados por la escala *F* (de fascismo en aquellos más antidemocráticos), la escala *E* (de etnocentrismo en las posiciones conservadoras) y la escala *EPC* de Levinson (escala de pseudoconservadurismo), las diferentes opiniones, actitudes y valores del individuo en estudio, intentando sacar a flote los prejuicios, significados inconscientes y predisposiciones fascistas y autoritarias del mismo. En 1947, junto a Sanford, Frenkel-Brunswik y Levinson construyeron un test de personalidad llamado escala *F* con este fin. Adorno explica en la obra *La personalidad autoritaria* que su intención con la investigación era la de examinar profundamente la naturaleza del antisemitismo basado en las características reales del sujeto judío, centrándose más en la psicología que en la sociología o la historia (Adorno, 2008d: 155). Lo que preocupaba a estos autores era conseguir distinguir la clase de organización de personalidad de la que surge este antisemitismo, antidemocratismo y fascismo ideológico. Así, a partir de la superficie de opiniones, actitudes y valores nos encontraríamos todo el fondo ideológico que subyace en el individuo concreto a analizar. Para ello, metodológicamente, Adorno se deja llevar por un positivismo estadístico (pseudocientífico), psicométrico y psicológico-social que abarca un fenómeno de masas más que objetivado por los eventos sociales de la II Guerra Mundial que acababan de suceder hacía una década. Pero, más allá de lo dicho en *Dialéctica de la Ilustración* (escrito en 1944, un año antes de acabar la guerra, y publicado en 1947) contra el positivismo, la distinción del racionalismo formal y el instrumental o técnico, Adorno se decanta por el uso de estos métodos de la psicología social americana. Así, estos autores prepararon un cuestionario que se iba a medir mediante el estadístico escala *F* (combinando técnicas clínicas como la entrevista y el cuestionario, además de técnicas proyectivas que incluían a el *Test de Apercepción Temática*) y se pasó a distintos grupos de sujetos: universitarios y no universitarios (muestra poblacional del estudio) repitiendo constantemente el procedimiento. Adorno nos explica que “cada escala era una colección de enunciados, con cada uno de los cuales se le pedía expresar al sujeto el grado de su acuerdo o desacuerdo. Cada enunciado hacía referencia a alguna opinión relativamente específica, actitud o valor, y la base para agruparlos dentro de una escala concreta era la concepción de que tomados en su conjunto expresarán una tendencia general particular” (Adorno, 2008d 170). Más tarde, en junio de 1968, aparece publicado en la revista *Perspectives in American History* de la Universidad de Harvard un texto titulado “Scientific experiences of a European scholar in

semejante al de las simples piezas del engranaje. A mayor impersonalidad del orden establecido, tanto más relevante pasa a ser la personalidad como una ideología. Así bien, el molde se implanta de un modo indirecto a través de unos dispositivos altamente objetivos que se combinan con mecanismos propagandísticos. El líder logra así desplegar todo un modo de aprendizaje vicario y por imitación consiguiendo, de esta manera, representar al pueblo en una personalidad autónoma e irresistible. Adorno nos dice que:

el líder fascista suministra un modelo de la verdadera actitud que pretende ratificar en sus oyentes. (...) Viene servido por las crónicas de sociedad de ciertos periódicos, los entresijos que se relatan a innumerables oyentes a través de la radio, o las revistas que prometen «historias verdaderas» (Adorno, 2008d: 12).

El líder habla de si mismo por la radio y acumula en su poder la integración de todos los espectadores y oyentes. Más allá de la plaza en la que da concierto de sus discursos, el líder culebrea por los entresijos de las casas manifestándose a través de señales radiofónicas. Se trata de toda una ingeniería radiofónica que hace penetrar con mucha velocidad el discurso fascista, esto es, Adorno veía una relación de proximidad en la técnica y la retórica entre Marthin Luther Thomas y el mismo Hitler. Como cuenta Adorno:

Marthin Luther Thomas está perfectamente al corriente de la técnica de Hitler gracias a sus relaciones con Deatheradge, Henry Allen y la sra. Fry. Lo sabe todo sobre la manipulación de su propio ego con fines propagandísticos y ha adaptado hábilmente la técnica hitleriana de revelación y confidencia al contexto americano y las necesidades emocionales del grupo (...) (Adorno, 2008d: 13-14).

Dicho esto, la relación entre el ascenso de aquel discurso retórico de Hitler en 1933 y el auge de la radio californiana de Marthin Luther Thomas en 1944, nos retrotrae a unos años intermedios en los que Adorno ya había estudiado las consecuencias sociales de la música ligera que sonaba por las radios. Adorno, en el 1938 deja Oxford y se marcha para Nueva York, lo que lo sitúa en un corazón ardiente de experimentación del mundillo jazzero. Así, como comenta Nicolas

América”. Este texto lo encontramos traducido al alemán justo un año después en 1969, y en 1973 al español como “Experiencias científicas en Estados Unidos” (Adorno, 2003c: 107-141) en la obra *Consignas* (Adorno, 2003c). En este texto Adorno explica algunas de sus experiencias con colaboradores, secretarías, colaboradores, estudiantes y asistentes que respondían a sus sugerencias, lo ayudaban a traducir al inglés y, a la vez, lo tachaban de especulativo, *expert opinion*, confuso y poco objetivo en sus investigaciones científicas (Adorno, 2003c: 117-118) . Un ejemplo crucial de estas críticas fue el de uno de sus asistentes que era un jazzman, el cual le enseñaba el avance que estaba teniendo el jazz (y los *jazzfans*) en la América de los años sesenta y el papel de la música ligera en general. Adorno cuenta esta historia particular en primera persona tal y como sigue: “Tenía, por ejemplo, un asistente, de vieja ascendencia alemana menonita, cuya misión era ayudarme en las investigaciones que yo llevaba a cabo en torno a la música ligera. Había sido jazzman, y de él aprendí mucho sobre la técnica del jazz así como sobre el fenómeno de los song hits en Estados Unidos. Pero en lugar de ayudarme a traducir mis planteamientos del problema en tales (aunque tan limitados) instrumentos de investigación, escribió una especie de memorando de protesta en el que contraponía no si pathos, su ideario científico con mi especulación, que consideraba confusa” (Adorno, 2003c: 117).

Amoruso: “su residencia en esta ciudad no modificó considerablemente sus primeras impresiones sobre el jazz que dejó inscritas en su ensayo *Über Jazz* de 1936” (Amoruso, 2008: 19). El jazz para Adorno sigue siendo una música de *sadomasoquistas*, es decir, parte del *barbarismo* salvaje de los espirituales negros del jazz que, con formas similares a las del blues más arcaico, se unían en una horda a las noches para cantar al fuego sus quejas por la falta de libertad (causa de la represión racial, el desempleo y la miseria social) en aquellas convicciones, hábitos y costumbres que los habían hecho sumisos. Así lo dice Adorno (2008b: 110) cuando investiga este momento de la *prehistoria* del proletariado blanco en su *salto* a una reunión con la música afroamericana que subió del centro-sur al norte de América. El campesinado negro y el proletariado blanco, se aglutinan en tal contexto y se conectan musicalmente a través del cakewalk y el baile de compás (rítmicamente a cuatro por cuatro), denominado danza *step* o *one-step*, que casó fuertemente con el *espíritu* de los años veinte a partir del ragtime proveniente de los pianistas jazzeros suramericanos.

Aquí se hace referencia al texto “Über jazz” escrito en 1936 (publicado bajo el pseudónimo de “Hektor Rottweiler” en 1937, en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*), traducido al español con el título “Sobre el jazz” (Adorno, 2008a: 84-118) en los *Escritos musicales IV*. Efectivamente, como dijo Amoruso, Adorno comienza el texto “Sobre el jazz” hablando de música de baile, a saber, el cakewalk, el charleston²³⁸ y el ragtime. Adorno se refiere a estos tipos de baile del jazz en los

238El charleston es un baile que viene de las fiestas en el puerto de la ciudad de Charleston en Carolina del Sur, se hizo popular con el show de Broadway gracias al tema “The Charleston” de James P. Johnson, bailado por los negros que recogían el repertorio de los pasos que ya existían en las danzas folclóricas de Trinidad, Nigeria y Ghana. Este baile pasa de los negros a los blancos y entra en cine americano, que en los años veinte se proyectaba muchísimo en el París de final de la Primera Guerra Mundial, lo cual lo convirtió en un fenómeno también de calado europeo. El charleston provenía de un baile aun más viejo llamado foxtrot, que había nacido con el swing incipiente de los años 1912. A nivel musical, el charleston es una composición de 32 compases cuaternarios a tempo 160-170 b. p. m., el cual al llegar a las caravanas gitanas de la periferia parisina (por influencia del cine, el flamenco y el manouche) se tocará a 230 b. p. m. con un ritmo muy marcado por la guitarra y el contrabajo (a través de las llamadas “corcheas de swing” ejercidas durante el acompañamiento). Los géneros, por así decir, que siguen la estela del charleston son el black bottom y, luego, el quickstep. La forma de baile también es en pareja, la cual con el paso del tiempo y a través de la improvisación de las nuevas formas que se iban incorporando cada vez más se va abriendo a nuevos pasos y estilos. La pareja misma en su espacio físico de danza se abre, incorpora piruetas, volteretas, patadas voladoras, elevaciones, saltos y portes en los que se enseñaban los pololos y las piernas, chasquidos de los dedos y palmas sin parar. Tal como se apreciaba en las “swing heils” celebradas en aquella Alemania en la que se empezaba a respirar el horror de las S. S., las S. A. y de la autoridad ejercida por los movimientos del Partido Nazi (algo que se puede ver plasmado en la película *Los rebeldes del swing* de 1993, dirigida por Thomas Carter). Tanto es así, que en Europa, la llegada del holocausto y de estas censuras a locales en los que tocaban swing los gitanos y los judíos donde se bailaban estos estilos, acabó con todo ello a base de porrazo, prohibición, cárcel y cierre. Algo que empezó desde el ascenso del Partido Nazi llevó a cabo a través de los famosos *judenboykott* (boicots a negocios judíos); continuó con las “Leyes de Núremberg” del 15 de septiembre de 1935, i. e., leyes antisemitas que distinguían el porcentaje racial por herencia genética (judía y/o alemana) de padres y abuelos de los ciudadanos alemanes; y que acabó con la llamada “solución final” a la cuestión judía (firmada en 1942), i. e., el holocausto y la *shoah* genocida. Junto con el jazz, el swing, el charleston, el foxtrot, el quickstep y todos estos estilos que se bailaron en la Alemania de los años veinte y treinta, también el dodecafonismo, el serialismo, la música integral y el variacionismo vienés de los judíos vieneses se vieron sometidos a esta extinción forzosa. Todo aquello que el mismo Hitler denominó arte degenerado (*Entartete Kunst*) para referirse al arte moderno que se hacía tanto en las calles (p. e., el jazz) como en las academias y en los auditorios (p. e., el dodecafonismo) quedó prohibido por las clases dirigentes del nazismo. Frente a todo arte moderno, se impuso el arte heroico (que venía a ser el repertorio de la música tradicional alemana, donde Beethoven era lo auténticamente fundamental, esto es, lo propio) con la intención de reconstruir el carácter auténtico de la

siguientes términos:

Desde el punto de vista musical, esa «modernidad» se refiere esencialmente al sonido y al ritmo, sin quebrar en lo fundamental la convención armónico-melódica de la música de baile tradicional. Como principio rítmico rige la síncopa. Ésta se produce, salvo en su forma elemental —tal como el predecesor del jazz, el *cakewalk*, la emplea—, en múltiples modificaciones que nunca dejan sin embargo de ser permeables a esa forma elemental. Las modificaciones más usuales son: el desplazamiento del tiempo fuerte del compás por omisión (charlestón) o sobreligadura (ragtime); el pseudoacompañamiento, por ejemplo al tratar un compás de cuatro por cuatro como secuencia de 3 + 3 + 2 corcheas, con el acento cada vez en la primera nota del grupo que en cuanto «pseudocompás» se segrega del ritmo principal; finalmente el *break*, una cadencia similar a la improvisación, en la mayoría de las ocasiones al final de la parte central dos compases antes de la reentrada de la parte principal del refrán. Sin embargo, en todas estas sincopaciones, que en vez de piezas virtuosas se dan a veces como descomunales complejas, el metro subyacente se conserva con máximo rigor; el bombo lo marca en todo momento. Los acontecimientos rítmicos afectan a la acentuación y al fraseo, no al decurso temporal de la obra, e incluso la acentuación nunca deja de estar referida, justamente por medio del bombo y los instrumentos del continuo subordinados a él, referida a una simétrica subyacente. De manera, pues, que, especialmente en la «gran rítmica», la simetría se respeta plenamente. El periodo de ocho compases, más aún, ya el semiperiodo de cuatro compases, se mantienen incólumemente vigentes. A lo cual corresponden igualmente simples relaciones de simetría armónicas y melódicas, clasificadas según su semicadencia o su cadencia final. Al sonido le es propia la misma simultaneidad de lo arrebatado y lo rígido. Combina elementos expresivos del continuo, objetivamente sostenidos: el violín y el bombo son sus extremos. Pero su elemento vital es aquel *vibrato* que hace pro así decir tremolar en sí un tono para sí mismo rígido y objetivo; el cual le añade emociones subjetivas sin que éstas puedan quebrar la rigidez del sonido fundamental —del mismo modo que la síncopa no puede quebrar el metro fundamental—. En Europa se considera representativo de ese sonido al saxofón, contra el cual se levantan previamente las resistencias. En verdad, el instrumento sobre el que tantas infamias modernistas se lanzan y que se supone que pone perversamente los sobreexcitados nervios occidentales a merced de la vitalidad de los negros, ha alcanzado una edad venerable. De él se habla ya en el *Tratado de instrumentación* de Berlioz; se inventó en el siglo XIX, cuando la emancipación del arte de la orquestación estimuló la exigencia de transiciones más refinadas entre las familias de las maderas y de los metales, y se empleó —por supuesto, de manera no obligatoria— en una pieza hace mucho tiempo elevada a la categoría de un clásico como lo es la suite de *La arlesiana*, de Bizet. (...) Pero el mismo sonido del jazz no se determina justamente por un determinado instrumento llamativo, sino funcionalmente: por la posibilidad de hacer vibrar lo rígido o, más en general, por la posibilidad de producir interferencias entre lo rígido y lo arrebatado.(...) La situación tecnológica de la función puede entenderse como cifra de una social: el género es dominado por la función y no por una ley formal autónoma. Parece reclamar para sí mismo el uso como música de baile. Pero, al mismo tiempo, su aspiración ferviente parece ser la declaración de su función como puramente abstracta, justamente bajo la fórmula de la música de baile, a fin de poderla contraejercer concretamente de manera tanto más incólumemente secreta: por eso al dialéctico la función del jazz se le plantea como enigma (Adorno, 2008a: 83-85).

En este texto se nos cuentan principalmente siete cosas, digamos así: en primer lugar se afirma que el principio rítmico fundamental que rige en el jazz es la síncopa; segundo, se describen las modificaciones más usuales al nivel de seguimiento de los compases, ligadura, acompañamiento y secuencias de las corcheas en el compás de cuatro por cuatro; tercero se apela al sonido del jazz como arrebatado (a saber, de otras músicas anteriores ya conocidas en el registro de la música seria)

música nacional alemana.

y rígido (en el sentido en que las armonías no distan del tonalismo y de un ritmo continuo sin muchas variaciones); cuarto, se hace referencia a la poca innovación instrumentística (como al saxofón); quinto, se entiende el vibrato como un fenómeno de interferencia y de trémolos que es capaz de dotar de emociones subjetivas que no acaban por quebrar la rigidez fundamental del sonido del jazz; quinto, se reconoce que los instrumentos no son determinantes en tanto que llamativos, sino que lo fundamental está en su función; sexto, el género se determina por la función y no por ninguna ley formal autónoma ni de composición musical, ni epistemológica; séptimo, esta función se intenta pasar como abstracta, pero para el dialéctico no es más que un mero esconderse secretamente bajo la fórmula de la música de baile, lo cual hace que esta función no sea más que un enigma. Es decir, enigma, en cuanto se quiere tapar la primera naturaleza musical con la segunda naturaleza apariencial y encubridora.

Este título “Sobre el jazz” no se debe confundir con otro texto que Adorno trabajó en su vuelta a Alemania titulado “Moda atemporal. Sobre el jazz”, publicado por primera vez en 1953 en la revista *Merkur* y luego adjunto al texto “Prismas. Crítica de de la cultura y sociedad” publicado en la 1955, intrínseco a la obra traducida al español como *Crítica de la cultura y sociedad I* (Adorno, 2008b: 109-121). En este texto, Adorno roza el *nihilismo musical* (i. e., como fuerza transvalorizadora de los valores del tonalismo por el que siguen las músicas ligeras, frente a la nueva música), por decir así, con este aspecto del jazz más incipiente, algo que ya arrastraba en su opinión contra esa música que salía por la radio durante el intervalo de entreguerras. Ello, es algo que se fue preparando poco a poco, y que tiene sus ecos desde textos como por ejemplo: “Para la comprensión de Krenek”, de 1932. Krenek, para Adorno, fue un compositor que en la ópera *Jonny* ya estaba ecualizado con “la época del jazz” (Adorno, 2011: 599) y la naturaleza “bárbaramente estúpida del foxtrot” (Adorno, 2011: 599). A lo largo de las décadas (desde los años treinta a los sesenta), Adorno mostró un afán muy crítico con el jazz, pasando por textos como: “Adiós al jazz” (Adorno, 2011) de 1933; “Sobre el jazz” (Adorno, 2008a: 84-118) de 1934; el texto de 1935 titulado “Ernst Krenek”; su reseña comparativa de Wilder Hobson (de la obra *American Jazz Music*, de 1939) y Winthrop Sargeant (de la obra *Jazz Hot and Hybrid*, de 1938) escrita en 1941 (Adorno, 2014b: 362-383); el susodicho trabajo de 1953 titulado “Moda atemporal. Sobre el jazz” (Adorno, 2008b: 109-121), hasta trabajos como “Introducción a la sociología de la música”, sobre todo en el apartado “II. Música ligera” (2009a: 199-218), de 1962.

Al llegar a Nueva York en 1938, donde escribió esa reseña de 1941 sobre los trabajos sobre el jazz americano que iban saliendo, esta crítica sigue latiendo cuando desarrolla de nuevo el texto “Sobre el carácter fetichista de la mercancía” (Adorno, 2009a) de 1938. Esta contención hacia el jazz ya se está explícita en el texto “Sobre el jazz” de 1936, cuando llama propagandistas a algunos

historiadores y afirma que desde el s. XIX se mantiene en vigor el auge jazzístico. Es tanto así que, en el texto de 1953 (“Moda atemporal. Sobre el jazz”) Adorno dice que:

durante más de cuarenta años, desde que el contagioso entusiasmo por el jazz estallara en 1924 en América, éste se ha afirmado como un fenómeno de masas. El procedimiento, cuya prehistoria se remonta a cancioncillas de la primera mitad del siglo XIX *Turkey in the Straw* y *Old Zip Coon*, no ha cambiado en lo esencial, pese a las explicaciones de los historiadores propagandistas (Adorno, 2008b: 109).

Ahora bien, más allá de la posible discusión establecida en la fecha del estallido y el momento inmediato del jazz americano, es cierto que en el 1890 ya había una estructuración del jazz desde un punto de vista estrictamente musical. Como cuenta Adorno, en ese año, ya existía toda una construcción de estructuras melódicas, armónicas, métricas y formales, a la vez, simples y básicas, además de rítmicamente llenas de síncopas perturbadoras que se encarnan en las: “actitudes salvajes de las primeras jazzbands del sur (sobre todo de Nueva Orleans) y de Chicago” (Adorno, 2008b: 109), y que fueron reanimadas por intentos como el *swing* y el *bebop*²³⁹ los cuales entraban con ligera facilidad en el modelo de la difusión y la comercialización. Adorno nos cuenta, en este texto de la obra *Prismas*, publicado en 1953, titulado “Moda atemporal. Sobre el jazz” (Adorno, 2008b: 109-121), que el gesto de rebelión de los jazzeros, con elementos africanos²⁴⁰, obedece ciegamente a un patrón que:

239Esto lo explica Adorno en el texto titulado “Música ligera” cuando apela a que la aspiración musical de su época la engloba el jazz, música que procede de una “cínica ingenidud” (Adorno, 2009a: 212), persuasiva, producto indigno de él mismo y que se desarrolla como un cáncer musical popularecho bajo la racionalidad económica de todo un tejido comercial que lanza se lanza al mercado a través de industrias culturales en apogeo. Así lo cuenta Adorno: “La función social del jazz coincide con su propia historia, la de una herejía aceptada por la cultura de masas. Seguramente se esconde en el jazz el potencial de una huida musical con respecto a la cultura por parte de aquellos que o bien no fueron admitidos en ella, o bien se enojaron por su mendacidad. Pero el jazz ha sido asimilado una y otra vez por la industria cultural y con ello por la conformidad musical y social; conocidas palabras clave que designan sus fases, como swing, bebop o cool jazz, son simultáneamente eslóganes publicitarios e instancias de dicho proceso de absorción” (Adorno, 2009a: 213).

240Así como en los géneros de la música popular acabados en las terminaciones “-ngo” (de tango y fandango), o “-mba” (de samba y rumba) son de origen africano, también el término “jazz”, desde un punto de vista etimológico, cuenta la leyenda, proviene de una expresión usada por los afroamericanos que dice así: “jass it up”. “Jass” se utilizaba por los negros en los barrios sureños de Chicago para denominar el negocio, el placer y el juego sexual de los bajos fondos. Desde las leyes de liberación de los esclavos en 1863 y la legalización del juego en 1869, los barrios de las ciudades de Chicago y Nueva Orleáns (sobre todo Lusiana entre los años 1897 y 1917, en la cual destaca el barrio de Storyville donde el concejal Sidney Story toleró toda aquella fiesta en una zona que decía estar controlada y reducida) fueron espacios candentes de alcoholismo, drogadicción, prostitución y vida nocturna exacerbada. Así, Nueva Orleáns se convierte en un mito múltiple, de índole proletario y populista, erguido ante el racismo, ante la cultura comercial, oficial y paternal. Como es evidente, cada uno tenía su interpretación de todo aquel ambiente sobre el que se levantaba el jazz. Ahora bien, cabe decir que el dixieland y el revival jazz fueron dos fenómenos musicales estrictamente blancos y bien acogidos por los criollos ya en 1910, que florecerían en el estilo jazzero negro propio de los músicos habitantes de estos barrios de Nueva Orleáns. Esto músicos negros, en algunos casos, harían de esta música una causa política y social, pues había a quien le parecía una música integradora, combativa y, para muchos de ellos, una herramienta de la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos.

sucede según la psicología analítica en el tipo sadomasoquista, que protesta contra la figura paterna, pero en secreto la admira, quisiera ser como ella y disfruta de esa subordinación que odia (Adorno 2008b: 110).

Para Adorno, el jazz está empapado por su carácter de mercancía accesible a la masa, es decir, por las opiniones de los que se dejan llevar por el mero anuncio, el mejor precio de ventas, el apéndice del periodista y la tópica cantinela de si el ritmo o la vitalidad musical del estilo, en la que dicen que se rebosan, es o no más barata económicamente para tal o cual mejor objeto de difusión radiofónica. Hay, en los años treinta y cuarenta, un juego económico (i. e., un tipo de intercambio capitalista) entre el jazz, los éxitos, la propaganda, la masa oyente y la radio. Pero, antes de que llegara el jazz, Adorno nos cuenta que ya la *música seria* de Brahms y en algunos casos de la música tradicional se había producido por sí mismo todo lo que llama la atención a nivel rítmico en el propio jazz. Es la ideología europea del mundo de los anuncios la que sitúa al jazz en ese cielo de estrellas comerciales, así es que justamente dice Adorno que: “la paradójica inmortalidad del jazz se debe a la economía” (2008b: 112). Esto es, se debe al mecanismo económico del que dispone la industria cultural y a la capacidad del mercado para dar una forma atrayente y apetitosa a un producto que llega con fervor a las masas, a través de los medios de comunicación radiofónicos que lo presentan en demasía. Es decir, en parte, gracias a esta competencia del mercado cultural, los rasgos musicales de: “la síncopa, el sonido semivocal, semiinstrumental, la armonía impresionista y resbaladiza y la instrumentación exuberante y despilfarradora” (Adorno, 2008b: 112) suelen ser más exitosos en la masa. La imprudencia en el uso, muchas veces exagerado, de instrumentos y la repetitiva sensación del ritmo sincopado son, para Adorno, unos rasgos característicos que recuerdan al gusto militar por la abundancia de los ejércitos en masa y la repetición del paso en marcha. Entonces, entre el jazz y la guerra del capital tenemos todo un aparato que funciona gracias a la difusión radiofónica, así lo dice Adorno en este escrito: “Los resultados de la competencia, que tal vez no era libre, son lo único que queda, y el procedimiento se ha precisado en la radio” (2008b: 112). El jazz, como otros géneros de la música popular, es una moda que vino para quedarse, sin embargo, parece no reconocer los avances dados a lo largo de la historia de la música y quiere volver, sin apenas admitir su regresión, a reinventarla de nuevo. Así, para Adorno, sus oyentes, seguidores y fanáticos se encuentran en una masa y en un *circulus vitiosus* de la eternidad que sigue moda (2008b: 115).

Por supuesto, el foco a batir no es meramente el jazz por su carácter de síncopa y de ritmo alienante²⁴¹ sino también por la herencia característicamente autoritaria, dominante y fascista que

241En el texto “Sobre el jazz”, Adorno deja patente esta alienación no superada por el jazz. El carácter de cosa de la música no se arranca del jazz, pervive su cosificación, su fetiche, i. e., su hechizo, que no es capaz mediante su uso de emanciparse de lo que lo mantiene vivo, a saber, la industria cultural, la cultura de masas y el interés burgués por

tuvo la radio en medio de la emergencia de la catástrofe nazional socialista. Lo que queda del proceso de manipulación del dispositivo radiofónico, a veces dudosamente contrapropagandista, contraoficial y progresista, se engendró en la música de los años veinte, treinta, cuarenta y cincuenta americanos como un nuevo dispositivo cultural de masas jazzístico.

Dicho esto, cuenta Claussen en su obra *Theodor W. Adorno: Uno de los últimos genios* (Claussen, 2004) una cruzada sobre el jazz que hubo en Alemania entre Adorno y Joachim E. Berendt allá por el 1953. Es importante remarcar aquí, en paralelo con Claussen, y con lo dicho por Hennion (2002) desde Francia, cómo Adorno rompe con su “dialecticidad”, es decir, pone a la sociología por detrás de la música haciéndola tapar; lo cual perturba el principio de negación de la teoría de la dialéctica negativa al contravenir lo que denomina una moda sin tiempo (o atemporal) como el jazz, con esa nueva música emergente de la que era defensor máximo. Al fin y al cabo, en algunos aspectos, es una vuelta a Hegel en tanto que filosofía de la música (negación del jazz y la música seria, en la que la nueva música supera a ambas absolutamente, en la justa identidad de sujeto y objeto). El jazz queda superado por la nueva música tanto por el lado sociológico (en tanto que burgués), filosófico (en tanto que temporalmente homogéneo y vacío), musicológico (en tanto que sobreutiliza la síncopa y la estereotipia, además de que sigue un tipo de audición regresiva basada en el tiempo espacial, rítmico y repetitivo) como en el biográfico (sus discusiones con su compañero Krenek y su giro hacia la ópera jazzística, o con la innata sobriedad de Hindemith. O con Stravinsky, quien asemeja seguir el infantil esteoripo jazzístico en sus ballets, frente al carácter auténtico construido en el seno del círculo schönbergiano tomado por la preferencia de grandes amistades como Steuermann, Kolisch y Eisler, p. e.). Pero veamos a qué se refiere Claussen:

“gozar de su propia alienación” (Adorno, 2008a: 87) La alienación en el jazz aparece súbitamente pese a un intento de escapatoria tal como sucedía en Kansas City en los años cuarenta bajo el gobierno de Roosevelt. El jazz formó parte de la historia de la izquierda estadounidense en aquellos años, sin embargo para Adorno esta relación con el Partido comunista de los Estados Unidos apenas aparece en el texto de 1936. Para Adorno, es una música que refuerza la alienación capitalista, su clase social más patente es la burguesía, se intenta postular como una música progresista pero es un nuevo romanticismo cosificador que encuentra su conformismo en la masa. Así lo dice en este texto que venimos citando: “Si, como con frecuencia ha sucedido, se quisiera considerar la capacidad de uso del jazz, su propensión a convertirse en un artículo de masas, como correctivo del aislamiento burgués del a obra autónoma, como dialécticamente progresista, e incluso aceptar su capacidad de uso como motivo para la superación del carácter de cosa de la música, se incurriría en ese recentísimo romanticismo que, angustiado ante el carácter letal del capitalismo, busca una salida desesperada a fin de afirmar lo temido mismo como una especie de horripilante alegoría de la libertad por venir y santificar la negatividad: una santificación en la que, dicho sea de paso, *al jazz* miso le gustaría crear. Pase lo que pase con el arte en un orden por venir de las cosas, se mantengan o no su autonomía y cosicidad —y la reflexión económica aduce no pocas razones para pensar que incluso la sociedad justa no perseguirá la instauración de la pura inmediatez—, en todo caso es cierto que la capacidad de uso del jazz no supera la alienación, sino que la refuerza. El jazz es mercancía en sentido estricto: su aptitud para el uso no se impone en la producción de otro modo que en forma de su vendibilidad, en contradicción extrema con la inmediatez no meramente de la utilización sino también del proceso laboral mismo; ésta se somete a las leyes, incluso a la aleatoriedad del mercado, lo mismo que su distribución a las de la competencia y ya incluso su herencia” (Adorno, 2008a: 86-87).

En sus escritos sobre el jazz se entrecruzan sus propias experiencias como artista y como teórico de la sociedad, como europeo sin experiencia americana, como emigrante y exiliado europeo en América y como repatriado. La tentación de arrancar al fenómeno del jazz concebido como *moda sin tiempo*, una continuidad biográfica hace caer al teórico social por detrás de su propia pretensión de dialecticidad. Sus formulaciones apodícticas en contra el jazz alimentaron el prejuicio de que Adorno juzgó con la arrogancia propia de la burguesía culta un fenómeno popular americano del que él, en tanto que europeo, no sabía absolutamente nada. En 1953, cuando Adorno publicó por primera vez en la revista *Merkur* su ensayo «Moda sin tiempo. Sobre el jazz», topó rápidamente con la contestación de Joachim E. Berendt, que habría de convertirse en el principal ideólogo del jazz en Alemania. Adorno se vio obligado a replicar por escrito a la crítica de Berendt. Aunque éste se presenta a sí mismo como un experto en música que desea «mantenerse completamente al margen de conclusiones filosóficas y sociológicas», no puede evitar *pronunciarse* sobre el jazz, afirmando que es «el fenómeno musical más originario y vital que ha producido nuestro siglo». Adorno reacciona idiosincrásicamente contra esta mistificación anti-intelectual del supuesto fenómeno originario, que reanima ahistóricamente el mito del jazz de los años veinte. Su experiencia americana, *su conocimiento de los aspectos específicamente americanos del jazz*, le ha abierto los ojos. Pero esta experiencia sólo puede expresarse en términos sociológicos, la interpretación estrictamente musical aproxima la crítica de Adorno al fenómeno criticado. La rigidez que él critica en una moda que vuelve una y otra vez lo torna insensible a los detalles, a los fenómenos. La defensa de su apodíctica condena de jazz contra Berendt está en curiosa contradicción con su afilada crítica al conformismo cultural del ideólogo del jazz, un conformismo que adopta incluso rasgos propagandísticos. Inflexible, o más bien afianzado en la controversia, Adorno incluye el escrito sobre el jazz en *Prismas*, su primera gran colección de ensayos que publica Suhrkamp en 1955. Con este libro empieza a perfilarse la fisionomía intelectual de Adorno en la República Federal Alemana, y Adorno se vuelve atacable (Claussen, 2004: 218).

Ahora bien, como hemos visto, Adorno no critica únicamente al jazz en el contexto sociológico, ideológico, propagandístico ni de la mercadotecnia de la radio naciente en la época del altocapitalismo. No es cierto que Adorno reduzca todo el debate a este problema social y económico en todo momento. Es cierto que en muchos casos no cabe duda que es así, pero a la vez también adopta el punto de vista musical para trabajar con la forma del jazz en dialéctica histórica con las distintas fases musicales en sus respectivos anclajes musicológicos. Por ejemplo, la comparación de la evolución de los usos de instrumentos, el anacronismo y la regresión que supone la síncopa, su carácter armónico tonal tan manido en Occidente, etc, son aspectos en los que Adorno hace verdadero hincapié. No obstante, como dicen Claussen, Hennion, Attali y también Berendt, en Adorno hay una sociología (y una filosofía) de la música que está funcionando constantemente plegada a esa crítica estrictamente musical. Y aquí está lo difícil, saber separar, distinguir y disociar entre las partes de la crítica para saber cuándo está siendo más rígida en un aspecto o en otro, algo que el estilo escritural del propio autor parece dejar siempre en entredicho mediante el uso de la tensión, la negatividad y la mediación dialéctica de lo que se implanta tanto musical como sociológicamente.

Asimismo, cabe prestar atención a la referencia que hace Claussen del texto citado en el que se introduce como Adorno entra en la gresca con Berendt justamente por esta crítica a la que nos estamos refiriendo. El texto al que hace referencia Claussen, en el que Adorno replica a Berendt en

junio²⁴² de 1953, se titula “Réplica a una crítica de *Moda atemporal*” y se encuentra en *Crítica de la cultura y sociedad II* (Adorno, 2009b). Este texto consiste en una respuesta crítica al texto publicado anteriormente en la revista *Merkur* en septiembre de 1953 titulado “A favor y contra el jazz” de Berendt. Por ello, antes de presentar aquí las réplicas de Adorno, será necesario comentar la postura de Berendt en su primera contestación al texto de *Prismas*, “Moda atemporal. Sobre el jazz” (Adorno, 2008b: 109-121). El texto de Berendt al que nos referimos comienza con una declaración de intenciones muy explícita del modo en que sigue (traducción nuestra):

No es fácil asumir una posición delante de un artículo que, al usar la palabra «jazz» de modo equivocado, pasa a lo largo de su objeto. A pesar de eso, comentaré algunas afirmaciones en lo tocante a la música. Veremos que casi ninguna de ellas corresponde a los hechos. Para eso, evitaré intencionalmente conclusiones filosóficas y sociológicas ofrecidas por Adorno, por las cuales admito mi interés, aunque no sean de mi competencia. En cualquier debate sobre el jazz, es fundamental distinguirlo de la música comercial de entretenimiento (*Unterhaltungsmusik*), de la música de baile (*Tanzmusik*) y de la música popular trivial (*Schlagermusik*). Esa distinción se basa en hechos musicales y no en una especulación intelectual. El jazz auténtico (*Der echte Jazz*), la expresión musical más original y vigorosa del siglo XX, se caracteriza por tres elementos esenciales: la improvisación, el modo *hot* de su imposición sonora (*Hot-Tonbildung*) y la superposición en capas rítmicas diversas (*rhythmische Vielschichtigkeit*). Tanto la música tradicional europea como *Schlager* carecen de estos tres elementos. El primer punto es el más importante. Los especialistas en música tradicional también reconocen que con la improvisación del jazz se renueva una tradición que hace dos siglos estaba ausente en la música europea y que es esencial a la música viva. En los conjuntos de la música popular comercial (*Schlagerkapellen*), al contrario, la ejecución sigue nota por nota lo que está escrito en la partitura. En cuanto al segundo punto, cabe recordar que, en el jazz, cada solista tiene su propio timbre, esto es, un modo de imposición sonora que es enteramente personal e intrasferible (*durch und durch persönliche, ihm allein eigene Tonbildung*). Es en esa imposición personal que todo «fan de jazz» mediano (*jeder durchschnittliche “Jazz-Fan”*) es capaz de reconocer a su músico preferido, en general ya después de la segunda o tercera nota, tal como ocurre en la música tradicional, en la que, después de pocos compases, se puede decir si la sinfonía es de Beethoven o de Brahms. A este respecto, y de manera más simple, se puede decir que, en la producción sonora propia del jazz, la expresión es más importante que la belleza, mientras que, en la música tradicional, la belleza del sonido, por regla general, prevalece sobre el elemento expresivo (*Ausdruckswert*). Ya para el público de la música comercial, lo más importante es el patrón de belleza adoptado. También por qué los músicos que tocan música meramente comercial (*Schlagerkapellen*), desde que tengan el mismo nivel técnico. Pueden ser sustituidos libremente. En cuanto al tercer punto, el jazz tiene un ritmo fundamental estable, que es continuamente negado por un ritmo melódico repleto de variaciones, a fin de ser reiterado y nuevamente negado. Por medio de este procedimiento, se crean capas rítmicas superpuestas, algo que confiere al jazz auténticas complejidades ligadas al ritmo hasta entonces inexistentes en la música tradicional europea. En la música popular, se retiene de ese proceso recíproco apenas el metro fundamental, que, como Adorno afirma con propiedad, es mantenido «invariablemente, cueste lo que cueste», y que, sin ser contradictorio o contrapuesto (*geschwächt*) por la melodía, acaba aun reforzado por el. (Berendt, 2014: 4-5).

242En la traducción al portugués del texto de Berendt titulado “A favor e contra o jazz”, realizada en 2014 por Frank Michael Carlos Kuehn, se nos dice que el texto “Moda atemporal. Sobre el jazz” de Adorno fue publicado en julio (Berendt, 2014: 4), pero en la traducción de Akal, que nosotros seguimos, realizada por Jorge Navarro (edición seguida a cargo de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz) se nos dice, sin embargo, que fue en junio (un mes antes) del mismo año 1953 (Adorno, 2008b: 109).

Lo primero que apunta Berendt es que él no va a hablar de tesis sociológicas ni filosóficas concluyentes al modo adorniano, sino que se va a atener a los hechos musicales del jazz (algo que, hemos visto anteriormente, Adorno también tiene en cuenta). Lo segundo, se trata de la distinción del jazz, en términos de los hechos musicales, de otro tipo de música encasillada como música comercial o de entretenimiento, de la música de baile y de la música popular. Esto es, se trata de delimitar el campo de lo que con el término *jazz* se refiere, más allá de especulaciones filosóficas e intelectuales. Lo tercero, consiste en determinar los tres pilares fundamentales del jazz que lo definen desde una postura de la concreción de los hechos musicales, a saber: la improvisación, el modo *hot* de su imposición sonora, y la superposición en capas rítmicas diversas. Con la improvisación, dice Berendt, el jazz se aleja de eso que Adorno llama música tradicional, debido a que en tal ejercicio improvisatorio hasta los propios especialistas afirman que se ha crecido, mejorado y desarrollado la técnica de un modo cualitativamente nuevo que logra superar la fase tradicionalista por una nueva forma expresiva que recuerda a la Europa de hace dos siglos, y que va más allá del canon de belleza establecido en el mundo comercial. Este jazz originario y auténtico, propio del s. XX, del que nos habla Berendt, tampoco es una música comercial *strictu sensu*, se aleja también de eso que Adorno denomina como *Schlagerkapelle*, es decir, de la música popular y comercial, la cual sigue nota a nota lo que está escrito en la partitura y no sale de sus márgenes mediante una improvisación tan elaborada como puede ser la jazzística. Así también, destaca Berendt del jazz unas cualidades específicas a nivel personal del timbre de cada solista, donde el oyente puede distinguir prontamente de qué músico concreto se trata. Pensemos por ejemplo, en la guitarra reconocible de Jim Hall, de Joe Pass, de Charlie Christian o de Django Reinhardt, o en el saxo de Charlie Parker, de John Coltrane, de Sonny Rollins o de Dexter Gordon donde cada músico tiene su propio brillo tímbrico y su forma expresiva, por así decir, muy captable para los oyentes; algo que también ocurre en la música tradicional en los ejemplos de las sinfonías Beethoven o Brahms. Además, cabe mencionar que este hecho musical del jazz en su carácter auténtico, se diferencia de la música popular en el nivel técnico de los instrumentistas. En el jazz se le confiere más peso al elemento expresivo que a la belleza tal como ocurre en la música comercial, donde no hace falta más que un nivel técnico medio-bajo para poder realizar sus producciones musicales. De hecho, se puede decir, en la improvisación jazzística el nivel instrumentista es donde más sale a relucir y se muestra toda la capacidad técnica. Entre los oyentes del jazz se discute el nivel técnico del músico, la forma del solo, su expresión en los fraseos, incluso, digamos ya desde los años sesenta y setenta, también se destacan las formas disonancia y el variacionismo que van incorporando a partir de estas improvisaciones. En definitiva, para Berendt, estas características son suficientes para distinguir el jazz del resto de la música de baile, de la tradicional, de la popular y de

la comercial.

Otro aspecto en que el jazz se hace distinto de estas músicas de baile, es en el respecto y en el silencio que hay entre el oyente y el músico en los locales de Europa y América (Berendt, 2014: 6). Es decir, así como para Adorno se iguala el jazz a la música popular y trivial (*Schlager*), para Berendt el jazz no es ni una música en la que el baile condicione a la música, ni en la que los éxitos y la propaganda hacen de él un fenómeno de masas. El dato que apunta Berendt es que “desde finales de los años 1930 ninguna música de jazz ha figurado en la lista de mayores éxitos” (Berendt, 2014: 6) en los programas radiofónicos de Estados Unidos. Para Adorno, había una cantidad de *crooners*, jazz hot y swing en los que esta lógica de la música de baile y la propaganda se equalizaban. La práctica musical jazzística para Adorno consistía en seguir unas reglas ciegamente, pero esto para Berendt no era preocupante ya que la entendía como una música en la que se siguen, por supuesto, unas reglas como en cualquier otra. Ahora bien, Berendt puntualiza que lo más crucial del texto de Adorno titulado “Moda atemporal. Sobre el jazz”, se da cuando se refiere a que en el jazz hay una simpleza en la estructura melódica, armónica, métrica y formal (Berendt, 2014: 7). Por ende, con esta determinación de lo más crucial, da paso Berendt a un análisis detenido de los esos distintos estratos de la estructura musical del jazz. Así, en lo que respecta a la estructura armónica, nos dice Berendt que corresponde a la estructura de:

la música sinfónica de un Stravinsky o de un Hindemith. En estos estilos, las relaciones armónicas son aclaradas por el mismo esquema teórico de *Adiestramiento elemental para músicos* de Hindemith. En ambos campos, la tercera mayor y la tercera menor superpuestas —en la música sinfónica, la *tercera neutra*; en el jazz, las *blue notes*—, así como la quinta disminuida —en Hindemith, el tritono; en el jazz, la *flatted fifth*— ejercen el mismo papel fundamental. Se trata de un sistema armónico de los más complejos de la historia de la música. (Berendt, 2014: 7).

En primer lugar, debemos aclarar que, con “flatted fifth” se refiere al quinto aplanado que es la nota de paso entre el cuarto y el quinto grado, típico tránsito cromático de un blues. Esta nota se añade en la escala pentatónica muchas veces a la hora de hacer el *turnaround*, es decir, el cambio al final de una sección que suele ser la repetición de la sección anterior. Los últimos tres acordes se repiten, y a esta repetición se le puede añadir el “flatted fifth” con el fin de añadir cierto cromatismo, velocidad y hasta variación al cambio de una sección de compases a otra que se comienza posteriormente. En segundo lugar, Berendt apela a las *blue notes*, que se refieren al hecho de bajar un semitono el tercer y séptimo grado de la escala pentatónica mayor, consisten en notas extras a la escala que tienen la utilidad de marcar un cromatismo musical, de ahí que se llamen *blue notes* o notas de color. A donde quiere llegar Berendt con esto es a que, en “el jazz auténtico, de buena cualidad” (Berendt, 2014: 7), todas las notas pueden ser explicadas armónicamente sin apenas

contradicción con la teoría funcional antigua (i. e., la teoría de la funcionalidad armónica de Hugo Riemann del s. XIX) o por el sistema de Hindemith.

Frente a especulaciones filosóficas y sociológicas, Berendt va intentar delimitar todos los juicios musicológicos de Adorno sobre los aspectos más formales y autónomos del jazz, que lo cierran como forma genuina, auténtica y originaria ante otros estilos y formas de la música popular y comercial. El jazz, para Berendt, no se comprende en base al gusto por el patrón de la síncopa del oyente regresivo de música por la radio. A Berendt la función social del jazz como enajenación del oyente radiofónico en los medios de comunicación de masas no le interesa, más bien, prefiere ceñirse a las estructuras rítmicas concretas que componen esa síncopa y no tanto al efecto social en el oyente (i. e., a la sociología del jazz). Dice Berendt que en el jazz: “los ritmos se superponen con el mismo virtuosismo que las melodías barrocas o a armonía característica del romanticismo tardío” (Berendt, 2014: 8). Más allá de las apelaciones de Adorno al ritmo del jazz como bárbaro, salvaje, sadomasoquista, de negros, etc., Berendt se posiciona en el punto de vista plenamente musical que señala Adorno respecto de la repetición por la repetición que se da en esta música. Es decir, el ritmo del jazz era para Adorno aquella forma en que cualquier cambio de tiempo representaba *per se* un pecado contra el *espíritu de la música barroca* (Berendt, 2014: 8). Pero esto para Berendt carece de sentido, ya que nunca creyó que el hecho de que Bach prohibiera la modificación del metro fundamental de la ejecución de una pieza fuese a significar que ninguna música, siquiera la más expresionista, pudiese saltárselo con pértiga. Bach no es el preformador de la ejecuciones rítmicas en toda la historia de la música y menos en la contemporánea, puede haber una semejanza con Webern en algunas cuestiones como explica Adorno, pero a nivel rítmico sus prohibiciones en la alteración del metro fundamental están más que superadas en la música del s. XX. No así, a nivel de equilibrio formal del carácter simétrico de su principio constructivo (sobre todo en las recapitulaciones), Bach se mantiene en la historia de la música como un maestro auténtico e insuperable²⁴³. Ahora si, para

243En el texto titulado “Crítica” incluido en *Beethoven. Filosofía de la música*, Adorno apela a Bach como al “maestro antiguo” y “operario preburgués” (Adorno, 2003e: 74) del s. XVIII. Lo que más destaca Adorno de Bach son sus conscientes recapitulaciones, como algo que aun ni Beethoven ni Wagner, ni el mismísimo Schönberg en algunos momentos, supieron superar en su principio constructivo. En Bach se puede conservar cierta autenticidad constructiva en el equilibrio armónico y formal de sus composiciones, algo que queda salvo de el influjo burgués cada vez más mecánico. Hasta la forma expresionista es víctima de este nuevo hechizo de la cultura de masas que acaba por convertir a Bach en un maestro compositor auténtico e insuperable en tanto falta de contenido suplido con un dominio riguroso de los caracteres simétricos formales en sus fugas, alemandas, zarabandas y suites. Así lo dice Adorno: “Por supuesto que Bach conoce la recapitulación. Pero él no la trata *a priori* de la forma, sino como recurso artístico, como efecto inesperado: o bien por tanto en el sentido del refrán en un rondó, como *rima* (p. e., en el movimiento conclusivo del *Concierto italiano* o en el *Preludio* de la *Suite inglesa en sol menor*), o bien como punto de llegada claramente sentido, aseverativo (primer movimiento del *Concierto italiano*. Algo análogo únicamente se da en las recapitulaciones más logradas de Beethoven). Por lo tanto, Bach estaba absolutamente familiarizado con los efectos de las recapitulación, pero los limita críticamente con sumo rigor. Téngase también en cuenta ante todo lo que las recapitulaciones bachianas no encierran complejos *politemáticos*, sino únicamente una *tesis*. También que forman parte del estilo concertante: carácter de *tutti* de las recapitulaciones. Es particularmente esclarecedor el hecho de que la evitación de la recapitulación participa no sólo de la arcaica forma de la fuga, sino también de los caracteres

Berendt, Adorno confunde parámetros rítmicos diferentes, los románticos, los barrocos, los del *Schlager*, los de la música comercial, etc

Así bien, una vez vimos la contestación de Berendt al argumentario sobre estructura armónica y rítmica en el jazz de Adorno, pasemos a la estructura melódica. Sobre esta cuestión, Berendt intenta replicar a la máxima que apunta que el jazz tiene una estructura melódica simplista. Más que simplista a secas, lo que se debe decir del jazz es que: “las melodías surgen de la libre improvisación” (Berendt, 2014: 9), por lo tanto, las melodías no son maquillaje ni producto de la industria del *Schlager*, ni el *Schlager* es el único material. Berendt explica que en el origen de grandes temas jazz como: “*When the Sants go Marching, High Society, Basin Street Blues, Royal Garden Blues, Jazz me Blues, etc.*” (Berendt, 2014: 9) no figuró en momento alguno esta industria cultural, cultura del éxito y del comercio. Simplemente, estos temas más que para vender (muchos no tenían ni letra), eran concebidos para la práctica de la improvisación, es decir, para la ejecución del variacionismo melódico y del mejoramiento técnico a través de repeticiones ensayísticas. Ahora bien, Berendt reconoce que algunas veces el jazz toma referencias de un Schlager como base para su improvisación, pero esto no tiene porque ir a la contra del jazz mismo. Se trata de experimentación, tal y como hizo Bach con temas populares (*Gassenhauer*) en sus cantatas y pasiones (Berendt, 2014: 9). Además, tampoco importa aquí la referencia a la visión semántica del jazz como un nuevo romanticismo en el que prima la visión afectual del mundo y estos temas metafísicos. Estas cuestiones, para Berendt, poco dicen de la estructura melódica del jazz más que lo que se representa en el propio material musical y en los hechos musicales. Dice Berendt:

En una canción que es improvisada y no compuesta, los temas tiene que venir de algún lugar. La cuestión es saber de dónde vienen. Si los músicos de jazz los tomaban de la música de concierto, Adorno ciertamente sería el primero en protestar. Pero cuando los toman de un Schlager, Adorno no deja de hacerlo. Es precisamente en ese punto que el carácter de su dialéctica se revela. Y así sucesivamente: cuando el jazz es expresión de libertad, se convierte en un «gesto de rebelión», cuando es expresión de una conducta ordenada (*Ausdruck Einordnung*), se transforma en «obediencia ciega»; y cuando representa ambos, Adorno recurre al «tipo sadomasoquista que se rebela contra el padre, a pesar de admirarlo en su intimidad...». Adorno reniega por entero el carácter improvisador del jazz. ¿Será que desconoce que ninguno de los grandes músicos del jazz tocó el mismo solo dos veces? Existen grabaciones de Louis Armstrong de los años 1920 y de Charlie Parker de los años 1940 que, debido a problemas técnicos, se componen de diferentes

simétricos, divididos en períodos de ocho compases, de la moderna suite «galante». Del modo más bello en las alemandas y zarabandas, pero incluso en una pieza de género casi en el sentido decimonónico como la gavota de la *Suite francesa en sol mayor*. Quizás el mayor triunfo de la capacidad constructiva de Bach es la manera en que en tales piezas se establece el más perfecto equilibrio formal sin rastro alguno del a-b-a. Él estuvo aquí más sensible, menos mecánico, más diferenciador que el más terminante subjetivismo de los clásicos. Cincuenta años después de la muerte de Bach, esta capacidad se había perdido por completo y en este crucial sentido el clasicismo, Beethoven incluido, es un *retroceso* con respecto a Bach, de modo totalmente análogo a como, desde el punto de vista constructivo, Wagner es luego retrógrado con respecto a Beethoven. Pero éste (el retroceso) está conectado con el momento *mecánico* que cada vez se desarrolla más en la música burguesa y acaba por cobrar poder de manera diabólica incluso sobre Schönberg” (Adorno 2003e: 74-75).

versiones hechas en un mismo día y posteriormente reunidas en un solo disco. Tales grabaciones son la prueba cabal de que ninguno de ellos repitió un compás siquiera de lo que tocara en la grabación anterior del mismo tema (Berendt, 2014: 8).

Así, Berendt le explica a Adorno como en la parte de los solo, en la que se usa la improvisación, existe un principio variacionista que se está ejecutando constantemente, tal como se constata en las grabaciones pero también en las actuaciones y conciertos de los distintos locales tanto de América como de Europa. El fenómeno de la improvisación lleva implícito cierta forma variacionista, y hasta por momentos la forma disonancia, con la cual la estructura melódica cobra libertad práctica.

Para Adorno, el movimiento melódico del jazz es similar al de una máquina, mecánico y casi automático, pero Berendt se pregunta lo siguiente: ¿dónde están los ejemplos concretos de ello? ¿dónde se puede leer tales conceptos en el ensayo de Adorno? (Berendt, 2014: 9). Este tipo de metáforas adornianas que combinan el jazz con las marchas militares o que el jazz desciende de la música militar, colocando el jazz al lado de la dictadura, implica un desconocimiento por parte de Adorno sobre el papel de muchos músicos que vivieron la emigración a América desde la Alemania nazi, esto es, la evacuación de los locales de baile y música en los que había judíos y gitanos tocando swing y bailando charleston.

Hasta aquí tenemos la posición de Berend en este debate a favor ¿y en contra? del jazz publicado en 1953; justamente, el texto con el que responde Adorno, también fue publicado en la revista *Merkur* junto al texto de Berendt. El texto de Adorno se titula “Réplica a una crítica de Moda atemporal” (Adorno, 2009b: 717-721), se puede encontrar en *Crítica de la cultura y sociedad II* (Adorno, 2009b), y comienza de un modo desafiante pasando a Berendt por, nada más y nada menos, que un fan del jazz, dice así:

Para agradar, como crítico del *jazz*, a Joachim-Ernst Berendt habría que ser un *fan*, y esto excluiría la crítica. Berend exige «pruebas» de una manera que oculta el concepto de la cosa con una variedad de nombres, con el uso de la jerga, con la connivencia con músicos de *jazz*, a los que se detecta en las tres primeras notas, como si la *trademark* de su música fuera lo mismo que el estilo de Beethoven o Brahms. Esta fidelidad ciega a los hechos es el mecanismo de defensa más acreditado de la industria cultural: «el detalle no está bien», protesta el sistema, que no está bien. Pero a mí ni siquiera me impresiona la autoridad de esos músicos de jazz que han «grabado un número enorme de discos», mientras que según Berendt el jazz «siempre ha sido música para pocos». En discusión está más bien la distinción entre el *jazz* «auténtico» y el *jazz* comercializado, que Berendt considera «fundamental para ocuparse del *jazz*». Él piensa que yo no la conozco; pero mi artículo la ataca y no puede aceptar la exigencia de Berendt (Adorno, 2009b: 717).

Adorno deja claro que la posición de Berendt es la del fan²⁴⁴ cegado por el uso de la jerga y

244Sobre este fenómeno de los fans es preciso tomar mano de los nuevos estudios culturales que trabajan sobre la definición de “fan” y en los que está muy presente la discusión con otros enfoques que intentaron de un modo un

por la convivencia amistosa con los músicos de jazz. Esto es, desde un punto de vista interno y *emic* del jazz, la fidelidad del periodista se deja llevar por factores que tienen que ver con los hechos pero no con los detalles (p. e., con el número de discos vendidos). Desde luego, el jazz en el 1953 no es cosa de cuatro o cinco, justamente, este es un dato, o un hecho como dice Adorno, hace caer a Berendt en el debate que sitúa al jazz en el entramado de la industria cultural de masas. Otra cuestión es si hay una diferencia real entre el jazz auténtico y el comercial, y si desde los presupuestos de una visión musical desde los hechos como la de Berendt se llega a disociar algo a

otro acercarse a la cultura de los fans desde el marxismo (como el propio Adorno) y enfoques más positivos. En la obra *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*, publicada por primera vez en 2006, Henry Jenkins explica el fenómeno de los fans desde una postura que considera interna a los estudios culturales, sin por ello estar dirigida desde una posición política o moralista, ya que para él: “cabe decir infinidad de cosas sobre cultura popular que no estén puramente motivadas por una posición política o moralista (...)” (Jenkins, 2014: 21). Así, en una entrevista con Matt Hills, comentando su obra titulada *Fan Cultures*, le cuenta Jenkins que no hay ningún problema en que un fan sea a la vez un buen crítico y teórico. Esto es, que el hecho de ser fan no excluye un trabajo crítico y una relación académica con el objeto de estudio, comenta Jenkins a Hills: “Tu interés en los fans como intelectuales en *Fan Cultures* apunta ya a una salida de ese problema, que pasa por reconocer que muchos fans son portadores de un considerable capital intelectual. Son muy buenos críticos, pero también muy buenos teóricos. (...)” (Jenkins, 2014: 23). Matt Hills responde atendiendo a dos factores imprescindibles para entender el fenómeno de los fans, uno es la religiosidad (la adhesión religiosa a un grupo que comparte afectos y emociones, y hasta fe y creencias, por un contenido concreto que es venerado excesivamente) y la estética (como el modo de tener experiencias a través de formas artísticas). Dice Matt Hills en esta entrevista: “En *Fan Cultures* me centro en dos lenguajes accesibles para que los fans racionalicen o defiendan su visión de su experiencia como fans; la religiosidad es uno de ellos, y el otro es la estética: la transformación por la experiencia personal de una forma artística. Para desarrollar esto puede hacer falta más trabajo empírico, pero me resulta interesante el hecho de que los discursos de transformación religiosa y los de la transformación estética parezcan bastante extendidos entre los fans, mientras que éstos no recurrirían tanto a otros de los lenguajes posibles que has mencionado como el del club social, el sindicato o la política” (Jenkins, 2014: 34). Más adelante, en un capítulo del libro *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración* titulado “*Star Trek* respuesta, reinterpretada y reescrita. La escritura de los fans como caza furtiva textual” Jenkins nos aporta su definición de fan en referencia a los “trekkers” (como llaman a los fans de *Star Trek*). Dice así: “El fan constituye una categoría escandalosa en la cultura estadounidense contemporánea, que cuestiona la lógica mediante la cual otros organizan sus experiencias estéticas, y provoca una respuesta excesiva por parte de los comprometidos con los intereses de los productores textuales. Los fans parecen estar atterradoramente «fuera de control», son lectores indisciplinados, impertinentes y granujas. Rechazando la «distancia estética», los fans abrazan apasionadamente sus textos predilectos e intentan integrar las representaciones mediáticas en su propia experiencia social. Como carroñeros culturales, los fans reclaman obras que otros consideran basura sin ningún valor, viéndolas como una fuente de capital popular. Como niños rebeldes, los fans rehúsan leer respetando las reglas que le imponen sus maestros. Para el fan, la lectura se convierte en una especie de juego, que solo sigue sus propias reglas flexiblemente estructuradas genera sus placeres específicos. (...) En este ensayo propongo una aproximación alternativa al mundo de los fans, que no percibe a los «trekkers» (como prefieren ser llamados) como inocentes culturales, inadaptados sociales o estúpidos consumidores, sino más bien como, en términos de Certeau, «cazadores furtivos» de significados textuales. Bajo los exóticos estereotipos fomentados por los medios de comunicación, yace un territorio ampliamente inexplorado de actividad cultural, una red subterránea de lectores y escritores que rehacen los programas a su imagen y semejanza. El mundo de los fans es un vehículo para que los grupos subculturales marginales (mujeres, jóvenes, gais y demás) exploren a cielo abierto sus intereses culturales en el seno de las representaciones dominantes; el reino de los fans es una forma de apropiación y relectura de los textos mediáticos al servicio de diferentes intereses, un modo de transformar la cultura de masas en cultura popular” (Jenkins, 2014: 52-53). Esta perspectiva de los estudios culturales, no siempre relacionada directamente con el carácter marxista preocupado por integrar en un argumento los datos concernientes a la realidad de un modo exhaustivo; sino que explica cómo se construyen formas estéticas compartidas en el seno de distintos grupos sociales de fans atendiendo a otras variables, más centradas en la semiótica del contenido de la obra y, por momentos, en cuestiones éticas insoslayables para determinados casos (p. e., respecto a las críticas feministas a *Star Trek*). De hecho, quizás frente a Adorno, Jenkins concluye este texto diciendo que para explicar la cultura de los fans no es necesario aludir al fetichismo de la mercancía ni a la compulsión repetitiva (tan característicos de la crítica adorniana) sino que, en un tono derridiano (relación rota entre texto y lectura, i. e., cada lectura es ya un nuevo texto), explica que cada texto es

este a respecto. Para Berendt el jazz es auténtico en el sentido en que es originario, cualitativamente nuevo, *hic et nunc*, es decir, destaca como nueva forma musical ante otras que lo sitúan en un lugar inmediato e instantáneo ante una dialéctica histórica que viene precedida. Por la contra, Adorno va a expresar que esta diferencia entre jazz auténtico y comercial es de matiz, que no hay tal hecho central y que ambos tipos de jazz se ecualizan si lo tratamos desde el ritmo fundamental y la melodía (ritmo-melodía). Veamos como Adorno entra en materia rítmica para replicar a Berendt:

Pues el principio, el procedimiento rítmico, es el mismo en el *jazz* refinado y en la *popular music* ordinaria. Sobre un tiempo de compás inmutable se ejecutan síncopas (más allá que aquí) que a continuación son «retiradas», acogidas por el metro fundamental colectivo. Berendt y yo no parecemos diferir mucho en relación con este hecho central. Pero él dice que se refiere sólo al *hot jazz* y que en éste el ritmo fundamental es negado esencialmente por el ritmo-melodía. Sin embargo, en ambos géneros el ritmo fundamental tiene la última palabra. Todo *jazz*, ya sea *hot* o *hybrid*, se revuelve contra el impotente movimiento individual que él escenifica y no contra la norma. El prejuicio impide la lógica musical, aunque esto sea «uno de los términos principales de la crítica de *jazz* internacional»: la interrelación entre el todo y las partes. En este sentido de la permutabilidad de los elementos sucesivos no hay nada que entender en el *jazz*. La diferencia de los tipos de *jazz*, que Berendt convierte en una cosmovisión, es una diferencia de matiz, no de la estructura del procedimiento musical. De ahí que las fronteras sean imprecisas y que las reanimaciones periódicas del *hot jazz* (con nombres diferentes) sean meras inyecciones de vitamina en la monotonía de la producción masiva. ¿No sabe Berendt que Louis Armstrong, al que tanto aprecia, triunfa hoy en la producción masiva? (Adorno, 2009b: 717-718).

Lo que se discute es si ambos autores comprenden que el uso de la síncopa es el recurso métrico y rítmico fundamental de jazz, sea *hot*, *fusion*, híbrido o cualquier tipo. Desde luego, este es el caso de Adorno. Ahora bien, Berendt, parece convencido de que esta pauta se da más en el jazz *hot* que en otros tipos musicales, con ello elabora una diferencia tipológica que Adorno intenta remover críticamente. No es que cada tipo use un ritmo, sino que este ritmo monótono está plasmado en todos los estilos y es general a ellos, dirá Adorno.

Por otro lado, en este texto Adorno apela a la cuestión de Louis Armstrong que lanza Berendt en su texto, explicando que sus grabaciones son todas distintas debido a que en la improvisación ninguna parte es igual (Berendt, 2014: 8), y que se elimina el principio riguroso y académico de la perfección interpretativa. Aquí ya no solo se construye la melodía a partir de la tonalidad de la pieza sino que llegan momentos en los que el solista se salta compases haciendo que cada grabación varíe.

distinto en la medida en que encaja en una vida de un fan y en cómo lo utiliza. Explica Jenkins: “Ni el estereotipo popular del *trekkie loco* ni las nociones académicas de fetichismo de la mercancía o la compulsión repetitiva son adecuados para explicar la complejidad de la cultura de los fans. Antes bien, los fans escritores sugieren la necesidad de redefinir la política de la lectura, de concebir la propiedad textual, no como dominio exclusivo de los productores textuales. Los fans no cesan de debatir la etiqueta de esta relación, pero todos dan por sentado el hecho de que a la postre son libres para hacer con el texto lo que les plazca. El texto único se hace añicos y se convierte en muchos textos en la medida en que encaja en la vida de quienes lo utilizan, cada quien a su manera, cada quien para sus propósitos” (Jenkins, 2014: 75).

Otra cuestión que Berendt quería espetarle a Adorno era que no hay artistas comerciales, de masas y con éxitos en el jazz a partir de los años treinta en las listas americanas. Pero Adorno en este texto une un cabo con el otro, para redirigir la pregunta de si acaso no conoce Berendt que Louis Armstrong al que cita era un efecto del triunfo de la producción masiva. En el texto de Berendt, se le pedía a Adorno que señalara ejemplos concretos en los que el jazz fuera música comercial y este es el caso. Adorno aquí contesta con una pregunta retórica y llena de retranca, tal y como hizo Berendt en su artículo pidiendo ejemplos concretos de jazz comercial.

Pero más allá de estas cuestiones, donde sí vemos una diferencia importante en la teorización de los elementos del jazz es en aspectos de un calado rigurosamente musical. En referencia a la improvisación la discusión es manifiesta, para Berendt la improvisación es un ejercicio libre que sitúa al jazz por encima de las viejas formas de las músicas populares y, hasta, tradicionales anteriores. Para Adorno, sencillamente, el jazz sigue a corriente de los ejercicios musicales propios de la música barroca. Así lo dice:

Todas las reacciones de Berendt las predije en mi artículo. Berendt sobrevalora desmesuradamente las *improvisaciones*, cuya presencia ocasional confirmé. La música grande que hoy habla toda vía (la música «viva») se formó una vez que la improvisación se retiró e hizo espacio para la obra de arte fijada y con un texto unívoco. Sin una notación unívoca y precisa habría sido impensable algo que no se limita al criticado «Romanticismo», sino que va desde Haydn y Mozart a Schönberg y Webern e incluye la parte polifónica de la obra de Bach. Si dejamos de lado la improvisación de los organistas, en el «Barroco» (que Berendt glorifica, pero nada es menos barroco que la «música barroca») la improvisación tuvo que conformarse con ejecutar el bajo continuo, el revestimiento ornamental de la armonía, sin entrar en sustancia musical. Las improvisaciones del *jazz* se encuentran en la misma situación (Adorno, 2009b: 718).

En la improvisación del jazz no hay un detenimiento en nivel notacional de las partitas, no se escriben todos los solos ni se controla con ninguna técnica compositiva el fraseo en términos estrictos. Desde luego, tampoco es que en el jazz se busque esto, más bien lo contrario. Pero el problema que trae con ello lo sitúa en un lugar semejante al de la música barroca. El jazz improvisa justamente para salirse de la partitura, pero lo que dice Adorno es que no se sale ni lo más mínimo. Está agarrado tonalmente a ella, como si fuese un bajo continuo o un contrapunto barroco, solo puede hacer variaciones de escalas predichas. La anotación parece hacerse importante en este texto, donde el Romanticismo para criticar al Barroco tuvo que sistematizar y precisar sus anotaciones. Realmente, el nivel más fino se consigue con una escritura notacional en la que se hagan plausibles los nuevos cambios técnico-musicales, variaciones, texturas, etc. En este sentido, tampoco es que el jazz avance tanto en este campo, su nivel notacional, su forma tonal tan característica, también está al nivel de la música barroca y esto lo hace depender de ciertos aspectos de ella.

Adorno, con esto, llama celoso del Romanticismo a Berendt, y le pone delante las cartas del

círculo schönbergiano en las mesa. Con esto se quiere decir que antes de que existiera el jazz ya la nueva música continuó el lado transgresor de la forma expresionista que guardaba el Romanticismo como forma crítica del Barroco. Esta historia de la forma expresiva, con un nivel notacional exhaustivo, había ya conseguido superponer armónicamente lo que la improvisación del jazz seguía repitiendo. Le dice Adorno a Berendt: “el criterio de lo expresivo frente a lo bello, surgió en el Romanticismo y fue impulsado mucho más por la música nueva que por el jazz, (...) ¿no ha escuchado nunca el *si* agudo del contrabajo en *Salomé*, el timbre de las *Piezas para orquesta*, op. 16 de Schönberg o de *Erwartung*, que no se preocupa por el sonido bello?” (Adorno, 2009b: 718). Y aquí tenemos el punto culmen de la crítica, la regresión frente al progreso de la forma expresiva a nivel tímbrico, rítmico, melódico y armónico. ¿Quién osa encarnar en la historia de la música la crítica a lo bello? Para Adorno está claro que, si el jazz sigue preso de las pautas de la música barroca, el lugar está verdadera y auténticamente conquistado por los expresionistas vieneses de principios del s. XX. Estos también son hechos musicales de especial relevancia para Adorno que no proceden de un debate sobre lo económico, industrial y masivo del jazz. Aunque esto también se hace importante al finalizar esta réplica.

Tanto es así que Adorno, para rematar la réplica, una vez atesta que su intención de escribir su texto era la de quitarle la base musical a las afirmaciones de Berendt, aclara su posición respecto a acusaciones de tipo racial que pueda haber de fondo en su crítica. Esto a Adorno le parece ridículo, no se puede confundir lo musical con otros asuntos fenotípicos, por decir así. Adorno reconoce que el jazz está presupuesto antropológicamente por unos juicios que van más allá de su base musical, y que se refieren a lo decadente de ciertas formas de vida en el sur y en el norte de América. Pero, para Adorno, es completamente inaceptable la constatación demoledora que Berendt le echa en cara en referencia a lo del aspecto *sadomasoquista del jazz* (Adorno, 2009b: 720). Así lo replica Adorno para finalizar el texto:

Finalmente, como cuando se trata de los negros Berendt argumenta *ad hominem*, tendrá que permitirme que hable de mí mismo y le explique que soy responsable en buena medida del libro americano más discutido para el conocimiento del prejuicio racista. Espero que Berendt me crea si le digo que el éxito no se me ha subido a la cabeza, pero es grotesco proteger a los negros de mi arrogancia de blanco (la arrogancia de un hombre perseguido por Hitler). Yo preferiría defender con mis débiles fuerzas a los negros de las humillación que se les hace cuando unos payasos excéntricos abusan de su expresividad. Ya sé que entre los *fans* hay personas que protestan honestamente y están ansiosas de libertad: mi artículo menciona que «lo excesivo y rebelde (...) todavía se percibe en el jazz». No tengo ningún inconveniente en considerar a Berendt una de las personas que aún perciben esto. Pero pienso que su deseo, tal vez como consecuencia del repugnante privilegio educativo musical que impera en el mundo, se desvía hacia un falso primitivismo y es dirigido autoritariamente. La música ha perdido en los últimos siglos los rasgos de los servicios que antes la encadenaban. ¿Ha de retroceder a su estadio heterónimo? ¿Tenemos que aceptar su mera condescendencia como una garantía de su vigencia objetiva? ¿No ofendemos a los negros cuando

movilizamos anímicamente en ellos su pasado de esclavos para que sean capaces de prestar esos servicios? Esto sucede aunque no se baile el *jazz*, y en Savoy de Harlem se baila. El *jazz* es malo porque se recrea en las huellas de lo que se les ha hecho a los negros y contra lo que Berendt se indigna con razón. No tengo ningún prejuicio contra los negros, salvo que sólo se diferencia de los blancos por el color (Adorno, 2009b: 720-721).

El libro al que se refiere Adorno es “Estudios sobre personalidad autoritaria”, que está publicado en español en el primer tomo de *Escritos sociológicos II* (Adorno, 2008b: 147). En este trabajo Adorno ya exponía cómo, a través de unos resultados póstumos a un trabajo sociológico de campo, se manifestaba suficientemente que la clase obrera americana no estaba libre de una personalidad autoritaria y que, además, a diferencia de los burgueses y de los más adinerados, eran incapaces de ocultarla. Incluso, en las clases más bajas, la tipología de la personalidad autoritaria sigue vigente, el hecho de ser pobre y trabajador no te excluye de ello. Pero lo que dice en este texto Adorno es que pese a que el *jazz* tenga un poder social subversivo y rebelde no quita que estos negros músicos a los que Berendt intenta defender honestamente, estén controlados por algo aún más excéntrico y con mayor autoridad que los mismos. Adorno intenta dejar patente que la industria cultural tiene cargos que van por encima de toda buena causa social, y que el *jazz* como fenómeno va más allá de un movimiento social a favor de los más desfavorecidos. Quedarse ahí, como hace Berendt, para Adorno es ridículo. Aun más, que los negros vuelvan a un estado musical regresivo, sincopado, primitivo, caduco y repetitivo no les favorece sino todo lo contrario, es una regresión en términos dialécticos e histórico musicales. Ni siquiera en esta posición Adorno considera menospreciar a un trompetista negro como Louis Armstrong o un pianista blanco como Bill Evans, pongamos por ejemplo, ya que el único prejuicio que tiene contra uno y otro es que únicamente se diferencian en el color.

Una vez vista esta polémica mantenida por Adorno y Berendt a principios de los años cincuenta, hay que ver cómo sigue vigente aun a finales de esta década, en la obra publicada por primera vez al alemán en 1959 (*Das neue Jazzbuch Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*, póstumamente publicada en 1973 bajo el título de *Das grosse Jazzbuch. Von New Orleans bis Jazz Rock*) titulada en español *El jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Para el periodista y productor musical alemán Berendt, lo que Adorno acuña como una música *auténtica*, esto es, que supo extraer el mayor rigor técnico del contrapunto bachiano tal y como ocurre en las composiciones breves de Webern, no es sino una música de finales del romanticismo al modo de Wagner y, también dice, Schönberg. En la música dodecafónica, para Berendt, se sigue en una línea tradicional de la música romántica, aunque ampliada y más descompuesta (i. e., variacionismo y uso de la disonancia). Ahora bien, cuenta Berendt, que en el *jazz* se manifiestan nuevas formas, nuevos estilos (por lo menos ocho), nuevos sonidos modernos y nuevos clichés que construyen toda una manera de expresión

musical nunca antes conocida. Los estilos del jazz que clasifica Berendt son los siguientes: parte del Ragtime de 1890, luego pasa al cambio de siglo en Nueva Orleans y al Dixieland de 1910, Chicago en 1920, el Swing de 1930, el Bebop de 1940, el Cool, bop y hard bop de 1950, el Free jazz de 1960 y, posteriormente, los llamados setentas y ochentas (donde el jazz se fusiona con otros estilos más contemporáneos como el rock). Pero, ¿qué ocurre realmente con lo que los críticos denominan cliché? Para Berendt este es un término peliagudo por lo bruto que se suele hacer en cuanto a connotaciones negativas de su uso. Desde luego, si pensamos en Adorno, cliché es algo excesivamente repetitivo, que no aspira a ser nuevo debido a que ya perdió toda su novedad y empieza a formar parte del gusto estereotipado y generalizado por la masa. En este sentido el jazz es para Adorno un conjunto de clichés que no añade nada nuevo a lo que ya había reproducido la música seria, la folclórica y la tradicional en sus ya pasadas expresiones. Pero, ¿acaso no hay nada nuevo en el jazz? En esta pregunta se sitúa Berendt, con el fin de explicar cómo nacen nuevas formas musicales en el jazz ante una repetición de patrones rítmicos (síncopa) y armónicos (sistema tonal) que van más allá de músicas serias ya elaboradas antaño y ya pasadas. En el jazz se añade la frescura a partir de un modo de improvisación aislada y, posteriormente (con Mingus sobre todo en los años sesenta y setenta), de una improvisación más plural y colectiva que camina en su historia desde lo más pautado hasta lo más free y abierto.

Quizás la historia de la música popular no debiera estar tan aferrada a las antiguas formas pautadas de lo que ya la música seria habría experimentado; no así, en el jazz se avanzó desde lo más consonante a lo más disonante y, con esto, el camino no es de regreso hacia lo rancio y desfasado, sino hacia una nueva forma de improvisación y de uso de la disonancia en la historia de la música popular que no había sido tan explícito como hasta ahora. Cuenta Berendt:

Es indiscutible que el jazz ha alcanzado una envergadura que habría sido inimaginable tan sólo hace un par de años. En los dos últimos capítulos nos hemos referido a ocho corrientes que influyen sobre la escena actual. En realidad, puede haber muchas más, si consideramos los desarrollos marginales. Esto se encuentra en marcado contraste con décadas anteriores, en que un estilo por lo general fue predominante, y si acaso podían encontrarse uno o dos más. Theodor W. Adorno, sociólogo y filósofo alemán de la música, escribiendo acerca de la adaptación hecha por Anton Webern del «Ricercar» de a *Ofrenda musical*, de Bach, acuñó la frase: «...desglosó lo que era simple estilo en él». Esto es exactamente lo que están haciendo incontables músicos contemporáneos de jazz. La adaptación de Bach por Webern parece de finales del romanticismo, algo que recuerda a Richard Wagner o Schönberg. Todo esto, dice Adorno, ya debió de estar presente en la obra original de Bach. Algo similar puede decirse del jazz: el nuevo bebop tiene sonidos contemporáneos. Sus elementos modernos debieron de existir en Charlie Parker, o incluso antes, en el jazz de Nueva Orleans. Toda una generación de jóvenes músicos de jazz ha empezado a descomponer los estilos, y continuará haciéndolo más decisivamente en los años por venir. Por ello reaccionan con tanta energía cuando los críticos o aficionados al jazz tratan de asignarles estilos particulares o maneras de tocar. Han creado una nueva unión de todas las cosas que habían sido separadas en estilos distintos y modos de tocar. En esta unión, el cliché musical ha cobrado una importancia nueva; antes

sentida, más que nunca conscientemente realizada. Permítaseme decir algo provocativo: el jazz de los ochentas y de los noventas tendrá que crear nuevos clichés. El empleo general que los críticos dan al término «cliché» como algo exclusivamente negativo ha causado mucho daño, porque la música vital y comunicativa es imposible sin clichés. Considérese: casi siempre es el cliché el que provoca emociones. Una música sin ciertos términos que conocemos de otros marcos, fraseos familiares, estructuras realizadas muchas veces en armonía y sonido similares con los que (consciente o inconscientemente) identificamos ciertos procesos emocionales: no podremos ya seguir una música sin todo esto, ni sentir empatía con ella. Hemos de diferenciar el concepto «cliché». Desde luego, siempre habrá clichés en el sentido negativo, y habremos de reconocerlos como tales. Se deberán evitar y atacar las simples repeticiones, los rasgos demasiado evidentes, maquinales y automáticos. Pero la falacia de la crítica del jazz y, más en general, de la consciencia del jazz de los últimos veinte años, consistió en considerar como cliché todo lo que antes ya teníamos. Después de veinte años de destruir clichés, de pronto estamos comprendiendo que nos queda, no quiero decir «nada», pero sí muy poco. (...) Los críticos que caracterizan todo festival escribiendo que «una vez más, no se presentó nada nuevo», muestran en último análisis tan sólo su propia falta de madurez. El que siempre está en busca de novedades no puede ya encontrar lo antiguo, lo cálido, lo humano y lo comunicativo, y eso habitualmente significa que ya no puede encontrar tales cosas dentro de sí mismo, que se ha enajenado de sí mismo. La exigencia de algo nuevo en cada festival, año tras año, es una demanda inhumana, abstracta, fría e industrial (Berendt, 1994: 94-96).

En esta obra titulada *El jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, sólo se cita a Adorno en dos momentos, en el segundo momento se habla de la importancia que tiene en la historia del jazz el paso de una improvisación aislada, individual, del solista de estilo típico bebopero de los años cuarenta (como lo fue en su día Miles Davis en el *Blue note* de Nueva York, p. e.). Y es que Berendt menciona ese carácter colectivo del “Nosotros” al que apelaba Adorno con referencia la polifonía y su experimentación que adoptaba en el seno del círculo dodecafónico de Viena, como un grupo de compañeros que trabajaron juntos por demostrar hasta donde podía llegar en la historia de la música de cámara y operística la forma variacionista. Pero Berendt alude a este “Nosotros” como a un giro que se da en la historia de la improvisación jazzística con Mingus y con el nacimiento del freejazz, esto es, pasa de ser una improvisación individual a ser una improvisación colectiva donde el papel del solista no es tan protagonista sino que requiere de instrumentos como el contrabajo y la percusión para conformar una improvisación más libre, más abierta, más *free* y más colectiva²⁴⁵.

245 Veamos cómo lo dice Berendt: “(...), el innovador más importante para el nuevo jazz fue Charles Mingus. Como hemos visto antes, su música devolvió al jazz el sentido de improvisación colectiva. Desde luego, siempre ha habido improvisación colectiva en el jazz, pero desde que el jazz abandonó el contrapunto de tres partes, de Nueva Orleans, el hincapié había cambiado a la improvisación del solista, obra de músicos aislados, con el acompañamiento de la sección de ritmos. Gracias a Mingus, la improvisación volvió a ser colectiva, y hasta un grado desconocido desde los días del jazz de Nueva Orleans, lo que no sólo reveló un proceso de la música, sino también de la sociedad. No es accidente que los revolucionarios discos de Mingus a los que nos estamos refiriendo se grabaran al término de los cincuentas; es decir, precediendo inmediatamente al despertar de la conciencia social y política de los sesentas. Una y otra vez, el jazz ha anticipado y anunciado tales desarrollos sociales: «La música polifónica dice: Nosotros», es lo que una vez escribió el filósofo Theodor Adorno. En esos términos, el jazz de Nueva Orleans y de Dixieland, por una parte, y Charles Mingus y el jazz free y colectivo de los sesentas y los setentas, por otra, todos ellos dicen «Nosotros». La música de los grandes individuos —por ejemplo, de Charlie Parker, Lee Konitz y, antes, Coleman Hawkins y Lester Young— dice «Yo». Entre las grabaciones más importantes de Charles Mingus a este respecto se encuentran «Better Git It in Your Soul», «Goodbye, Pork Pie Hat», «Open Letter to Duke», «Mingus, Mingus, Mingus» (con Eric Dolphy) y «Tijuana Moods» (con la trompeta de Clarence Shaw) y «The Black Saint and the

En el *momento presente* no el jazz no es el motor de la música comercial, el nacimiento de nuevos estilos que marcan cuantitativamente más esa repetición y regresión ha cambiado el panorama musical y, por tanto, lo anterior ya no es lo que era en un comienzo. Ni, tampoco, es el jazz un invento característico de Norteamérica, tal y como dice Bradford Robinson en su texto “The Jazz Essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany” (1994), pues ya había géneros de música comercial en la Alemania imperial y durante la República de Weimar, así como cafés de violinistas en Viena, que representaban todo un marco para la recepción del jazz. Cuenta Bradford que gracias a figuras como Paul Whiteman y su *concepto de jazz sinfónico* dejaron huella por toda Europa de un *jazz alemán* ya desde 1926 (Bradford, 1994: 6). Pero, el propio Adorno, tal y como dice Bradford, ya conocía todos esos estilos de los años veinte en Alemania y los tenía clasificados, de hecho cuando llega a Norteamérica se encuentra con variantes del *swing* que se acercan más expresivamente el *bebop* y al *cool jazz*, con una relación semejante a las *big bands* de los años 1930 y 1940 (Bradford, 1994: 8). Ahora bien, no se puede soslayar que en los medios de comunicación de la *historia presente* estas influencias están más claras, por ejemplo, en la mezcla de la música popular con la música electrónica y electroacústica que *triunfa* como *música comercial*. A esto, hay que añadir el factor de *aceleración* que se produce en tales medios de comunicación, debido a que la música viaja más rápido desde plataformas mundiales de reproducción como, por ejemplo, Youtube, Spotify, Grooveshark, Vimeo y de programas de descarga e intercambio de archivos audiovisuales como Emule, Kazaa, Winmx, y el programa de mayor repercusión llamado Soulseek. La música disco, el house, el dance, el techno²⁴⁶, el reggeaton, el drum&bass y el dubstep, por ofrecer algunos ejemplos, son músicas que tienen un *apego social* masificado y están configuradas temporalmente mediante formas repetitivas, continuas, lineales, etc.

Sinner Lady» (con Charlie Mariano). El baterista Dannie Richmond desempeñó un papel decisivo en el triunfo de casi todas las producciones de Mingus. Con la seguridad de un sonámbulo, siguió los muchos cambios de ritmo de su director (Aun nuevos e insólitos en el jazz de la época), manteniendo así unida la música” (Berendt, 1994: 675).

²⁴⁶Diederichsen define el techno, partiendo de una diferencia con otros géneros musicales como el hip-hop. Pues, el hip-hop vuelve a instalarse como un movimiento cultural que recoge del funk y del rap el modo temporal en que se recita una historia individual, con su exaltación de ego *sui generis*, la línea cantada con aspiraciones respiratorias audibles, el punto de referencia siempre fijado en el ritmo del sample, etc. Mientras que en el techno, lo que ocurre es que “funciona de manera totalmente distinta. A diferencia del rock, no hay dramaturgia del concierto; a diferencia de la forma canción, no hay contenido lingüístico que refiera a algo exterior; a diferencia del hip-hop, no hay ninguna referencia histórica concreta; finalmente, a diferencia de lo que sucede en la forma canción y en el rap, no hay linealidad ni progresión de acordes; no hay estrellas conocidas de antemano: casi todo, al menos en una forma ideal del techno tiende hacia la inmanencia, casi todo sucede entre dos beats o a lo sumo en la periodicidad de ocho compases, que durante largo tiempo impusieron sus programas utilizados” (Diederichsen, 2000: 120).

4. 3. Fundamentación de la forma disonancia: Beethoven, música seria y dodecafonismo

Una vez explicados los *elementos* de la crítica del jazz de Adorno, vamos a pasar a analizar el caso de la forma disonancia llevada a cabo en la música seria. Con respecto a esta, Adorno se mantendrá en una postura basada en el *contrabalance* de la crítica, intentando mostrar la *diferencia* dialéctica, en términos musicales, entre la música seria y la música popular. Así pues, debería preguntarse *por qué* es disonante esta disonancia, en qué consonancia debe estar situada la obra musical para que pueda haber incorporado en ella algún elemento que haga operar lo disonante. Cuando se habla de consonancia y disonancia, como formas, se hace referencia a un *dualismo* armónico que permite distinguir una especificidad analítica de la unidad armónica tonal y modal/atonal o variacionista. Esto es, nos muestra si las composiciones musicales (p. e. una sinfonía) están ordenadas en base a una regla armónica determinada, sea una escala mayor o menor dentro del sistema tonal, sea una escala de seis notas, una serie dodecafónica, o cualquier agrupación de notas musicales en las que la forma disonancia se introduce como nueva totalidad.

La forma consonancia es la fusión de varios sonidos en una unidad armónica y la forma disonancia es el resultado de la alteración de esta armonía, por ejemplo, mediante la adición de sonidos que puedan parecer difíciles de acomodar al oído por su novedad compositiva o por otro tipo de variaciones compositivas que puedan crear alteraciones en el oyente adaptado al patrón musical occidental (i. e., tonal). Estos tipos de criterios armónicos forman parte de un lenguaje intrínseco a la música, que la define como *saber autónomo* en cuanto a la totalidad formal de la disonancia y la consonancia. Adentrarnos en este lenguaje autónomo es fundamental para dibujar el lugar del que parte Adorno para argumentar sobre la forma disonancia propia de las músicas serias.

Para ello, nos vamos a centrar en la obra *Beethoven. Philosophie der Musik*; traducida al español como *Beethoven. Filosofía de la música* (Adorno, 2003e), editada por Rolf Tiedemann y publicada en Suhrkamp Verlag en 1993. Los primeros textos de Adorno sobre Beethoven, de 1934, aunque la idea de hacer una obra filosófica sobre él es de 1937. Además, cabe decir que esta obra tiene un carácter más fragmentario aun que la *Teoría estética*. Se trata de eso, justamente, fragmentos de textos que fueron publicados en libros y otros que quedaron sin publicar.

En esta obra, Adorno aporta una definición de música que va ligada a una teoría del conocimiento implícita en la música de Beethoven, esto es, una dialéctica entre los esquemas formales y los contenidos musicales, una dialéctica entre esquema tonal y acto de composición, dialéctica entre la libertad subjetiva y objetiva, entre dialéctica entre el sujeto y el objeto; algo que Jameson²⁴⁷ trabajó sumariamente en la obra *Marxismo y forma*, en un texto titulado “T. W. Adorno, o

247Así, la correlación dialéctica entre la forma y el contenido, objeto y sujeto, todo y partes, en el trabajo de Adorno sobre Beethoven, lo resume Jameson del siguiente modo: “En el ámbito cultural, sin embargo, en el que la esencial oposición activa entre sujeto y objeto se transpone en términos de forma y contenido, dichas hipótesis tienen quizá

los tropos históricos” (Jameson, 2016: 13-51). A partir de ahí, en tanto que la dialéctica incluye la lógica, se desarrolla toda una filosofía de la música que nos muestra la relación holística (y contradictoria) entre parte y todo, a la vez que, la identidad (afirmada o negada) y/o la sintética lógica del juicio que se configura en la música. Así lo dice Adorno al principio de este trabajo:

El «juego» de la música es el juego con formas lógicas como tales, de la puesta en escena, de la identidad, del parecido, de la contradicción del todo, de la parte, y la concreción de la música es esencialmente la fuerza con que estas formas se pronuncian en el material, en los sonidos. Ellos, los elementos lógicos, son además considerablemente unívocos, es decir, tan unívocos como en la lógica, y no tan unívocos en tanto que tienen su dialéctica. El estudio de las formas musicales es el estudio de tal univocidad y de su superación. El umbral entre la música y la lógica no se sitúa por tanto en los elementos lógicos, sino en su síntesis específicamente lógica, en el *juicio*. La música no conoce esto, sino una síntesis de otra clase, una síntesis que se constituye puramente por la constelación, no la predicación, subordinación, subsunción de sus elementos. La síntesis está asimismo en relación con la verdad, pero con una verdad totalmente distinta a la apofántica, y esta verdad no apofántica será, pues, como el momento por definir en el que la música coincide con la dialéctica. Las reflexiones tendrían que concluir una definición como: *la música es la lógica de la síntesis sin juicio*” (Adorno, 2003e: 20).

La *síntesis* de la música no es la del *juicio lógico*, sino la de la *dialéctica en suspenso*, es decir, es una *síntesis* que no se articula desde un sujeto que dice un predicado en el sentido de la

mayor validez y son en todo caso más verificables. Porque si no estamos en posición de juzgar la concreción de la vida en cualquier momento dado del pasado, al menos podemos evaluar la adecuación de la forma al contenido en sus monumentos culturales; así podemos medir la reconciliación de intención y medio, y el grado en el que toda materia visible es forma y en el que todo significado o toda expresión son materialización concreta. Y así para Adorno la obra de Beethoven se sitúa como una especie de punto fijo con el que comparar momentos anteriores o posteriores de la historia musical. No es, por supuesto, una cuestión de grados de genialidad sino, por el contrario, de la lógica interna de la evolución histórica en sí y de una especie de acumulación de posibilidades formales de las que Beethoven es beneficiario y que de repente permiten llevar a su conclusión todas las tendencias inacabadas, u llenado de todos los espacios hasta entonces vacíos y una actualización de las potencialidades latentes en la materia prima musical. En el aspecto musical, esa reconciliación única que es la oportunidad histórica de Beethoven adopta la forma de un equilibrio precario entre melodía y desarrollo, entre una expresión temática y más rica del sentimiento subjetivo y su tratamiento objetivo en la forma en sí, que ya no tiene nada de esa ejecución aplicada, relativamente mecánica y *a priori*, de la música dieciochesca. Porque el enorme volumen de producción de los grandes compositores del s. XVIII se debió en parte a que disponían de esquemas y fórmulas de ejecución relativamente sencillos. Y la orquestación tampoco se había convertido aún en un asunto tan complicado e individualista: las orquestas de corte de los principados feudales no tienen todavía la variedad de instrumentos, y mucho menos el enorme virtuosismo técnico, de la posterior orquesta de escena de las clases medias. Por todas estas razones, no puede decirse que los temas de los compositores dieciochescos hayan alcanzado una genuina plenitud del ser subjetivo; una melodía de Mozart no es aún autosuficiente y sigue estando funcionalmente concebida, guardando vestigios de la forma de la que constituye un componente indivisible. (...) Situada entre ambos extremos, la melodía de Beethoven representa una efímera síntesis de lo funcional y lo expresivo: extensa y articulada, presenta la aparición de la autonomía al mismo tiempo que está sagazmente dispuesta y preformada con miras a los diversos desarrollos, polifónicos o variacionales, que está a punto de emprender. Recíprocamente, las diversas subvoces del desarrollo siguen siendo relativamente independientes e intrínsecamente significativas, algo que no puede decirse de las de finales del Romanticismo, y tienen en ellas algo individual y personal que las distingue de sus equivalentes más esquemáticos y mecánicos de la música anterior. De este modo, la subjetividad y lo personal informan de la partitura hasta en sus elementos más pequeños, pero lo hacen ocupándose de lo objetivo, cubriéndolo y vivificándolo, en lugar de excluirlo y sofocarlo con el abrumador sesgo armónico y colorista de la música posterior. Y lo que es aplicable a la parte lo es también, como ya hemos visto, a la forma como un todo, a la sonata en cuanto efímera posibilidad de organización significativa a gran escala, en la que la mente es momentáneamente capaz de atisbar una totalidad concreta, completamente presente en cada instante de su despliegue” (Jameson, 2016: 38-39).

filosofía del lenguaje moderna. Es otro tipo de síntesis pero sí es una síntesis, a saber, la de una lógica propia al campo musical, no aferrada a la *mímesis* en el sentido de las artes visuales, sino que su punto de llegada es otro. La música y la arquitectura no caen fácilmente en el principio de representación y en la imitación de la naturaleza al modo de las artes visuales o del lenguaje. La música no se configura mediante conceptos y *formas puras de entendimiento*, no obstante, también hay una lógica y una *síntesis* musical que permite cierta distancia epistemológica de *segundo orden*, que permite la elaboración de una filosofía de la música. Así, en esta obra, Adorno cuenta cómo en Beethoven se establece una filosofía de la música muy similar a la filosofía del espíritu hegeliano y cómo esta filosofía permite abarcar el mundo, su totalidad y su interpretación. En la interpretación de los motivos y los temas tenemos el contenido sensual musical y en la armonía hayamos las *paredes* lógicas de las formas musicales. Para Adorno, el absoluto hegeliano en Beethoven es la tonalidad: “tan poco absoluto como el hegeliano. Y también: espíritu” (Adorno, 2003: 28). A medida que compone nuevos trabajos el carácter mediado de la obra es más profundo y elaborado, hasta llegar a lo que denomina “estilo tardío”, que será el punto culmen donde los cimientos de la forma consonancia chocan con los de la disonancia, la sonata se varía en la fase de desarrollo, la totalidad comienza a resquebrajarse y la mediación permite una nueva libertad. Beethoven es un compositor dialéctico que llevando implícita una construcción lógica tonal supo desarrollar genialmente la relación de la identidad y la no identidad (Adorno, 2003e: 28), dejando espacio para una *constelación* que hará tambalear la propia totalidad de la tonalidad occidental²⁴⁸.

Hay también un carácter distanciado de Beethoven con Mozart y Haydn que va más allá de la “«factura clásica»” de los maestros clásicos, que formulaba Riemann en su *Teoría general de la música* (Riemann, 1928) y en *Armonía y modulación* (Riemann, 1913). Beethoven es distinto y único para Adorno en lo que respecta a la historia musical de la forma disonancia, a él se le debe algo de verdadero mérito, a saber, una composición libre y auténtica para su momento. Ahora bien, cabe reconocer en esta historia de la forma disonancia que, por un lado, Bach fue tan lírico como para destruir lo “represivo del machacón bajo continuo” (Adorno, 2003e: 31) en la *Fuga en fa sostenido* de *El clave bien temperado*, la *Suite francesa en sol mayor* y en la *Partita en si bemol mayor* (Adorno, 2003e: 31); y, por otro lado, Mozart, del cual dice Adorno que: “su música es un

²⁴⁸La diferencia de disonancia y consonancia, aunque habitualmente se use para algo más que para definir intervalos y acordes, tiene relación, en un nivel de armonía, con los dos sistemas armónicos establecidos: la diferencia clásica de sistema armónico tonal y modal. Veamos como lo explica el profesor Cádiz en la obra *Introducción a la música computacional* (2008): “En el Sistema Tonal, un acorde consonante se destaca por contener tercera mayor o menor, y quinta perfecta (o justa) entre la fundamental y las demás notas. Un ejemplo es el acorde de do mayor formado por las notas: do, mi y sol, con intervalos de tercera mayor y quinta justa entre la fundamental y las demás notas. Por el contrario, un acorde disonante en el Sistema Tonal se destaca por contener uno o más intervalos distintos de los anteriores entre la fundamental y las demás notas. Un ejemplo es el acorde de séptima de dominante de sol, formado por las notas sol, si, re y fa, ya que contiene un intervalo de séptima menor entre la fundamental y la séptima” (Cádiz :2008).

intento de escapar a la convención” (Adorno, 2003e: 31) en piezas como *Adagio en si menor*, en el *Minueto en re mayor*, en el *Cuarteto «De as disonancias»* y en pasajes de *Don Giovanni*. A estas consideraciones sobre las huellas de la disonancia, Adorno añade lo siguiente ensalzando a Beethoven:

Solo Beethoven se atrevió a componer como quería: también en esto es único. Y la desgracia del romanticismo subsiguiente quizá radique en el hecho de que ya ha perdido la tensión entre lo permitido y lo intentado: esta es una posición de debilidad (Adorno, 2003:31).

Con Beethoven ocurre algo distinto, pero: ¿en qué radica esta diferencia? Adorno decía en la *Filosofía de la nueva música* que: “Beethoven reproducía el sentido de la tonalidad a partir de la libertad subjetiva” (Adorno, 2003a: 67), esto es, la expresión, el contenido, el tema y el motivo de la composición parecen ser guías de eso que a través de la tonalidad se consigue. Más tarde, Schönberg *extinguirá virtualmente este sujeto* (Adorno, 2003a: 67), pero aquí el orden musical tiende hacia la conquista de lo colectivo a partir de la forma tonal. En el texto de la obra *Beethoven. Filosofía de la música* titulado “Tonalidad” (Adorno, 2003e: 51-60), se apela a esta cita como *exergo* preliminar a la teoría de la tonalidad de Beethoven. Los cimientos de tal teoría se basan en el equilibrio entre las partes formales tonales, pero además hay un contenido social mediado que surge como piedra fundamental del “lenguaje musical de la burguesía” (Adorno, 2003e: 51). Se mezcla la tonalidad, la libertad subjetiva y el principio individual propio del “*homo oeconomicus*” (Adorno, 2003e: 52). La lógica discursiva de la tonalidad, su conceptualidad universal, el mantenimiento de unos acordes siempre idénticos, la necesidad de no pasarse del tono central, en Beethoven, cobran por momentos un carácter de absurdo particular. Las retardaciones en las modulaciones en el cambio de parte en la forma sonata son ejemplo de ello. Ahora bien, como dice Adorno:

Segundas y tríadas son los modos en que se realiza el principio de la tonalidad. Las tríadas son la tonalidad en sí, es decir, como mera naturaleza; las segundas la forma en que ésta aparece en cuanto animada, es decir, como canto. Podría decirse que las tríadas son el momento objetivo de la tonalidad y las segundas el subjetivo. (...) Sólo la *unidad* de éstos constituye el sistema de la tonalidad y genera la afirmación del todo. Pero en esta forma la tesis es demasiado dialéctica. En su relación dentro del conjunto de la tonalidad los momentos pueden mudar, y ello precisamente cuanto más extremos devienen. La subjetividad puede asumir la expresión de lo resistente. Éste es el lugar técnico de lo demoníaco. La subjetividad muda en ese sentido como desventurada. Las segundas menores en la *Appassionata* por así decir *desean* desventuradamente en cierto modo el sufrimiento que la tonalidad extrahumana impone (Adorno, 2003e: 53).

Adorno en este fragmento relaciona la parte formal de las segundas menores con el significado expresivo de lo resistente, lo demoníaco y el sufrimiento, constatando que la música en Beethoven aspira a jugarse como un lenguaje expresivo determinado vinculado a los temas. Pero lo

que importa aquí es que realmente existe esta libertad subjetiva en el propio compositor, y la forma de entregarse a los oyentes también depende de la movilización de estos sentimientos que entran a colación a partir del uso estrictamente tonal de las partes formales musicales. La tríada, repite en escala al acorde, contiene el abuso de la forma tonal y enseña que hay un dominio de tal sistema, pero la segunda aporta otro tipo de referencias no solo estrictamente tonales. En la totalidad de la tonalidad confluye el gesto subjetivo (p. e., el principio de lo demoníaco) en su contingencia con la necesidad de lo objetivo. Por ejemplo, el uso de las segundas aumentadas como en el caso del primer movimiento de la *Sonata «Claro de luna»* en la que las melodías se desvían a las segundas mayores y menores, le parece a Adorno algo característico de la simplicidad beethoveniana con arraigo objetivo a lo tonal. La tonalidad se representa de un modo dialéctico (Adorno, 2003e: 54), en doble sentido, como *principio* constructivo y como *principio* represivo-compulsivo. Y esta resistencia al equilibrio tonal se da en los *sforzati*. Dice Adorno:

Entre los propósitos de este trabajo se cuenta el de explicar una serie de peculiaridades del lenguaje musical de Beethoven. Aquí se incluyen los *sforzati*. Éstos denotan en todos los casos una resistencia del sentido musical al gradiente general de la tonalidad, pero mantienen con éste una relación dialéctica, es decir, que a menudo derivan de acontecimientos armónicos; por ejemplo, en el tema de las variaciones del *Op. 30, n.º 1*, a partir del retardo de una negra en la aparición de la tónica en el cuarto compás. (...) Se formulará una teoría de los *sforzati* beethovenianos. Son puntos nodales dialécticos. En ellos el gradiente métrico de la tonalidad choca con lo compuesto. Son negaciones determinadas del esquema. Determinadas porque únicamente cobran sentido medidas por el esquema. Y en eso radica el problema de la nueva música (Adorno, 2003e: 54).

Estos *sforzati* son cadencias de engaño que se resisten a la propia *cadencia* tonal²⁴⁹. La

²⁴⁹En las seis clases magistrales que Stravinsky impartió en septiembre de 1939 en Nueva York, aspirando a la cátedra de Poética de la Universidad de Harvard, se marca el comienzo de la definición de disonancia, como entidad independiente, en la música de principios y fines del s. XIX, considerando que la música de hoy aún sin complejos consonancia y disonancia, quedando ambas indiferenciadas. Como dice Stravinsky, en la obra titulada *Poética musical*, que recoge estas clases, en la música de hoy: “se unen sin complicaciones acordes disonantes paralelos que pierden así su valor funcional y permiten que nuestro oído acepte naturalmente su yuxtaposición” (Stravinsky, 2006: 41). Pero, sin embargo, en la pedagogía musical y en los estudios musicológicos se suele partir de esta distinción entre consonancia y disonancia, que en términos estrictos, puede servir de base para establecer una definición tipológica de armonía. De esta manera, tendríamos dos tipos de armonía, la fundamentada por la forma disonante y la consonante. Por un lado, la armonía disonante o dispuesta se basa en la idea de que algunos sonidos (intervalos o acordes) producen sensación de tensión, disposición hiriente, conflicto con el gusto del oído y, por lo tanto, se dice que se da una disonancia, algo que entra en conflicto con lo consonante, esto es, con la norma musical propia de una fase histórica concreta. Por otro lado, tenemos la armonía consonante, a través de la cual se hace llegar al oyente un contenido lleno de sensaciones de de reposo, calma, sosiego y estado (no alterado) de normalidad, de ahí que las combinaciones de sonidos que aquí se dan se llamen “combinaciones consonantes”, que no es lo mismo que la cadencia homogénea. Ahora bien, aunque Stravinsky apuntaba que el uso de las nociones de consonancia y disonancia surgieron en el s. XIX, sabemos que fue la cultura positivista de las ciencias naturales del s. XX la que instaló de forma radical un estudio físico cercano a la música basado en estos términos. A este respecto, es destacable cómo el impulso de Helmholtz y de otros biólogos y físicos, preocupados por la fisiología del sonido, promovieron por medio de sus estudios el avance científico musical de estas categorías. Siguiendo a Enric Herrera en su manual de armonía moderna, titulado *Teoría Musical y Armonía Moderna* (Herrera, 1990), de dos volúmenes, en el plano práctico, y de ejercicio musical, metafóricamente, una cadencia funciona de una manera similar a la respiración, y está basada también en el binomio funcional de la tensión y la calma. La cadencia homogénea está formada por dos

forma en que algo nuevo comienza y algo viejo acaba, se detiene y se deniega por medio de estos *sforzati*. La linealidad armónica se detiene por un instante rompiendo el clímax pianístico de lo que habitualmente en el *crescendo* nos lleva a un enlace y una conclusión (i. e., interrupción de la cadencia tonal). Dice Adorno que estos *sforzati* son los elementos dialécticos que quizás dotaron de propiedades innovadoras al estilo tardío, pero también a la nueva música. Más tarde, lo que en Beethoven eran los *sforzati*, en la nueva música se materializan en el trabajo compositivo de los *shocks*. Así es que Beethoven hizo *inmanentes* a los *shocks* (Adorno, 2003e: 55) al curso histórico de la música que tendrá su desarrollo en el expresionismo..

Estos *gestos* o *huellas* expresivas formadas por retardos en las modulaciones, paradas inesperadas en la clave de fa pianística (p. e., al comienzo del primer movimiento de la sonata *Op. 57 Appassionata*), dinámicas musicales de fuerza como los *sforzati*, los *shocks* y hasta el uso de las segundas, conforman un paquete de claves expresivas que Beethoven invoca como prueba de su libertad subjetiva en ejercicio dentro de la barrera que el propio sistema tonal implica como forma consonancia. En la nueva música, y en la fase expresionista schönbergiana, todos estos gestos conformarán verdaderos materiales musicales con los que componer, a modo de nuevas arupaciones de notas, ritmos y hasta formas armónicas. Pero, queda claro, ya en Beethoven se compone con tales expresiones, siempre desafiantes a la arquitectura del lenguaje dominante en aquella época histórica determinada. Así comenta Adorno que:

La *expresión* en música es en todo caso válida dentro de su «sistema», casi nunca en sí inmediata. La enorme fuerza expresiva de la disonancia beethoveniana (la colisión de una segunda entre el acorde de séptima disminuida y la nota en que resuelve) únicamente es efectiva en esta disposición de la tonalidad y con este arsenal de acordes. Con un cromatismo de más alcance, ya devendría impotente. La expresión está mediada por el lenguaje y su momento histórico. De este modo, en cada acorde de Beethoven está contenido el todo. Y precisamente esto es lo que posibilita la definitiva *emancipación* de lo singular en el estilo tardío (Adorno, 2003e: 59).

polos: uno de inspiración y otro de espiración. El de inspiración muestra el lado primero de la cadencia, dónde se provoca un levantamiento de la tesitura y volumen musical para crear una tensión que, luego, pedirá la distensión. Por otra parte, el de espiración es, más bien, una potencia de relajación que suelta el aire o la fuerza en un flujo más pausado, resolviendo las notas de la inspiración. La cadencia puede empezar por el reposo para luego irse hacia un momento álgido que dé sentido y que formule otra inspiración, para que así, sucesivamente, se forme la canción. Aunque esto pueda parecer sistemático, en tanto que gradual, no lo es tanto. La cadencia heterogénea guarda relación con el proceso más primitivo de la música y no se decanta hacia el formalismo avanzado de la escritura tonal. Es, simplemente, una forma heterogénea, dinámica e integral de presenciar la organización de una canción, pieza u obra. Es decir, lo que en los contenidos sería la evocación del sentido, i. e., un ejercicio musical que se anticipa a lo normativo porque ya está ahí construido por el sujeto, pero a la vez, quizás en su situación más física y temporal, tal y como la conjunción se da en la fase expresionista entre sujeto y objeto. Muchos músicos se refieren a esta cadencia heterogénea para delimitar el campo de la intuición, por ejemplo, en la improvisación del patrón de jazz modal. Este concepto estimó siempre un fin determinado para una sucesión de acordes, aquello que hacía que todo encajase en términos armónicos y rítmicos, todo ello en una línea melódica determinada. La cadencia, entendida en su carácter homogéneo y autónomo, es uno de los principales mecanismos para organizar una forma musical. Este término se usa así, sobre todo, en música tonal clásica (Herrera, 1990).

Se podría decir que, en el estilo tardío, Beethoven llega a la fase dialéctica de la superación, esto es, a la síntesis compositiva en tanto que se emancipa de la tendencia a la libertad individual como contenido y se pasa a hacer de la expresión una armonía mediada lingüística e históricamente. Esta es la *lógica de la síntesis sin juicio* de la dialéctica de Beethoven. Asimismo, en el texto titulado “Forma y reconstrucción de la forma” (Adorno, 2003e: 61-73), se nos explica el modo en que Beethoven es dialéctico, es decir, cómo el compositor media entre el acto de componer y el esquema formal del que parte. Dice Adorno:

Uno de los propósitos esenciales en una interpretación de Beethoven es el de comprender sus formas como el producto de esquemas preordenados y de la idea formal específica de cada pieza particular. Es una auténtica síntesis. El esquema no es simplemente un marco abstracto «dentro» del cual se realizara la idea formal específica, sino que ésta resulta de la colisión entre el acto de componer y el esquema: al mismo tiempo surge de éste y lo altera, «lo supera». En este preciso sentido, Beethoven es dialéctico. Esto se echa de ver con toda claridad en el primer movimiento de la *Appassionata* (Adorno, 2003e: 61).

La dialéctica del espíritu objetivo y subjetivo, característica de la filosofía hegeliana (i. e., *Fenomenología del espíritu*) se puede reconocer en los: “desarrollos más auténticos de Beethoven como en la *Appassionata* y la *Novena sinfonía*, así como también en la *Waldstein*” (Adorno, 2003e: 62). El tema es el espíritu, esto es, el reconocimiento del sí mismo en lo otro cuando entra la parte *forte*, explica Adorno, y esto significa la intervención de sujeto como anticipación de la identidad aun no alcanzada. Dice Adorno en este texto que:

la dialéctica sujeto-objeto habría por tanto que consumarla en el desarrollo. Lo que se llama sujeto puede definirse más precisamente con el apunte sobre el carácter de fantasía del desarrollo (Adorno, 2003e:63).

En el texto titulado “Fase temprana y «clásica»” de la obra *Beethoven. Filosofía de la música*, Adorno habla de un “surgimiento de lo ontológico desde la espontaneidad subjetiva” (Adorno, 2003e: 80) que podemos rastrear en su teoría de los tipos beethovenianos²⁵⁰. El tipo

²⁵⁰En la tesis del filósofo portugués Eduardo Socha, titulada *Tempo musical em Theodor W. Adorno* nos encontramos una reelaboración de la teoría de los tipos de la obra *Beethoven. Filosofía de la música* en la que trabajó aproximadamente durante veinte años. En esta tesis se hace hincapié en los principios temporales que Adorno elabora a lo largo de su obra expuestos en forma de binomios como por ejemplo “desarrollo/repetición, kairós/Langeweile, dramático/épico, dinamismo/estaticidad, intensivo/extensivo” (Socha, 2015: 48). Estos binomios, para Socha, parecen verse superados una vez que Adorno empieza a apoyarse en el diagnóstico crítico de la disociación del tiempo característico de la música póstuma a Beethoven. Socha le da mucho peso a la cuestión temporal, tanto como para separar el ensayo de Beethoven de las demás monografías musicales, en las que simplemente se hace una descripción material y fisionómica de las obras de Wagner, Mahler y Berg (Socha, 2015: 49). Más bien, para Socha, el trabajo fragmentario de Adorno sobre Beethoven estaría dentro del “ámbito de los escritos de mayor ambición filosófica, como *Filosofía de la nueva música*, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*” (Socha, 2015: 49). Una vez dicho esto, el autor pasa a exponer la clasificación de la teoría de los tipos musicales de Adorno, mostrando los ejemplos musicales concretos que se subsumen bajo el tipo intensivo y el tipo extensivo. Dice así: “(...) el núcleo de

intensivo es el tipo del Beethoven clásico, en el que el tiempo musical está contraído, compacto y único; no requiere de tiempo añadido ni de propiedad aditiva temporal alguna como se da en el tipo extensivo. Por una parte, el tipo intensivo es el del *Op. 59, n.º 2* y el del primer movimiento de la *Appassionata*; por otra parte, el tipo extensivo es el del primer movimiento del *Op. 59, n.º 2*. El tipo intensivo es el de la sinfonía que Adorno define en el texto “Segunda música nocturna” (Adorno, 2011: 54-57), de los *Escritos musicales V*.

Hay que producir una teoría de los *tipos* beethovenianos y de los *caracteres* beethovenianos. Los tipos son en gran medida independientes de los tipos formales. Existen un tipo intensivo y uno extensivo, en los que —en relación de la música con el tiempo— se persigue algo por principio diferente. El tipo intensivo aspira a la contracción del tiempo. Es el sinfónico propiamente hablando, que traté de definir en mi «*Zweite Nachtmusik*». Éste es el tipo clásico propiamente hablando. El tipo extensivo pertenece concretamente a la época intermedia tardía, pero ya también a la clásica. Son representantes el primer movimiento del *Op. 59, n.º 1* (el del *Op. 59, n.º 2* es un caso típico del intensivo, muy afín al primero de la *Appassionata*), el primer movimiento del *Trío op. 97*, el de la última *Sonata para violín [op. 96]*. Definirlo es sumamente difícil. Pese al parecido externo con la experiencia romántica, especialmente schubertiana, de la forma (tal como obviamente se encuentra en el *Trío* y en el *Trío en si bemol mayor* de Schubert), es muy distinto de ésta. Por supuesto, el tiempo es liberado: la música toma su tiempo. Pero tampoco aquí llena el tiempo, sino que lo domina. Quizá aquí se pudiera hablar de una relación geométrica —en lugar de dinámica— con el tiempo. La mediación casi no existe (ése es un aspecto del estilo tardío), por ejemplo la preponderancia p. e. de la modulación mediante la dislocación armónica (en el *Op. 97*, así como en *An die ferne Geliebte* y luego en el primer movimiento de la Sonata «*Hammerklavier*»). Los caracteres están mucho más separados entre sí. No obstante, una especie de *división* de toda la forma produce unidad. El principio propiamente hablando organizativo de la forma expresiva aún me es muy oscuro. En la forma extensiva existe un determinado momento de renuncia, de desistimiento de la concordancia paradójica, las fracturas empiezan a emerger, pero todavía no son,

los fragmentos sobre Beethoven ligado a la cuestión de la temporalidad consiste en la formulación de la teoría de los tipos que determina las modalidades de toda «relación de la música con el tiempo». De modo sumario, dos grandes conjuntos de obras sirven de base a la clasificación adorniana: 1) los primeros movimientos de las sinfonías 3ª – *Heroica*, 5ª y 7ª, y de la sonata *Appassionata* serían casos paradigmáticos del *tipo intensivo*; 2) los primeros movimientos del *Quarteto op. 59, 1*, de la *Sonata para violín op. 96*, del *Trío op. 97*, de la 6ª sinfonía *Pastoral* serían ejemplares del *tipo extensivo*” (Socha, 2015: 49). Consiguientemente, aunque Adorno no lo explique exactamente así, dice Socha que, por una parte, el tipo intensivo o sinfónico se da como un instante en el que se produce una “unidad dialéctica entre totalidad y particularidad, cuya objetivación confronta el tiempo empírico” (Socha, 2015: 50), también denominado, “tiempo abstracto” (Socha, 2015: 50). El tiempo extensivo, por otra parte, es de mayor complejidad, complementa los modelos, y: “se materializa en cierta renuncia a la confrontación con la dimensión empírica del tiempo” (Socha, 2015: 50), esto es, el tipo extensivo es la negación del intensivo. Y estos dos tipos llegan a superarse en el estilo tardío como una combinación de la “lógica de la desintegración (extensivo)” (Socha, 2015: 50) y la preservación del “principio de construcción (intensivo)” (Socha, 2015: 50). Para Socha, esta teoría de tipos no implica una teoría normativa poética, ni preceptiva en el sentido formal del lenguaje musical, ni se trata de reglas de creación artística, ni de categorías idealistas (Socha, 2015: 51). Más bien, siguiendo a Richard Klein, dice Socha que los tipos funcionan como “operadores descriptivos de las modalidades de configuración temporal de la totalidad de las obras, cuando se analizan en contexto (Socha, 2015: 51). Es decir, no sirve de nada comparar el tipo intensivo con el dramático y el épico con el extensivo (recordando a Lukács de la *Teoría de la novela* de 1914) si no es con la relación singular y formal con las obras (Socha, 2015: 51). Dice Socha, entonces, que la crítica musical de Adorno es una crítica immanente de las configuraciones del tiempo musical, pero que esta crítica no se centra en lo cuantitativo de estas formas sino en la configuración cualitativa intra-estética de la totalidad (Socha, 2015: 51). Ahora bien, con “cualitativa intra-estética” parece hacer referencia al contenido, y tanto es así que en lo epígrafes posteriores, se centra en reunir el tipo intensivo con el dramático y el extensivo con el épico, siguiendo a Lukács, de un modo en el que es muy difícil no depender de cuestiones motivico-temáticas que se van más allá de la mera totalidad configuracional y temporal.

como en el estilo tardío, cifras, sino que sirven más bien a la contingencia en el sentido de que en la constitución de la forma se le concede más peso al momento del tiempo abstracto que a la construcción. Pero este mismo momento temporal es, quizás de modo parecido a lo que sucede en la novela, temático y lo principal: no una «ocurrencia» que llena el tiempo (y que también aquí se retrae). La abdicación ante el tiempo y la *configuración* de esta abdicación constituyen la sustancia del tipo extensivo. El favorecimiento de lapsos temporales muy *grandes* (tanto en el *Op. 59, n.º 1* como en el *97*) es aquí muy importante. La Novena es en cierto sentido el intento de maridar el tipo intensivo y e extensivo. El estilo tardío los contiene a ambos; es bajo todo punto de vista el resultado del proceso de desintegración que el estilo extensivo representa, pero abarca en el sentido del principio intensivo los fragmentos que de él brotan. La contribución de la forma concierto al tipo extensivo es probablemente grande y la concepción beethoveniana del concierto es la clave del estilo extensivo. El mayor y más logrado ejemplo es quizás el primer movimiento del *Concierto en sol mayor*. —Muy distintiva del tipo extensivo es la ausencia de tersura. (NB: no limitar esto a los tipos.) Los caracteres beethovenianos son en gran medida independientes de los tipos, pero según la teoría de Rudi [Rudolf Kolisch], cada carácter tiene su tempo absoluto. Los caracteres son probablemente las protoimágenes que luego se liberan en el estilo tardío. Su análisis debe ser preciso. ¿*Qué es un «carácter»?*» (Adorno, 2003e: 86-87).

En relación con esto, en el texto de 1937, titulado “Segunda música nocturna” (de los *Escritos musicales V*), Adorno explica como la *expresión* de Schönberg es cualitativamente anterior al romántico y al origen expresivo wagneriano (Adorno, 2011: 48). Adorno apela a que: “la música expresiva occidental equivalía en sus comienzos a *musica ficta*: adoptó una expresión que el compositor compartía con sus caracteres” (Adorno, 2011: 48-49). Con *musica ficta*, Adorno entiende una música falsa, en el sentido en que la representación de los textos musicales elude las alteraciones accidentales que, cuando se interpretan, también se manifiestan sonoramente. Es decir, la *musica ficta* se concibe como una música falsa (i. e., en latín) en la que se interpreta algo que no se escribía, esto es, un misterio de las partituras que a efectos reales nos lleva a que el compositor tuvo en cuenta una lectura más allá de lo figurado. Así, frente a los intérpretes modernos, donde ninguna variación se oculta sino que todo debe ser explicitado notacionalmente, los intérpretes de la música medieval y la renacentista sobreentendían ciertas variaciones y alteraciones que no aparecían escritas que, sin embargo, estaban presentes en el contexto sonoro. Cuenta Adorno que:

La música dramática, en cuanto esfera propiamente dicha de la *musica ficta*, presentaba, desde Monteverdi hasta Verdi, la apariencia de las pasiones, y allí donde se elevaba a la «expresión» subjetiva del compositor mismo, las experiencias de éste se reflejaban no tanto inmediatamente en cada una de las emociones musicales, como, más bien, en el modo en que él diseñaba distintas en Schönberg. (...) Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran sin reservas emocionales indisimuladas, físicas, del inconsciente. Es decir, sin reservas en relación con los tabúes formales que someten ya a una censura las emociones, las «racionalizan», las transforman en ornamentos, les imponen una estilización en virtud del canon de lo «permitido». Por eso la revolución schönbergiana de los medios formales musicales guarda la más profunda conexión con el cambio del contenido de la expresión, con la irrupción de la realidad de éste. (...) Sólo a la vista de la expresión schönbergiana se hace evidente la cobarde superficialidad de una estética que en música califica de romántica la manifestación inaparente del hombre no ilustrado, realmente doliente, y cree superar tal romanticismo mediante la *musica ficta* del juego con la apariencia

perdida (Adorno, 2011: 49-50).

A lo largo de la historia de la música, con la aparición de la vanguardia musical del expresionismo y el variacionismo consiguiente, se extendió la prohibición de las progresiones armónicas en octavas y quintas, es decir, de lo que se entiende en los grados armónicos como la consonancia musical de la música tonal del Barroco. Pero es evidente que hubo excepciones, tal y como dice Adorno (2011: 51), de hecho, es en esas prohibiciones donde se encontró el vigor de la nueva música, al partir del impulso de este desarrollo de variaciones formadas por disonancias. En base a estas prohibiciones de lo que era formalmente consonante, excepciones a la norma, se construye la técnica dodecafónica, *ex negativo*. Así, el *stile rappresentativo, nuovo, moderno, espressivo* o *recitativo* que empezó a utilizarse en el s. XVII como una técnica rítmica de mayor libertad, como un estilo propio de la monodia siempre acompañando a la voz, avanza históricamente hasta el expresionismo de Wagner. Todo ello surgió como una negación dialéctica de lo anterior, a saber, lo que se conocía como el estilo palestriniano: *antico, obligato, grave, osservato* o *romano* (Adorno, 2011: 54). Negación, a la vez, de lo que Adorno denomina, en sentido dialéctico, como “aburrimiento” (Adorno, 2011: 54), que en alemán se dice *Langeweile*, compuesta por *lange* (i. e., larga) y *weile* (i. e., demora), lo cual denota un énfasis dialéctico histórico más patente en la palabra que en otras lenguas.

En este texto, Adorno expresa la relación de la música preclásica (de 1600 a 1750) como aburrida y, al mismo tiempo, como divertida, de entretenimiento, en el sentido de que su tiempo es lineal, homogéneo y vacío (i. e., respectando el gusto del oyente por lo repetitivo). Pero esto es una manera un tanto vaga de explicarse, precisamente, cuando es de la *musica ficta* de donde se extrae la “expresión” en su forma y contenido. Por lo que, en definitiva, coincidimos con Marina Hervás cuando considera que el análisis de Adorno acerca de las formas temporales de la música anterior a 1750 era demasiado *plano*²⁵¹. Aquí, se podría decir que se hace delicado el momento genealógico de

251Con esto, las formas temporales previas a 1750 (año de la muerte de Bach y fecha límite de lo anterior al sinfonismo), comenta Marina Hervás siguiendo lo dicho por Adorno en el texto “Segunda música nocturna” (Adorno, 2011: 47-57), no tenían peso estas formas temporales y el papel que jugaba el tiempo era simplemente de relleno. En el texto titulado “El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical”, Hervás pasa revista de las tres formas fundamentales de tiempo que estipula Adorno a lo largo de la historia de la música: “Según su lectura, en música, hay tres formas fundamentales de comprender el tiempo. Por un lado, la consideración del tiempo de 1600 hasta 1750. A partir de 1750 y, especialmente, a partir de Beethoven, Adorno encuentra dos formas más: el tiempo intensivo, por una parte; y el extensivo, por otra” (Hervás, 2015: 225). Asimismo, hay que añadir a esto, cómo Adorno consideraba la música anterior al 1600 como temporalmente lineal y no constructiva frente a la posterior a 1750. Dice Hervás: “En la fuga y los divertimentos (aparte de estas dos formas y los *concerti grossi* es difícil saber a qué se refería Adorno con el mundo musical previo al sinfonismo, que él sitúa entre 1600 y 1750), la música trataba de «llenar el tiempo», de, como dice en muchas ocasiones, «matar el aburrimiento». Esto es, la música previa a 1750, para Adorno, no tenía preocupación por el tiempo en su construcción” (Hervás, 2015: 228). Y con esto, tal como nos cuenta Marina Hervás, hay una falta de consciencia del tiempo lineal en la composición (anterior a 1750) porque, por ejemplo: “cada movimiento de la sonata, o las diferentes partes de una pieza cualquiera tenían que obedecer a una sola emoción, a una expresión concreta que se seleccionaba –casi- de un catálogo de «pasiones» que se expresaban

Adorno ante tales formas musicales incipientes del expresionismo, las cuales para él no merecen el menor tratamiento en profundidad, más que el de una forma temporal vacía que es preciso rellenar con nuevas formas, que dan lugar a la historia de la variación musical como historia de la prohibición de lo tonal²⁵².

En la *Filosofía de la nueva música*, Adorno llega a señalar en una nota a pie de página del texto “Schönberg y el progreso” unos apuntes interesantes sobre el *origen de la tonalidad*, esto es, de cómo los oyentes de una música llena de convenciones estéticas (*música convencional*) no logran

musicalmente a través de ciertos recursos. Es la retórica musical, que funciona –dicho muy exageradamente– como un puzzle, donde se encajan recursos y caracteres musicales que expresan una pasión concreta. Un ejemplo de retórica musical es el *passus duriusculus*, que consiste en una cuarta descendente, por ejemplo, el intervalo de mi a si; donde para llegar de una nota a la otra se forma una línea cromática: mi, re sostenido, re natural, do sostenido, do natural, si natural. Se utilizaba para expresar la *pasión* de la vivencia de algo muy trágico. En este caso, además, trata de imitar los pasos de las personas que andaban hacia la cruz. Como vemos, hay una fórmula musical que responde a la expresión de una determinada emoción (en el lenguaje del momento, ‘pasión’). La donación exterior de fórmulas musicales y emociones resultaba, según Adorno, en la falta de reflexión sobre el tiempo musical, ya que todo era dado de forma externa a la música. No había ‘construcción’ ni desarrollo inmanente del material. Para él, en cierto modo, el tiempo se llenaba como si fuese hueco (de hecho, habla del ‘vacío del tiempo’ en varias ocasiones) con estos patrones preestablecidos. Para él, la emancipación de estos patrones que ligaban emoción-forma musical se deben a que, poco a poco, las pasiones ya no se debían expresar con un solo recurso, ni una sola pasión debía llenar un movimiento completo. Es decir, en el momento en el que el sujeto como ‘artista’ (a mitad del s. XVIII) y lo que quiere *expresar* hace estallar esas formas preestablecidas. Para Adorno –que hace un análisis de la expresión previa a 1750 bastante plano– el concepto de “expresión” en música surge de la «música ficta» en la que, según él, primero fue una fuente de expresión en la que el compositor se vinculaba a sus caracteres «como el dramaturgo con sus figuras», es decir, de forma distanciada. Posteriormente, y siguiendo la metáfora, el dramaturgo y sus figuras comienzan a fusionarse: estamos tocando con los dedos la expresión romántica. Esto, para Adorno, implica que la música, por primera vez, deba hacerse cargo del tiempo” (Hervás, 2015: 228).

252El pasaje de este texto (“Segunda música nocturna”) sobre la forma temporal lineal de la música preclásica, y la historia del tipo temporal en el sinfonismo (como un tipo intensivo) tiene una referencia posterior en la obra adorniana, concretamente en el texto titulado “Fase temprana y «clásica»” de la obra *Beethoven. Filosofía de la música* (Adorno, 2003e: 86-87). En él dice lo siguiente, recuérdese: “El tipo intensivo aspira a la contracción del tiempo. Es el sinfónico propiamente hablando, que traté de definir en mi «*Zweite Nachtmusik*». Éste es el tipo clásico propiamente hablando. El tipo extensivo pertenece concretamente a la época intermedia tardía, pero ya también a la clásica” (Adorno, 2003e: 86-87). Veamos cómo lo cuenta Adorno: “Quien se ocupe de la música de 1600 a 1750, ese periodo que la estulticia teleológica llama preclásico, difícilmente podrá —si no trata de las imponentes excepciones de Monteverdi, Scarlatti, Bach y Pergolesi— sustraerse a la constatación del aburrimiento, y ésta no se detendrá ante nombres ilustres, por no decir nada en absoluto de mediocres, como Corelli. La razón del estético es el aburrimiento rea. Parece que desde finales de la polifonía medieval, desde el descubrimiento del bajo continuo y del *stile rappresentativo*, la música se vio confrontada con una experiencia que no había conocido antes: la tarea de llenar el tiempo abierto que, a falta de articulación provista por la historia de la salvación, en cuanto duración se demora «mucho», reificada, enajenadamente se contrapone al hombre, y lo amenaza. La música preclásica debe matar el tiempo: es «divertimiento», y su función de entretenimiento, socialmente determinada, aparece técnicamente como miedo de la música al transcurso del tiempo lineal. Compite con éste; es su esfuerzo desesperado por prolongarse, mientras que sus recursos, desde el punto de vista armónico poco más que la cadencia, quieren en cada instante obligarla a enmudecer, como si el tiempo fuera demasiado fuerte. En la música preclásica toda «empatía» es tan completamente imposible y absurda porque esa experiencia del tiempo sedimentada desde ha mucho como un *a priori* ya no se deja actualizar; porque falta toda medida para ello, lo mismo que en aquella época debió de ser difícil escribir música larga. Únicamente la comparación de un autor genial como Johann Caspar Fischer, cuyas *fughette* anticipan los temas más importantes del Clave bien temperado, con e enorme aburrimiento de los concerti grossi permite barruntar algo de esa tensión. Pero el rasgo decisivo del Clasicismo en cuanto el estilo de la antifonía motívica —la «sinfonía»— quizá lo constituye el hecho de que pudo enseñorearse de esa experiencia de un modo carente de precedentes. Lo que distingue a Haydn, a Beethoven, de toda la música de los *divertissements* es que su técnica, largos lapsos de tiempo con el diferencial temporal dominando el motivo, ya no tanto llena como contrae el tiempo; no lo pasa, sino que lo somete. Pues es el tiempo lineal con el que también ellos tienen que vérselas, en vez del que surge de la técnica motívica de las fugas, donde los puntos temporales de las entradas son en gran medida

captar todos los matices del acorde disonante (*más progresista*) dado a su apego al acorde consonante del sistema armónico tonal al que están acostumbrados y habituados históricamente.

Dice Adorno:

Precisamente en esto tiene al mismo tiempo el origen de la atonalidad, en cuanto la completa purificación de la música de las convenciones, algo de barbarie. Una y otra vez sacudo en los estallidos anticulturales de Schönberg las superficies artificiosas. El acorde disonante es más diferenciado y progresista no sólo frente a la consonancia, sino que suena también a su vez como si el principio civilizador del orden no lo hubiera domado del todo, en cierto modo como si fuera más antiguo que la tonalidad. En medio de tal caos, el estilo de la *ars nova* florentina, por ejemplo, la armónicamente despreocupada combinación de voces, los iletrados pueden confundirlo fácilmente en su apariencia sensible con no pocos productos irrespetuosos del «contrapunto lineal». Al oído ingenuo los acordes complejos le parecen al mismo tiempo «falsos», como una facultad todavía no perfecta, del mismo modo que el lego encuentra «mal dibujado» el grafismo radical. En su protesta contra las convenciones, el progreso mismo tiene algo de pueril, de regresivo (Adorno, 2003a: 44).

Aquí está operando la contradicción, quizás más clásica hoy en día por su influencia en los centros pedagógicos musicales, consistente en dividir la armonía a partir de estos dos sistemas de organización: la tonalidad y la atonalidad. Soslayando las dificultades que implica dar una definición exacta y rigurosa de estos sistemas, podríamos decir que, por una parte, la tonalidad es un sistema de organización de alturas (graves y agudas) de los sonidos, el cual se mantuvo históricamente durante tres siglos como sistema canónico y universal de la música, desde la época Barroca (que parte del nacimiento de la ópera en 1600 hasta la muerte de Bach en 1750), pasando por el Clasicismo temprano (desde 1750 a 1780) y el Clasicismo pleno (1780-1820) hasta el Romanticismo (aproximadamente entre 1820 y 1910). La atonalidad, por otra parte, nace como una forma rupturista del sistema único de la tonalidad, esto es, como una historia a *contrapelo* de la tonalidad que busca nuevos modelos organizativos musicales de expresión de sensibilidad. Como vimos, durante el Clasicismo y el Romanticismo, se llevan a cabo estos nuevos modelos y *modales* musicales que exaltaban cualidades sonoras que iban más allá de la estipulación tonal normativa. Ahora bien, es

intercambiables o ya no se regulan por el avance, sino por las relaciones de equilibrio. Pero el sinfonismo va más allá, tiene su transcurso temporal y, sin embargo, dura, según la idea, sólo un instante. Se mueve dinámicamente por pasos del bajo continuo. Pero fuerza la combinación de la praxis del bajo continuo en la forma más vanguardista de la época, la del *crescendo* de Mannheim, con rudimentos de la imitatoria más antigua y difamada como pedante. El estilo de la música «preclásica» es paradójico y, por tanto, difícilmente puede ya afirmarse productivamente durante más de treinta años. Paradójicamente, el tiempo que discurre, incluido el que discurre para la concepción de la forma musical, es sincopado por el instante del motivo idéntico, en sí intemporal, abreviado por la tirante intensificación, hasta que se detiene. Al mismo tiempo, la traslación en el juego motivico antifónico hace que la repetición motivica no caiga en el aburrimiento. Sin duda, el motivo contrae la extensión temporal mediante la repetición intensificada o disminuida en cuanto momento hechizador y hechizado. Sin embargo, en la antifonía aparece como algo siempre nuevo y, allí donde su identidad supera virtualmente el transcurso, en la alternancia aún obedece a la exigencia del tiempo que transcurre históricamente. Es esta paradoja la que opera en los movimientos de la *Quinta* y la *Séptima sinfonía*, también en la *Appassionata*: sus muchos cientos de compases parecen uno lo mismo que los siete años en la Montaña de los cuentos un día, e incluso en Wagner detectó Alfred Lorenz huellas de ello cuando experimentó todo el *Anillo* como presentable en un solo momento. Pero en sentido estricto el tiempo sinfónico pertenece únicamente a Beethoven y fundamenta la pureza ejemplar, la fuerza superior de su forma” (Adorno, 2011: 54-56).”

preciso diferenciar la música atonal, que es la que no está escrita en el sistema tonal como por ejemplo la *Bagatela sin tonalidad* de Listz de 1885, de la música dodecafónica, que se trata de la elaboración de Schönberg entre 1920 y 1924 del sistema de composición con doce tonos en sus cuatro formas (fundamental, inversión, retrogradación e inversión retrógrada). El dodecafonismo pretende que las notas no se repitan mucho, que no haya centros tonales y que la combinación de sonidos no permita que una nota pueda dominar sobre otra para que, así, todas tengan un peso similar en la melodía, por lo que muchas veces se utiliza la forma musical de las series (series dodecafónicas)

Adorno diagnostica lo ocurrido en el momento del s. XX donde, en lo que respecta a la historia de la música, se constata un giro manifiesto, a saber: la nueva liberación y emancipación de los compositores ante los materiales musicales. Ha caído el sistema tonal, los acordes se pueden usar sin *centros* ni presiones *gravitatorias* (tal y como decía Stravinsky en las clases magistrales de 1939), se ha liberado al acorde de su *constante* matemática y musical, además de que el compositor supera el estado monótono del ritmo (p. e., a través del *shock* expresivo) en la procura de una base sin repeticiones ni dominios temporales. Este momento de llegada, por superación, al que nos ha llevado la historia de la forma disonancia, para Adorno, es un punto crucial que parece atentar contra todo el convencionalismo de la forma consonancia característica de la música occidental tonal.

El recorrido histórico musical había sido el de la melodía supeditada a la armonía, los fraseos melódicos que tendían hacia al centro tonal. Esto que era característico del Barroco, también lo fue del Romanticismo, ya que, pese al cambio de las letras, los temas (i. e., contenidos), la pasión, la fantasía, el desenfreno y la exaltación, así como la instrumentación, etc., su armonía seguía siguiendo la forma primordial de *gobierno* compositivo. Pero: ¿qué ocurre cuando se emancipa el compositor de todo esto? ¿Qué ocurre cuando la melodía se libera de la armonía marcada por las tríadas y por los recursos más típicos del tonalismo? Esta es la cuestión, el recorrido que pasa por el bajo continuo de la frase homofónica, el contrapunto y la también homofónica forma sonata clásica²⁵³ hasta la polifonía de la fuga, llega al Romanticismo no más que con una nueva capa de

253En el Barroco se recoge el estilo más clasicista del Renacimiento, esto es, en la segunda mitad del s. XVIII se llevan a cabo unos giros en las formas musicales, en el sentido no de un cambio exageradamente extremo de las formas, sino de una búsqueda de la perfección formal musical que acaba por construir la forma sonata. En este sentido, frente al espíritu musical italiano del melodrama y de la expresión directa de sentimientos de la música vocal, el formalismo clásico aboga por una música instrumental con un campo de formas delimitado. Tal y como podemos comprobar en la lección magistral del youtuber Javier Jiménez, en el vídeo titulado “Historia de la Música Occidental. Capítulo VIII. Clasicismo” (publicado en 2014), donde se exponen de un modo directo y conciso las formas clásicas y, con mayor detenimiento, la forma sonata en el ejemplo de la *Sonata para piano KV 545 (primer movimiento)* de Mozart. En el Barroco se dan lugar distintas formas clásicas como la sonata (de solo un instrumento), al concierto (de un único instrumento solista), la sinfonía (formada por una orquesta completa) y el cuarteto de cuerda. La orquesta, en esta etapa barroca, incorpora a nivel técnico-instrumental el uso del clarinete (que proviene de la Escuela de Mannheim y fue impulsado por Mozart) y se amplía el uso del pianoforte como un instrumento que triunfa socialmente por encima del viejo clavicémbalo. En lo que respecta a la forma sonata se descarta el bajo continuo, se deshecha la polifonía más acordal, lo principal va a ser la melodía acompañada y con compases muy marcados

ornamentos melódicos acoplados a una totalidad organizativa racional y armónica.

Aquí, aun no se ha liberado del todo la melodía de la armonía, sigue estando “atada” y “endosada”, pero esto en el s. XX ya no es así para Adorno, algo ha cambiado, se ha emancipado la melodía en su fase expresionista. La melodía en su fase expresionista a principios del s. XX, va más allá de lo que, en el Romanticismo, se entiende como la exaltación del yo (i. e., del autor, del compositor, del personaje de un drama, de un oyente, etc.), de la temática y de los contenidos musicales, como por ejemplo: la pasión el interior del compositor, el amor y el desamor, lo sublime, lo grotesco, lo fantástico, pero también, la desesperanza, la miseria, lo atónito, la injusticia, el aislamiento, la soledad, lo desconcertante, la rebelión, la violencia, la angustia, la amargura. Esto es, los *contenidos de verdad*, en cuanto que debajo de las totalidades se tematizan, siguen paralelos a una evolución en el potencial melódico objetivo de ese canto hablado (*sprechgesang*) que abrirá la senda al trabajo expresionista de Schönberg y al posterior culmen variacionista a partir de la forma disonancia.

La melodía se ha liberado de la armonía por fin, es la muerte de la tonalidad y, por tanto, del sujeto-compositor en tanto dependiente de un sistema armónico condicionante. Esto deja de ocurrir, la totalidad se ha fragmentado en partes, es decir, en figuras parciales musicales que buscan ser autónomas en tanto que *restos* y *ruinas* reconstruidas melódicamente que llevan pareja una nueva forma musical. El s. XX es una *gran transformación* no solo a nivel militar, con dos guerras mundiales y una llamada *revolución* pictórica y escultórica, sino también una nueva restauración de las formas musicales, de la armonía atonal y de los materiales musicales a partir del expresionismo musical. Así lo desarrolla Adorno en *Filosofía de la nueva música*:

Todos los restrictivos principios de selección de tonalidad han caído. (...) Hoy, en cambio, los acordes se amoldan a las insustituibles exigencias de su empleo concreto. Ningún *convenu* impide al

(frases de 8 compases, 4 de presentación y 4 de respuesta, p. e.). La forma de la sonata clásica es una composición de cuatro movimientos: primero, el esquema de forma sonata; segundo, el lied; tercero, el minué; y, cuarto, el rondó. Esta forma sonata clásica se juega entre dos movimientos, que son dos temas, que se confrontan dialécticamente uno con el otro, uniéndose en el desarrollo. Este esquema tiene un primer movimiento que es el esquema de la forma sonata, que es, a la vez, el esquema que se conservó y se propagó por la música popular hasta el s. XXI. Este esquema tiene se presenta a través de dos frases musicales o dos temas musicales que se van a confrontar; luego, se prosigue con la repetición de estos dos temas y, posteriormente, hay una parte de desarrollo donde se entremezclan estos dos temas y donde también hay más libertad formal para la melodización improvisatoria de los instrumentistas. Así bien, siguiendo en esto a Javier Jiménez, describiríamos el siguiente esquema de la forma sonata: primero, una exposición conformada por una presentación (A, B) y una repetición (A, B); segundo, un desarrollo (C= A + B); y, finalmente, una recapitulación (A', B'), con una coda final opcional. La diferencia entre la A y A' o la B y la B' consiste en que las segundas conllevan pequeñas variaciones u alteraciones melódicas de las primeras, aunque su forma sea semejante. Estos movimientos se pueden constatar en detalle en la *Sonata para piano KV 545 (primer movimiento)* de Mozart, donde se pueden escuchar las modulaciones pianísticas que abandona una parte A para pasar a la B, y como se entrelazan en una C que es la conjunción de ambas. Asimismo, esta forma sonata clásica pasa a la música popular con esquemas que parten de este patrón, como por ejemplo (uno de los más característicos): una Estrofa A (presentación), una Estrofa A (repetición), un Estribillo B (desarrollo), una Estrofa A (recapitulación), a la que el desarrollo posterior (del s. XVIII al XXI) añadirá, una Estrofa A y un Estribillo B (Jiménez, 2014).

compositor el sonido de que aquí, y meramente aquí, ha menester. Ningún *convenu* lo obliga a adaptarse a lo universal antiguo. Al mismo tiempo, con la liberación del material ha aumentado la posibilidad de dominarlo técnicamente. Es como si la música hubiera escapado a la última presunta coerción natural que su material ejerce y pudiera disponer de él libre, consciente y perspicazmente. Con los sonidos, el compositor se ha emancipado. Las diferentes dimensiones de la música occidental tonal —melodía, armonía, contrapunto, forma e instrumentación— han evolucionado históricamente con independencia mutua, sin un plan y, hasta cierto punto, «por crecimiento natural». Aun allí donde una se ha convertido en función de las otras, meramente se han asimilado las unas a las otras. La melodía «parafraseaba» la función armónica, la armonía se diferenciaba al servicio de los valores melódicos. Pero incluso la liberación de la melodía de su antiguo carácter de tríada gracias a la canción romántica sigue en el marco de la universalidad armónica. La ceguera con que se cumplió el desarrollo de las fuerzas productivas musicales, especialmente desde Beethoven, resultó en desproporciones. Siempre que un ámbito aislado del material ha evolucionado en el curso de la historia, los otros ámbitos del material se han quedado atrás y han desmentido en la unidad de la obra a los más avanzados. Durante el romanticismo esto sucedió sobre todo con el contrapunto. Es un mero añadido a la frase homofónica. Se queda en la combinación externa de temas pensados homofónicamente o en el revestimiento meramente ornamental del «coral» armónico con voces aparentes. Wagner, Strauss y Regal se asemejan en eso. Pero, según su propio sentido, todo contrapunto consiste, al mismo tiempo, en la simultaneidad de voces autónomas. Si olvida esto, se convierte en un mal contrapunto. Ejemplos musicales son los contrapuntos tardorrománticos «demasiado buenos». Están melódico-armónicamente concebidos. Aun así funcionan como voz principal cuando meramente deberían funcionar como figuras parciales de la textura de las voces. Así, hacen indistinta la conducción de las voces y desautorizan la construcción mediante un cargante comportamiento *cantabile*. Pero tales desproporciones no se limitan al detalle técnico. Llegan a ser fuerzas históricas del conjunto. Pues, cuanto más se desarrollan las partes individuales del material, no pocas de las cuales, como en el romanticismo el sonido instrumental y la armonía, se funden, tanto más claramente se perfila la idea de una total organización racional de todo el material musical que elimine tales desproporciones. Ésta ya formaba parte de la obra total wagneriana; Schönberg la realiza. En su música no meramente están desarrolladas por igual todas las dimensiones, sino que todas están producidas de manera tan separada que convergen. Schönberg ya tenía clara tal convergencia en la fase expresionista, por ejemplo, en el concepto de melodía de timbres. Éste significa que el mero cambio en el color instrumental de sonidos idénticos puede adquirir una fuerza melódica sin que nada suceda melódicamente en el sentido antiguo. Más tarde se busca un denominador general para todas las dimensiones musicales. Ése es el origen de dodecafonismo. Culmina en la voluntad de superar la oposición básica de la música occidental, la que hay entre la esencia polifónica de la fuga y la homofónica de la sonata. (...). Antaño se entendía a Schönberg como síntesis entre Brahms y Wagner. En sus obras más recientes la música llega aún más alto. Su alquimia podría unir a Bach y Beethoven en el principio más íntimo. A eso tiende la restitución del contrapunto. Pero acaba por hundirse en la utopía de esa síntesis. La esencia específica del contrapunto, la relación con un *cantus firmus* preestablecido, se hace frágil. En todo caso, en la música camerística tardía de Webern ya no se da ningún contrapunto: sus raras sonoridades son los restos que dejó la fusión de lo vertical y lo horizontal, por así decir, las lápidas de la música que enmudece en medio de la indiferencia (Adorno, 2003a: 53-54).

Con el origen del dodecafonismo tenemos una nueva forma de organización de la obra que se contrapone a la: “idea de la total organización racional de la obra” (Adorno, 2003a: 54), esto es, hay una dialéctica entre las formas de organización de las obras musicales. Por una parte, tenemos, la organización de la forma armónica tonal y, por otra, la organización *integral* de la obra de arte (donde la objetividad precisamente proviene de la subjetividad). De hecho, Adorno explica la transición de la organización musical a la subjetividad autónoma, es decir, el paso de una organización tonal a una fase en la que la expresión del material consigue destruir y *deconstruir* los

moldes preestablecidos del clasicismo. Esta fuerza productiva musical que es el sujeto-compositor, en su fase expresionista, consigue hacerse objetiva de tal modo que logra tambalear todo el modelo organizativo tonal y, a la vez, hacer que eso que surge como un movimiento expresionista subjetivo alcance su mayor objetividad mediante el uso de formas armónicas distintas a la consonancia, al homofónico bajo continuo, a la homofónica forma sonata, a la polifónica fuga, etc. Esto es, mediante la variación de esas formas se encuentra algo nuevo que residía oculto y reprimido ya dentro de ellas. Tomemos el ejemplo que adopta Adorno de la forma sonata, en primer lugar, se expone una presentación (A, B) y una repetición de la misma; en segundo lugar, viene el desarrollo (C= A + B); y finalmente, prosigue la re-exposición o recapitulación (A', B') con una coda final opcional. Pues bien, es justamente en la segunda parte de la forma sonata, esto es, en la fase del desarrollo, donde Adorno dice que se desarrolla la subjetividad autónoma que trae consigo el expresionismo schönbergiano, gracias al principio técnico de esta fase (algo que ya se hace central con Beethoven). En la fase de desarrollo de la forma sonata se mezclan los dos primeros fraseos o *temas*, formando una nueva parte llamada C, que no es más que una mezcla, *mixtura*, composición, a la vez, intercalamiento, conjunción, yuxtaposición y mediación de la parte A y la B. Es precisamente entre esos nudos donde se puede incorporar la forma disonancia, paulatinamente, haciendo tambalear ambas partes A y B en una concreta combinación de los elementos materiales de la composición. Así, la forma disonancia se integra en el modo organizacional como una *revolución* que acabará teniendo consecuencias en la composición y en los materiales musicales. Como dice Adorno:

La transición de la organización musical a la subjetividad autónoma se realiza gracias al principio técnico del desarrollo. A comienzos del siglo XVIII era una pequeña parte de la sonata. La lucidez y el dinamismo subjetivos se probaban en los temas expuestos una vez y aceptados como existentes. Pero con Beethoven el desarrollo, la reflexión subjetiva sobre el tema que decide el destino de éste, se convierte en el centro de toda la forma. Justifica la forma aun cuando ésta sigue preestablecida como convención, en cuanto la regenera espontáneamente. A ello ayuda un medio más antiguo, por así decir, retrógrado, que sólo en la fase posterior descubre su posibilidad latente. A menudo en la música residuos del pasado llegan más allá del estadio de la técnica alcanzado en cada momento. El desarrollo recuerda a la variación. En la música prebeethoveniana, con poquísimas excepciones, ésta se consideraba uno de los procedimientos técnicos más exteriores, como mero enmascaramiento de un material que se mantenía idéntico. Ahora bien, en conexión con el desarrollo, sirve al establecimiento de relaciones universales concretas y no esquemáticas. La variación se dinamiza (Adorno, 2003a: 55).

En la fase del desarrollo donde se mezcla la parte A y la B de las sonatas de Beethoven es donde mejor podemos captar cómo avanza la técnica musical en la que se circunscribe la variación armónica en dialéctica con las formas tonales más *clásicas*. Así como en la improvisación de jazz podemos oír las formas que se escapan del esquema armónico, también en autores clasicistas y

románticos esto se puede oír durante el desarrollo de la forma sonata²⁵⁴. En esta fase de desarrollo es donde los expresionistas de principios del s. XX, como Schönberg, van a encontrar un filón por el que progresar. Pero hay otros factores de influencia sobre la fase expresionista del Romanticismo, p. e., la música vocal se cambia por este instrumento hecho para los *virtuosos*; en general, la música instrumental superó a todo tipo de música cantada, vocal y coral que tanta relevancia tuvieron en el Barroco y el Clasicismo, por influencia del melodrama italiano afincado en Alemania a partir de los siglos XVI y XVII.

A pesar del declive que las artes visuales sufrieron durante el Romanticismo²⁵⁵, fue en la música donde verdaderamente se expresó el auge, la supremacía y la exaltación (i. e., temas), que se puede apreciar en usos instrumentísticos como el tecleo rápido chopiniano o con restauraciones instrumentales como el uso del piano, con herencia del *pianoforte* mozartiano. Adicionalmente, otro rescate romántico que tendrá su plausibilidad en la fase expresionista schönbergiana (sobre todo en Webern) es el de la preferencia por las formas breves y concretas ante las grandes obras barrocas,

254 Como dice Marina Hervás en el texto “El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical” (Hervás, 2015) hay una relación crucial entre forma y armonía cuando nos referimos al material musical. En la forma sonata la forma está representada por distintas partes que componen el esquema formal tallado a escala armónica. De haber algún tipo de variación armónica en estas partes, también surgiría con ello un cambio a nivel formal, i. e., la forma está mediada por la armonía en la música. En la medida en que varíe la armonía varía la forma, están coimplicadas, pero una no es idéntica a la otra, dado que el esquema de las partes A, B, A', B' de la forma sonata tiene evidentemente una armonía pero no toda armonía se agota en ese esquema. Cuenta Hervás: “Si se desbarata la notación, y con ella el sistema tonal, también se desbarata la armonía. Y si esto se desbarata, también lo hace la forma. Veamos porqué. Algunas de las formas tradicionales de composición, aunque fundamentalmente la forma sonata, se constituyen formalmente *gracias* a la armonía. Así, por ejemplo, la forma sonata *de manual* tiene tres partes: A-B-A ó A'. La parte A tiene, a su vez, dos temas. El primero está basado en la tonalidad de partida, pongamos por caso Do Mayor. El segundo tema estará basado en algún «tono vecino»—es decir, alguna tonalidad que según la «naturalidad» armónica sea «consonante» a Do Mayor. Por ejemplo, la menor, el relativo menor de Do Mayor. En la parte B se elaboran los temas de A con alguna variación e introducción de material temático nuevo. Después de vuelve a A literalmente o con alguna variación ligera. Todo el material temático se elabora en base a relaciones entre estos «tonos vecinos», por eso se puede decir que la forma sonata, como forma, depende en gran medida de su desarrollo armónico. Como podemos ir intuyendo, si se pone en jaque la jerarquía sonora, este tipo de formas no podrían seguirse construyendo siguiendo los mismos criterios. Por eso, cuando Schönberg habla de la «emancipación de la disonancia» está hablando, en realidad de cómo es posible liberarse de lo formal. Y aquí es donde entra el tiempo. ¿Qué queda de la música cuando se rompe esta imbricación entre forma y armonía? Si la armonía cambia, arrastra con ella a la forma” (Hervás, 2015: 227).

255 Por supuesto, Adorno está fuera de pensar que la música tanto como las artes visuales o la literatura pueda englobarse en una categoría global tal como Clasicismo o Romanticismo, sino que por lo menos esta debería adjuntarse propiamente al tipo artístico que se trata, pues no es lo mismo Romanticismo en música que en literatura. Esta problemática de la unidad de la estética, tan característica de los teóricos del arte, Adorno la resuelve diciendo que no se puede poner todos los tipos artísticos en la misma categoría universalista de arte. Pues hay que tener cuenta no solo de la relación con el espíritu de la época, y con el carácter abstracto e idealista del *Geist* de una época, sino también con el material con que trata cada uno de los productores. Esto es, respecta la dialéctica entre el cuerpo y las ideas, entre la cosa y la conciencia, entre el espíritu y la materia, de ahí que no esté de acuerdo en la universalización que se hace cuando se dice “arte” para querer nombrar a la música, a las artes pictóricas, a la literatura, etc. Así lo explica Adorno, en este caso, remarcando la mediación tan característica del método dialéctico negativo: “Lo mismo que algo tan heterogéneo, incluso antagónico, como la religión, la filosofía, la ciencia, el arte, el derecho y todo lo demás -en una palabra, la suma de lo que no sirve sin más a la reproducción de la vida-, el nombre «cultura» lo redujo a una fórmula, lo mismo resulta de la subsunción de las artes al arte. Mientras que refleja la tendencia real a la integración del espíritu, esta subsunción permanece restringida al sujeto que motiva y establece esta tendencia. Se olvida que el arte siempre implica una relación dialéctica de ese sujeto con lo opuesto a él, su material. Su objetividad sólo es lo que se erige de esta relación múltiplemente mediada” (Adorno, 2006a: 131).

siendo uno de los precursores de este tipo de composiciones el austriaco Schubert, donde cabe destacar sus obras *Momentos Musicales* y el *Impromptus*. Este estilo jovial que es una desconstrucción de las *ruinas* del solipsismo característico de la tonalidad de la forma sonata clásica, se transforma en beneficio de una nueva forma llamada lied. Y es, precisamente, la lied, la forma de composición romántica que ensalza la máxima expresión de lo latente y hasta, a veces, de lo extremo²⁵⁶.

A su vez, el Romanticismo tiende un puente hacia lo popular y las formas musicales que anhelan descubrir el *folklore* de sus propios cánticos nacionales, dando sentido a sus hábitats geográficos y sus relaciones sociales, algo con lo que Adorno es verdaderamente crítico. De aquí se comprende la actitud antinacionalista²⁵⁷ de Adorno contra Wagner (p. e. en su ópera *Los maestros*

256Dice Roland Barthes, en su obra *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, que el lied romántico se origina en el: “corazón de un espacio finito, recogido, centrado, íntimo, familiar, que es el cuerpo del cantante” (Barthes, 1985: 244). Para este autor, el Romanticismo como etiqueta no nos lleva a una cuestión de caracterización de una determinada época histórica, sino de perderse, de caer en la significancia de ciertas composiciones de Schubert y de Schumann, principalmente. Extraer de estas formas musicales un concepto corporal al que le resulta indiferente la diferencia afuera-adentro del propio cuerpo como polaridades identitarias de algo que se conoce a través de sus mediaciones. Lo que acontece en estos *lieds* es que el cuerpo se interioriza, se pierde hacia dentro, hacia su propia tierra, la fuerza de la inmanencia, el adentro gira sobre sí mismo, como si en el exterior hubiera un afuera del adentro, que sin embargo no sería exterior (entendiéndolo como una disyunción excluyente). Lo sustantivo de esta forma musical romántica es su tesitura: el conjunto de sonidos que convienen de mejor manera a una determinada voz, pues no hay grandes notas excesivas ni gritos: “nada de proezas fisiológicas”(Barthes, 1985: 244), dice Barthes. La tesitura del lied entona este canto del cuerpo: “es una música que no tiene sentido si yo no puedo cantarla siempre en mí mismo, con mi propio cuerpo” (Barthes, 1985: 244). El Romanticismo, para Barthes, se relaciona con ese goce corporal que va más allá de interpretaciones modernas, personales y perspectivistas que establecen límites a la música entendida desde un punto de vista más material. Dicho esto, en aquellos tiempos de la novedad del lied se escuchaba decir a Goethe esa frase tan conocida que dijo al final de su vida: “El Romanticismo es una enfermedad, el Clasicismo es salud” (Berlín, 2000: 151), como cita Isaiah Berlín. Es preciso ver, con el fin de matizar la idea de Romanticismo de Berlín, su definición (un tanto literaria) en *Las raíces del romanticismo*: “Supongamos que viajáramos por Europa occidental en 1820 y que habláramos con los jóvenes de avant-garde amigos de Víctor Hugo, con los Hugolâtres; que fuéramos a Alemania y que conversáramos allí con gente relacionada alguna vez con madame de Staël, que comunicó el espíritu alemán a los franceses. O que hubiéramos conocido a los hermanos Schegel, grandes teóricos del Romanticismo; o a uno o dos amigos de Goethe en Weimar, al poeta fabulista Tieck, por ejemplo. O que hubiéramos hablado con otras personas vinculadas con el movimiento romántico: sus seguidores universitarios, los estudiantes, los jóvenes, los pintores y escultores que se vieron profundamente influenciados por estos poetas, dramaturgos y críticos. Supongamos, por ejemplo, que hubiéramos conversado en Inglaterra con alguien influenciado por Coleridge, o sobre todo, por Byron en Inglaterra o en Francia, o en Italia, o más allá del Rin, o del Elba. Supongamos que hubiéramos estado con todas estas personas. Habríamos descubierto que su ideal de vida era más o menos el siguiente. (...) No estaban interesados por el conocimiento, ni en el avance de la ciencia, ni en el poder político, ni en la felicidad; no querían en absoluto ajustarse a la vida, encontrar algún lugar en la sociedad, vivir en paz con su gobierno, o es más, sentir fidelidad por su rey o su república. Habríamos descubierto que el sentido común, la moderación, no entraban en sus pensamientos; que creían en la necesidad de luchar por sus creencias aun con el último suspiro de sus cuerpos, en el valor del martirio como tal, sin importar cual fuera el fin de dicho martirio. Consideraban a las minorías más sagradas que a las mayorías, que el fracaso era más noble que el éxito pues este último tenía algo de imitativo y vulgar” (Berlín, 2000: 27-28). O, como dice Steinberg en la obra *Escuchar a la razón*, acerca de que en los músicos románticos, como Schumann, se puede captar la pasión y la fantasía que construye un: “discurso musical de deseo” (Steinberg, 2008: 28), mediante la compleja incorporación de los tropos beethovenianos. Así, debido a la vuelta a la experimentación con la forma disonancia, ya existente en las músicas antiguo-medievales modales, se entra de nuevo en el mundo de las pasiones, exaltándose la libertad de la disonancia y la variación que no se deja atrapar del todo por las pulsaciones métricas de la *autoridad* barroca (tonal). Las necesidades de rebelarse contra todo subyacen de una forma primitiva en lo musical, que es, a la vez, una característica formal-temática propia en toda la música popular.

257Esto se puede encontrar también en un pasaje de la Tercera parte de la *Dialéctica negativa*, donde Adorno explica la

cantores) al decir que: “hay un determinado aspecto de la obra wagneriana que no se puede negar, el del nacionalismo agresivo y una teoría elitista de tintes racistas” (Adorno, 2011: 219). Así pues, Adorno comenta lo siguiente, en su texto *Filosofía de la nueva música* (primer libro que publica en Alemania después del régimen nazi) de 1949, en lo que respecta al cambio del Neoclasicismo a las nuevas músicas del s. XX:

la opinión de que Beethoven es inteligible y Schönberg ininteligible es objetivamente un engaño. Mientras que en la nueva música, al público ajeno a la producción la superficie le suena extraña, sus fenómenos más típicos están precisamente expuestos a los presupuestos sociales y antropológicos que son los propios oyentes. Las disonancias que espantan a éstos hablan de su propia situación: únicamente por eso le son insoportables. A la inversa, el contenido de lo harto familiar es tan remoto a lo que hoy día pende sobre los hombres, que la propia experiencia de estos apenas comunica ya con aquella de la que da testimonio la música tradicional (Adorno, 2003a: 18-19).

La cuestión que aquí se esboza es la comparativa de la forma disonancia con el gusto musical indeciso e influyente del oyente público de masas. En este sentido, Adorno manifiesta incluso *alegría* al escuchar a Brahms decir cosas como que: “«cualquier asno oye»” (Adorno, 2008a: 316; 2006a: 90); que para él, comenta: “carece de poder sobre lo que no es apto para las orejas largas” (Adorno, 2008a: 316). Así, cuando el oído social ya aceptaba a Beethoven, lo difícil fue volver a interiorizar, póstumamente, la disonancia contemporánea de Schönberg.

Entre Beethoven y Schönberg, tres *grandes* compositores (Johannes Brahms, Giuseppe Verdi, y Antonín Dvořák), surgidos de diversas zonas geográficas de la Europa religiosa y asociados con prácticas compositivas de lo más variadas, se apartaron de sus proyectos y géneros musicales habituales, produciendo obras a gran escala para orquesta²⁵⁸, coro y solistas vocales en la forma de

correlación del nacionalismo con el avance burgués de la sociedad, siempre acompañado de arcaísmos característicamente irracionales que mantienen engañado al individuo en masa con el fin de dirigirlo hacia un fin ideológico determinado. Así lo dice: “Es más, allí donde la unificación de la nación, precondition para que una sociedad burguesa se emancipe, fracasó, en Alemania, su concepto se sobrevalora y deviene destructivo. Para conmover a las gentes, moviliza adicionalmente recuerdos regresivos de la tribu arcaica. En cuanto fermento maléfico, éstos son apropiados para mantener al individuo, igualmente algo tardía y frágilmente desarrollado, oprimido allí donde su conflicto con la universalidad está a punto de transformarse en crítica racional de ésta: la irracionalidad de los fines de la sociedad burguesa difícilmente habría podido establecerse de otro modo que con medios irracionales. (...) la doctrina del espíritu del pueblo era una conciencia falsa, una ideología, provocada por la necesidad de una unidad administrativa de Alemania. (...) Tan sólo el hecho de que Hegel tenga que hablar de los espíritus de los pueblos en plural traiciona a lo obsoleto de su presunta sustancialidad. Ésta es negada en cuanto se habla de una pluralidad de espíritus de los pueblos, en cuanto se apunta a una pluralidad internacional de las naciones. Rebrotó tras el fascismo” (Adorno, 2005a: 312).

²⁵⁸Es preciso apuntar aquí la tesis que aporta Adorno en referencia a la diferencia entre el formato de la orquesta y la música de cámara. A las masas populares les suele gustar más la música de orquesta que la música de cámara, porque no requiere silencio ni normas de ningún tipo para prestar atención a la composición musical que se presenta. Además la orquesta es más transportable a distintos lugares, actualmente se configura a partir de la estructura de un camión que se abre por los dos costados y porta dentro de sí mismo el palco, el escenario y las tarimas. Adorno, en el texto titulado “Función” interno a la “Introducción a la sociología de la música” nos dice que “Las cualidades del mundo de la percepción sensible se han vuelto cada vez más sombrías y han sido neutralizadas por el intercambio y por la omnipresencia de la relación de equivalencia. Donde se toleran colores, éstos han adoptado el carácter de gansada, de vergonzosa comedia de simios de las fiestas populares en los países vacacionales. La música, en razón de

misa de réquiem (Steinberg, 2008: 285). Estas obras despiertan el estilo nacionalista que Adorno va a criticar debido a su vuelta al patrón rítmico estereotípico y armónicamente tonal de las músicas populares, así como, en material política y social-económica, al refuerzo que le brindaron las revoluciones burguesas de 1820, 1830 y 1848. En el texto de título “Nación”, Adorno aporta las claves decisivas para el planteamiento de los rasgos burgueses de la música nacionalista:

El nacionalismo militante conservó hasta bien entrado el siglo XIX algo de sus mejores días, cuando estaba embebido de los motivos de la revolución burguesa. Habría que taparse los oídos para no querer percibir la Fantasía en fa menor de Chopin como una suerte de música triunfal trágica y decorativa que declaraba que Polonia no estaba perdida y que, como probablemente resonaba en el lenguaje del nacionalismo, algún día volvería a resurgir (Adorno, 2009a: 357).

Con cierto semejo a Adorno en esta cuestión, Stravinsky para expresar el exceso de lirismo de los románticos y de los neoclásicos cuenta acerca de la: “sonata de Beethoven que no se designa sino con el título de *Claro de Luna* sin que se pueda saber por qué” (Stravinsky, 2006: 112); o también: “el vals en que se quieren recoger a toda costa *Los adioses* de Frédéric Chopin” (Stravinsky, 2006: 112). Con esto se quiere mostrar cómo los elementos extrínsecos a la música se prestan a la traición que, a la vez, sigue con entusiasmo cierta tradición. Asimismo, Stravinsky dice que: “se dedican los peores intérpretes con preferencia a los músicos románticos” (Stravinsky, 2006: 112), en ellos hay también una falta abrumadora de recogida de cualidades externas a la música porque los elementos, con toda evidencia, van más allá de la *página musical*. La música no pretende explicar nada que huya de ella misma: este es el problema del Romanticismo, en el que se dan expresivas entronizaciones y tiranías virtuosas temáticas que salen del sonido mismo para entrar en la fábula apariencial de lo fetichista burgués, algo propio de la ideología de los compositores y músicos o, directamente, de sus políticos contemporáneos (i e., que promueven y financian a los mismos). Con una mirada un tanto política, comenta Stravinsky que no se ve tan claramente cómo un pianista podría fundar su reputación tomando a: “Haydn como caballo de batalla” (Stravinsky, 2006: 113).

Ahora bien, si tuviésemos que citar a los tres músicos que ulteriormente llevaron a cabo

su naturaleza inconcreta, puede dar color al descolorido mundo de las cosas sin volverse de inmediato sospechosa de romanticismo, pues el color redundante en provecho de su propia esencia; esto podría, por lo demás, explicar algo de la predilección popular por la orquesta en detrimento de la música de cámara” (Adorno, 2009a: 228). Aquí, Adorno nos expone un acontecimiento histórico que a través del s. XIX empezó a darse como un fenómeno de masas que ya es toda una tradición. Las orquestas del verano, las verbenas y los espectáculos en países vacacionales como en España y en todo Latinoamérica, han dejado a un lado la música de cámara y los lugares a los que se va a escuchar música de un modo concentrado y sin grandes interrupciones. Las orquestas son un equipo de producción musical móvil y fácil de moverse por el mapa en la actualidad, esto tiene sus efectos negativos colaterales que vienen dados por el triunfo de la imagen por encima de la música, el color vence a la armonía musical, y con ello las orquestas se ponen por encima de los salones musicales especializados, la música de cámara, los palacios musicales, los grandes teatros, los salones de la ópera, etc.

esta empresa del modo más visiblemente político, serían: Johannes Brahms, en Alemania (1868); Giuseppe Verdi, en Italia (1874) y Antonín Dvořák, en Bohemia (1890), cuyas obras manifiestan grandes voluntades colectivas originadas en la era de la nacionalización de las masas y suelen estar firmemente asociadas a la conciencia nacional de la música. En este sentido, el comentario de Steinberg se dirige al recorrido a través de la mediación de lo coral, los solos vocales y la escritura orquestal, pues dichas obras producen originales retóricas de colectividad que insisten en la supervivencia de *formas de subjetividad auténticas* que, desde luego para Adorno, eran manifestaciones culturales del movimiento nacionalista y liberal burgués. Los tres compositores nacionalistas implican el retorno de lo sagrado, que no funciona como un heraldo del poder eclesiástico institucional, sino como una garantía de subjetividad en el nivel de la intimidad y la devoción personal y afectiva de las complejidades culturales de la formación del sujeto moderno aburguesado. Con todo, a diferencia de los réquiem barrocos, estos tres autores se distinguen claramente en sus expresiones sacras (Steinberg, 2008: 289): los réquiem de Brahms y Dvořák son sacros, confesionales y no clericales; en cambio, el de Verdi es anticlerical. Ninguno de ellos fue concebido como elemento de práctica ritual, ya que los tres se tocaban fuera de las iglesias con el fin de hacerse más visible al público oyente. Ahora bien, según Steinberg, su dignidad reside en su resistencia crítica interna contra el movimiento ideológico imperante en 1870, el cual implicaba el desplazamiento de la práctica sagrada con base religiosa hacia el marco de lo nacional.

Estas obras son la puesta en acto de una original mediación entre lo sacro y lo secular, esto es, tratándose de la oposición a la teatralidad como portadora del poder y de las autoridades oficiales. Estos tres autores, pues, consideran su música como una fe en nombre de esa colectividad popular autorreferencial y materialmente encarnada en el canto coral, cuya coherencia ética y estética es dependiente, precisamente, de su indeterminación según Steinberg (2008: 330). La posición de la música se subordina, con respecto a estos aspectos sociopolíticos nacionalistas, al retorno de un pasado perdido (que también es posible pensarlo en términos de estructuras armónico-musicales heredadas), el cual se recuerda con una distancia que busca ser una solución viable de su futuro. Se ve una vuelta a las raíces perdidas por causa de un sistema que, ya no sólo musicalmente hablando, sino que también políticamente, había sufrido un desgaste y buscaba encontrarse de nuevo con el carácter auténtico de la voluntad de una nueva clase social y económica en auge, a saber, la burguesía.

4. 4. La relación del discurso de la autenticidad musical con la música seria, la tradicional y la nueva música de los círculos dodecafónicos

Adorno, en el texto titulado “Contra la nueva tonalidad” de los *Escritos musicales V*, apela al empezar su texto a un desconocido artículo de Hanns Gutman (1931) titulado “Se vuelve a llevar el modo mayor” (“*Man trägt wieder Dur*”). Adorno pasa reseña de la captación clara de Gutman al explicar el origen social de la nueva tonalidad, esto es, de cómo esa moda se lleva a cabo debido a una reacción cultural, social e ideológica. Esta vuelta de lo que los románticos habían empezado a superar del clasicismo tiene un fin que Adorno establece como inauténtico. La llegada de una nueva no-verdad sociocultural choca con la verdad, autónoma en lo musical, que se estaba empezando a forjar y no tuvo cabida en su totalidad (digamos, en la prelación por la disonancia). Esta nueva tonalidad, dice Gutman, se acelera aun más con la tecnificación, con la racionalización industrial y, es consecuencia de la crisis económica. Adorno está completamente convencido de ello, se reafirma en Gutman, aunque matiza que este autor se arredra ante su existencia intraestética y se acomoda en la diferenciación de lo que es, tonalmente hablando, lo auténtico y lo inauténtico²⁵⁹. Es decir, Adorno viene a criticar a Gutman por una diferencia a la que él mismo sucumbe de un modo consciente.

Así, al final de la *Filosofía de la nueva música* de 1953 (primera obra publicada en la vuelta a Alemania después de la guerra), en la última parte titulada “Schönberg y Stravinski”, dice Adorno lo siguiente, en referencia a la autenticidad estética y contra Stravinski:

259En la obra *Minima moralia* tenemos un pasaje en el que Adorno se lanza a definir que es la autenticidad y la inautenticidad que dice así: “La autenticidad no es otra cosa que el obstinado y altanero encastillarse en la forma monadológica que la opresión social imprime al hombre. Lo que no quiere marchitarse prefiere llevar el estigma de lo inauténtico. Entonces vive de la herencia mimética. Lo humano se aferra a la imitación: un hombre se hace verdaderamente hombre sólo cuando imita a otros hombres. En este comportamiento, forma primaria del amor, olfatean los sacerdotes de la autenticidad la pista de aquella utopía que podría sacudir la estructura del dominio. (...) Es más: lo inauténtico que presume de contenido esencial no consistiría primariamente en pasarse a la mentira, sino que e lo auténtico mismo lo que se torna mentira en cuanto se autentifica, esto es, en la reflexión de sí mismo, en su posición como auténtico, posición en la que rebasa ya la identidad que en el mismo acto afirma. (...) El descubrimiento de la autenticidad cual último bastión de la ética individualista es una respuesta a la producción industrial en masa. Sólo cuando incontables bienes estandarizados fingen en pro del beneficio ser algo único, toma cuerpo como antítesis, pero siguiendo los mismos criterios, la idea de lo no reproducible como lo propiamente auténtico. (...) El engaño de la autenticidad tiene su origen en la ofuscación burguesa causada por el proceso de intercambio. Lo auténtico, a lo que se reducen las mercancías y otros medios de cambio, adquiere el valor del oro. Pero como en el oro, la autenticidad abstracta de sus quilates se convierte en fetiche” (Adorno, 2003b: 154-155). En este caso vemos una definición de autenticidad como un halo de apariencia, i. e., de pureza sagrada que está bañada por el fetiche, justamente, de lo que es tan solo aparente, fetiche, máscara y hechizo bajo el que oculta cierta verdad. Pero esta verdad no es más que la muestra de un individualismo del auténtico, que se considera a sí mismo como un descubridor del ser por encima de los entes y que, a fin de cuentas, no deja de ser un mero ente más, arrojado a la más terrible de las apariencias (fetichismo de la mercancía). La autenticidad es el *camelo* estético que surge del luteranismo, del wagnerismo, del nietzscheanismo, del heideggerianismo y de esa pretensión alemana de querer reflejar lo que se levanta violentamente por encima de todas las cosas. Desde luego, hay margen y mediación suficiente en este concepto de autenticidad y inautenticidad para hacer de esta diferencia una sutil borrosidad, tan característica en Adorno. No obstante, también es la autenticidad un concepto que tiende a ese idealismo burgués tan denostado por Adorno, pero siendo así ¿cómo puede ser que sea tan auténtica la jerga de los heideggerianos como la música de Schönberg? ¿Qué hace tan relativa y ambigua a la autenticidad? A esta pregunta intentaremos dar respuesta en este epígrafe.

La autenticidad estética es una apariencia socialmente necesaria: ninguna obra de arte puede prosperar en una sociedad fundada en la violencia sin servirse de la propia violencia, pero con ello entra en conflicto con su verdad, con su lugartenencia de una sociedad por venir que ni conozca ni tenga ya necesidad de la violencia. El eco de lo ancestral, el recuerdo del mundo prehistórico del que vive toda pretensión estética de autenticidad, es el vestigio de la injusticia perpetuada que esa autenticidad supera al mismo tiempo en el pensamiento, pero que es a lo único a que, sin embargo, debe también toda su universalidad y perentoriedad. El regreso de Stravinski al arcaísmo no es exterior a la autenticidad por más que precisamente la destruya en la fragmentariedad inmanente de la obra. Cuando recurre a la mitología y con ello ataca al mito falseándolo, en ello no se manifiesta sólo la esencia usurpatoria del nuevo orden que su música proclama, sino también lo negativo del mito mismo. De éste le fascina lo que, como imagen de la eternidad, de la salvación de la muerte, con el tiempo, por el miedo a la muerte, por sometimiento a lo bárbaro, se ha ido constituyendo. El falseamiento del mito atestigua una afinidad electiva con el auténtico. Quizá sólo sería auténtico el arte que se hubiera liberado de la idea misma de autenticidad, del ser así, y no de otra manera (Adorno, 2003a: 186-187).

Ahora bien, Adorno tampoco es reacio a un análisis *intraestético* (dialéctica de la forma y el contenido) ni de diferenciación auténtico/inauténtico del carácter vulgar, ni trascendentalista, sino que su trabajo lo que precisamente muestra son las relaciones dialécticas entre lo positivo y material de la obra de arte y lo negativo y mítico de la misma. Así la crítica a Stravinski es también la crítica a la transición a la “«positividad»” (Adorno, 2003a: 197) en su relación con la mimesis más objetiva y a la vez conformista, tal como se aprecia en su ballet y en si cercanía a la composición para el cine. De un modo similar al neotonalismo que sigue la corriente, Adorno somete a crítica a Stravinski entanto que *desenmaraña* lo ficticio-artificial del estatismo en sus problemas compositivos inmanentes (Adorno, 2003a: 197-198), con la intención de: “ir más allá del objetivismo” (Adorno, 2003a: 198); tal y como dice en el apéndice añadido a la *Filosofía de la nueva música*, titulado “Malentendidos” (Adorno, 2003a: 195-198)

Hay una parte de la verdad constituida por la dialéctica del carácter que dirime entre lo que se apropia sensiblemente de la cosa y de lo que no se apropia. En todos está la posibilidad de tal modo de apropiación, tanto en los músicos neotonales de moda (i. e., carácter de estaticidad) como en los músicos de la llamada Escuela de Viena o, como la llama Adorno: “la escuela de Schönberg” (Adorno, 2003a:186). Desde luego hay cuestiones de fondo que no están tan claras en Adorno, como la relación entre la *fisionomía* (el carácter), el estilo, el gusto nacional y el ideal estético que recorre en gran parte la cultura burguesa heredada. Y es que en este caso, al decir auténtico e inauténtico, se dice de lo que es el carácter, y no, por ejemplo, el estilo, la institución, el individuo, la experiencia, etc. Lo que es *inauténtico* o *auténtico* en Adorno es, sobre todo, el *carácter*, y ello se adjetiva y se adjunta a distintos términos enlazados.

Por ejemplo, se hacen referencias a muchos *tipos* que acompañan la estructura solidificada del *carácter*: al *carácter fetichista de la mercancía*, al *carácter autónomo de la obra*, al *carácter*

nacional e internacional, al *carácter grotesto*, al *carácter noble*, al carácter hierático, al *carácter de escucha*, al *carácter temático*, al *carácter estético*, al *carácter filosófico*, al *carácter normativo*, al *carácter problemático*, al *carácter de mercancía*, al *carácter temporal*, al *carácter propio e impropio*, al *carácter expresivo*, *carácter jeroglífico*, *carácter enigmático*, etc. Adorno utiliza el término *carácter* de muchas formas pero no de las mismas que utiliza *estilo*, por ejemplo. El estilo puede ser *clasicista*, *tardío*, *artístico*, *seco*, *nuevo*, *viejo*, *maduro*, *joven*, etc. Ahora bien, tanto *carácter* como *estilo* pueden ser nacionales o internacionales, en referencia al gusto nacional y a la competencia de gustos y de ideales estéticos entre naciones. Este es un punto común tanto del concepto de carácter como de estilo, de cada uno se puede decir su pertenencia a Estados, a naciones, a territorios, a poblaciones y a sistemas políticos. Pero la diferencia no es meramente *geopolítica*, aunque es tentador seguir esa senda, pues dígase que: la pluralidad semántica no reniega de la dialéctica histórica tampoco para este caso.

Cuando Adorno habla de *carácter* parece referirse a algo más *anacrónico* en contenido, más resquebrajado por lo ya pasado, quebrantado históricamente, más sólidamente antiguo y cercano a lo arcaico (p. e., al contenido del *epos* griego); la fuerza del carácter es el *anacronismo* que lo mueve y lo impulsa a nuevas formas. El carácter como tal permanece, como un *cadáver* vivificado, que apunta a una semántica anacrónica, histórica, reminiscente, olvidada y recordada a la vez. El término carácter, que proviene del griego *kharakter*, significa el que graba, en el sentido de marcar con un palo en la tierra, con una estaca en un cuerpo o con un *stilus* o punzón en una tablilla.

Sin embargo, cuando Adorno habla del estilo, se refiere más bien a un sentido subjetivo, de la personalidad, de lo propio y de lo más individual del tipo de composición musical de un autor, de un género o de una fase histórica. Aunque también se refiere, en la *Dialéctica de la Ilustración*, a un *estilo auténtico* del que se hablará más adelante. Por ahora, hasta lo aquí dicho, es preciso concebir que el estilo, a diferencia del carácter, se define más en base a lo más personal del tipo de música que compone un autor en un momento histórico determinado. Así, cuando surgen nuevos estilos musicales, no se emplea el término de “nuevos caracteres”, ni de un “nuevo carácter”, ni del “carácter tardío” para referirse por ejemplo, a los nuevos estilos de baile del jazz como el *charleston* o el *foxtrot*, o a nuevos estilos del trap como el *afrotrap* o el *latin trap*, o al estilo tardío del Beethoven de la *Missa solemnis*. El término estilo, viene de *stilus*, del latín, que era el punzón con el que se grababan las tablillas desde antes del III. a. C. en Mesopotamia. Era el objeto con el que se realizaba el trazado escrito, es decir, el instrumento con el que se realizan los grabados. El estilo era el punzón mientras que el carácter es lo que quedaba grabado en una tabla, hay en estos términos cruzados, una intrincada dialéctica de sujeto y objeto, de forma y contenido.

Esta diferencia y solapamiento entre los conceptos de estilo y carácter se puede rastrear en

el texto titulado “Berg: *Siete canciones tempranas*”, de los *Escritos musicales V*, escrito en el año 1927 (justo el año en que Heidegger publica *Ser y tiempo*):

Una historia banal de la música quizá encuentra ahí un puente entre Schönberg y el Romanticismo anterior a él, que el discípulo tendió en virtud de sus propios orígenes románticos; no obstante, más correcto sería, sin duda, tomar precisamente esa recurrencia de lo sido que se escurre como el auténtico carácter temprano alusivo de las *Canciones*, las cuales sólo penetran dialécticamente en la nueva región musical en la medida en que salvan la antigua del sueño y en la consciencia que despierta la transforman delicadamente. Hasta ahí sobre el enfoque crítico-estilístico de las extraordinarias *Canciones*. Por supuesto, en cuanto obra son ya tan maduras, que uno no debería atreverse a, mediante una exégesis histórico-estilística, ofender su existencia propia, la cual hizo histórica más allá de la superficie histórico-estilística (Adorno, 2011: 490)

Aquí podemos ver cómo el carácter propio, maduro y hasta existencial, un tanto alusivo a Heidegger, es intrínseco a las *Siete canciones tempranas* de Berg, más por su carácter auténtico que por su rigor argumental en cuanto a aspectos históricos y críticos del estilo. Este carácter penetra dialécticamente en la obra, apelando al carácter antiguo del romanticismo pero a la vez transformándolo y haciéndolo cualitativamente nuevo. Ahí surge lo auténtico, en esa dialéctica de forma y contenido, *disposición y repertorio, juicio e intención*, digase así. No obstante, la diferencia entre el carácter auténtico e inauténtico de la obra musical no se rige por un carácter más originario o no, o más experiencial o meramente existencial, como en Heidegger, a pesar de que sí hay un traslado, de algún modo, de cierta división del ser y el ente, pero en dialéctica, o como en Marx, de la fuerza productiva musical y del medio de producción musical (a saber, del compositor, sus oyentes y sus medios técnicos). Se juega aquí entre lo propio y lo impropio, lo que se apropia del fundamento de la cosa es lo auténtico y lo que no es inauténtico. Entre distintas posibilidades, una obra musical puede ser auténtica en su carácter cuando es capaz de condensar, constelar y fusionar lo necesario del sujeto y objeto, de la forma y del contenido en tal obra. Hacer patente lo propio y auténtico de la obra musical se consigue ordenando de tal modo los elementos de la obra, con un estilo, con un nivel de conocimientos técnicos, de comprensión histórica musical, etc. Cada compositor es capaz de apropiarse de este carácter auténtico de la obra a su modo, de ahí que unos sean más auténticos y otros más inauténticos. Dicho esto, no cabe renuncia a la totalidad del sentido de verdad a las que sucumbe a Nietzsche, Heidegger y a Marx, ahora sí, esto se haya fuera de toda filosofía de la historia utópica, tanto en su versión de una filosofía de lo genealógico y lo originario como de la teleología, respectivamente. En términos de filosofía de la historia y de jergas de la autenticidad ontológicas, la lejanía de los autores a Adorno es obvia, ahora bien, el aprovechamiento categorial de uno y de otro también es manifiesto en estas cuestiones que apuntamos.

Así, Adorno nos dice que en el contexto musical donde se eleva el carácter de lo auténtico

en el primer movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven, surge de un modo elocuente que no deja al lado la capacidad del juicio musical. Ya que, en la relación del carácter de lo auténtico de la obra y su contexto media el juicio musical, también el crítico, en el que se diferencia forma y contenido. Dice así en el texto “Fragmento sobre música y lenguaje” de los *Escritos musicales I-III* publicado en la revista *Jahresring* en 1956-1957:

En los instantes supremos, por supuesto también los más violentos, de música potente como el comienzo de la recapitulación en el primer movimiento de la Novena sinfonía, esta intención, por la pura fuerza del contexto, se hace inequívocamente elocuente. Resuena pariodada en piezas banales. La forma musical, la totalidad, en que un contexto musical adquiere el carácter de lo auténtico, difícilmente puede separarse del intento de proveer del gesto del juicio al medio desprovisto de juicio. A veces esto se logra tan radicalmente que el umbral del arte apenas resiste ya el asalto de la voluntad de poder de la lógica (Adorno, 2006a: 258).

Aquí vemos que el carácter auténtico de la *Novena sinfonía*, resalta hasta en el modo en que las piezas banales intentan imitarla, esto es, cuando algo necesita ser tomado como referencia mimética aporta ya un gesto de que para el ideal del juicio musical de una nación o de un grupo de oyentes, eso tiene relación con el carácter de lo auténtico de la obra. El *hic et nunc*, el aura, el instante, la imagen dialéctica, que arrastra Adorno en su estudio de la obra benjaminiana, es lo que define lo auténtico, esto es, eso que es el carácter, lo que quedó grabado como contenido, se hace auténtico, en cuanto asalta la forma temporal del instante y se hace eterno. El juicio musical, el contexto, la forma y el contenido están mediados de tal modo, que es entre estas piezas a partir de las cuales determinamos el carácter de lo auténtico.

Adorno, en otro texto, más cerca en esto de Marx, pone su énfasis en la crítica de los contenidos verdaderamente musicales. la constitución de los materiales que se usan en las distintas técnicas compositivas y las formas temporales, filosóficas, científicas, políticas, sociales, y hasta psicológicas, que los atraviesan. No pretende tanto negar la efectividad, objetividad y realismo de la diferencia del par auténtico/inauténtico sino concentrarse en el objeto musical mismo, sin precisar diferencias que apelen a lo más ideal, *fantasmagórico*, psicologicista y abstracto. Dice Adorno en 1931 en el texto titulado “Contra la nueva tonalidad” de los *Escritos musicales V*:

si en las obras de la nueva tonalidad se puede diferenciar seriamente entre auténtico e inauténtico, los criterios se han de hallar en las cosas y en su constitución material y no en una mentalidad que se sustrae a cualquier pauta crítica y ella misma sólo lo puede ser inferida sobre la base de la comprensión material (Adorno, 2011: 104).

Ya no se trata de una separación psicologicista ni mentalista, ni radicalmente formalista de la verdad y no-verdad del arte, de su connotación de autenticidad o de inautenticidad con respecto a

una capacidad mental de discernimiento sino que es, más bien, una discusión que se debe hacer mediante los contenidos materiales que llegan a la escucha: variaciones armónicas, tiempo melódico, pautación rítmica, técnica de composición, etc. A partir de estos contenidos musicales es de donde podremos extraer las formas que en ellos se están jugando, y así, poder elegir cuales tienen un carácter más auténtico y cuales más inauténticos. Las reglas y las normas se van conformando a medida que se ejerce el juego en lo material. Es preciso partir del tipo de la constitución material musical para luego llegar a la constitución formal musical que envuelve la dimensión semántica, subjetivista, mentalista, psicológica pero también la matemática, la lógica, la trascendental y la más abstracta.

Esta idea crítica cruzada por Marx, por el dualismo *infraestructura* y *superestructura* está aquí rescatada, aunque parcialmente vuelta del revés. Desde el momento en el que estamos situados en la música como objeto de estudio este problema se hace sensible para el marxismo en el que se embarca Adorno. No obstante, aquí, desde la superestructura musical, no se niega la necesidad inmanente de irse hacia lo constituido materialmente en la música, a saber, el sonido y el tiempo. Tampoco Adorno, a diferencia de Marx, niega la filosofía por su falta de historia o de substancia, sino que también analiza esas formas que se plasman en los contenidos y que no son ni exclusivamente económicas, sociales y políticas. Esto está relacionado también con el carácter auténtico e inauténtico de la obra de arte, y de la pieza musical. Como discusión, llega a Adorno posiblemente a partir del marxismo occidental de Lukács, y de lo que se trata es de relacionar la dialéctica de los contenidos y las formas con la dialéctica del carácter auténtico y de lo inauténtico. Adorno, en 1938, se refiere a la forma de la *escucha auténtica*, en el texto “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, diciendo así:

El placer del instante y de la fachada policroma se transforma en el pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico escuchar; y el oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en un comprador que todo lo acepta (Adorno, 2009a: 19).

Esto es, ya no hay ni siquiera aquella atención ecoica por la totalidad estética de lo auténtico sino que se trata de un modo de inhibición desatento que traga todo lo que le pongan delante sin ningún tipo de oído crítico ante lo que se escucha. Así, en este pasaje, Adorno da muestras de que, incluso, era más saludable al gusto musical tener aquella referencia a lo auténtico de la nueva música que a la música que en aquellos años ponían por las radios y se dejaba escuchar en los oídos deficientes reflejo de aquella inautenticidad musical.

Del mismo modo en el texto publicado en diciembre de 1957 en *Neue Deutsche Hefte* 41,

titulado “Nueva música, interpretación, público”, en los *Escritos musicales I-III*, nos dice, por ejemplo, que la música tradicional, a diferencia de la nueva música, crea un contexto musical donde la ejecución:

(...) no logra en absoluto lo auténtico, la impronta de la estructura del todo en el individuo. Sin embargo, en la nueva música, que vuelve lo interior hacia fuera, que tiende a convertir la estructura en fenómeno y se prohíbe los puntales formales del discurso, de inmediato se hace manifiesto el caos que en la ejecuciones usuales de Beethoven se esconde justo debajo de la tersa superficie de la interpretación (Adorno, 2006a: 46).

Frente al romanticismo, música seria pero tradicional, la nueva música está mucho por encima, pasa a sabiendas de la totalidad estética de lo auténtico para llevarse al caos sobresaliente que viene a ser algo así como lo supra-auténtico. La nueva música, parece decir Adorno en algunos pasajes, vence el concepto de lo auténtico para situarse aun más arriba en cualidades ejecutorias de disonancia y superación del modelo formal de la tonalidad a la que aun, músicos serios de la tradición neoclásica como Beethoven, estaban sujetos. Asimismo, en el texto titulado “Alban Berg”, ponencia que fue publicada en la revista cultural (de orientación política liberal) llamada *Merkur* en el año 1956, se nos dice que en aquellos años no existía una “organización minuciosa del lenguaje musical con plenitud de sentido, para el auténtico compositor (...) correctamente conocida” (Adorno, 2006a: 95). Pues, no se llegaba a aquel grado de sensibilidad subjetiva con la música seria que es preciso para introducir la disonancia y el caos en una pieza llena de sentido.

Así pues, lo *auténtico de la instrumentación* (Adorno, 2006a: 112) y de las ejecuciones forma parte sin duda, de una característica implícita en estos nuevos músicos dodecafónicos que supieron superar a los tradicionales con el fin de saber introducir el caos en aquella totalidad, siquiera inalcanzada hoy en día en la música de la industria cultural. Adorno lo dice sin reparos, incluso se atreve a nombrar al interprete más auténtico de todos los que imitaban a Mahler, que por supuesto pertenece a esa generación de dodecafónicos del círculo vienés de Schönberg. Adorno encomia por todo lo alto a su conocido diciendo que el intérprete de Mahler más auténtico fue sin duda Webern (Adorno, 2006a: 120, 332). Anton von Webern es pues el artista auténtico por antonomasia, dicho también en los *Escritos musicales IV* en un texto con su nombre “Anton von Webern” (Adorno, 2008a: 224), nadie le quita el puesto, suyo es “lo auténtico del efecto” (Adorno, 2006a: 123, 124), todo ello reluce a la perfección en el primer movimiento de la sonata *Concierto para nueve instrumentos*, op. 24, de 1934, o en el “Länder sublimado” (Adorno, 2006a: 125) del *Cuarteto*, op. 22, con saxofón incluido, compuesto durante 1928 y 1930.

En los *Escritos musicales IV*, en un texto titulado “Para una fisionomía de Krenek”, publicado en *Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein II* en 1957-1958, Adorno cuenta que

recuerda cuando recibió en Viena las partituras recién aparecidas de los *Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas* de Anton Webern y el *Primer cuarteto* de Krenek. En este texto Adorno realiza una comparación de mucha importancia, pues se trata de un conflicto entre un variacionista, dodecafónico y serialista experto y ortodoxo como Webern frente a un dodecafonista, incidentalista y jazzístico heterodoxo como Ernst Krenek. Aquí se juega en un plano de similaridad respecto de la música dodecafónica vienesa que ambos conocen, pero está también el desliz del austriaco Krenek debido a su gusto por el jazz. Krenek puede ser elogiado por Adorno en lo que se debe a su conocimiento dodecafónico y a su acercamiento a este círculo schönbergiano, ahora sí, por su labor de introducción de la música en el jazz en la ópera, Adorno va a tener una opinión parcialmente semejante a la que tuvo el Partido Nazi en 1933 cuando le impidieron componer. La rabia del nazismo por la música jazzera practicada en abundancia por los judíos, hizo que se le cancelara a Krenek el estreno de su ópera *Karl V*, ya que tenía gran influencia del jazz que ya había implementado en su ópera *Jonny spielt auf* de 1927. La ópera *Karl V* fue incluida en la exposición *Arte degenerado* de Múnich en 1937. Con esta expresión característica del régimen nazi de *Arte degenerado* (*Entartete Kunst*) se hace referencia a aquel arte moderno que se debía prohibir frente al arte heroico de carácter auténtico nacional. Se refieren a lo degenerado en el sentido de lo que no pertenece a lo alemán por estar influenciado por los bolcheviques y los judíos.

Más allá de lo inauténtico político del jazz, que Adorno puede no compartir, hay un inauténtico musical del jazz que recae sobre el patrón repetitivo y motórico del mismo. Este ritmo odioso para Adorno, máximo defensor de lo variacionista y progresivo, hace que el carácter musical de Krenek sea tachado como un músico primitivo. Así lo dice Adorno, cuando comenta su impresión (*Abdrücke*) de las partituras citadas de Webern y Krenek:

Tan desenvueltas, diferenciadas, magistrales, progresistas en el tratamiento material como se ofrecía las piezas webernianas, la pieza de Krenek, por comparación más primitiva, por supuesto completamente pura del habitual primitivismo motórico, mostraba un aspecto de modernidad —de aquella modernidad cuya fascinación y poder consisten en el hecho de que ella toma donde otros dan— que faltaba a las tanto mucho más auténticas breves piezas de Webern (Adorno, 2008: 120).

La música de Krenek, frente a Webern, Berg y Schönberg hace saltar por los aires el concepto de aura de Benjamin, dice Adorno, el aura se presenta como una salsa (Adorno, 2008a: 121). Alban Berg, maestro que tenía mucho aprecio a Krenek, aunque también a Adorno, no pudo controlar aquel desafío que la entrada jazzera en la escuela de Viena estaba experimentando.

Este roce de alumnos, nada insinuante, se palpa en el carácter insultante y directo de Adorno a la hora de hablar de Krenek en este texto. A Adorno le gustaba recordar las palabras de su maestro Alban Berg cuando decía que: “donde en Krenek se espera una secuencia no hay ninguna y

donde no se espera aparece una” (Adorno, 2008a: 123). Krenek, para Adorno, era el compositor a contrapelo, el frívolo, el paradójico, el disperso, cualquier cosa con la que se pueda describir insultantemente a un simple músico y compositor que le gustaba el jazz pero que pervivía al lado del fabuloso círculo de Viena.

Así, en el texto titulado “La función del contrapunto en la nueva música”, intrínseco a *Figuras sonoras* (selección de trabajo encontrados en 1969), Adorno apela al *auténtico* Arnold Schönberg (Adorno, 2006a: 149, 159) y al círculo de la nueva música, como aquellos que delimitan el espacio real al trabajo musical del *auténtico* carácter y de lo que *supera* la totalidad tradicional de la idea romántica arrastrada del mismo en el s. XX. Las figuras sonoras de Schönberg son: “autónomas en sentido auténtico, por la fuerza de la organización artística” (Adorno, 2006a: 168), ya que es el que mejor supo llevar a cabo el arte contrapuntística a través de la libertad superación específica de la disonancia. Tanto es así que el caso de Schönberg representa la construcción misma en el arte. A la cual define Adorno diciendo, en este texto, de los *Escritos musicales I-III*, llamado “Figuras sonoras” y aparecido en 1969²⁶⁰, que:

la construcción en el arte no significa primariamente nada más que producir la apariencia de que la obra es algo en sí objetivo, universalmente obligatorio, necesario, auténtico; algo que no puede ser de otro modo que como es (Adorno, 2006a: 186).

Es preciso recalcar aquí el hecho de que Adorno esté hablando de lo que es construir en el arte primariamente, de un modo primario a algo que se supone secundario. Por lo que podría parecer que en el caso de Schönberg no se trata tanto de lo que va después como de lo que va antes, pues supo hacer de la técnica tradicional tonal, partiendo de esa base y teniéndola en cuenta (p. e., a través de su dominio contrapuntístico), otra técnica nueva que acabaría siendo la denominada nueva música.

En el texto “Quasi una fantasía”, publicado en la editorial Suhrkamp en 1963, dice Adorno que: “ninguna duda cabe sobre la categoría misma de grandeza, ni siquiera en Schönberg” (Adorno, 2006a: 378); y que Schönberg: “puso de manifiesto una antinomia del arte mismo” (Adorno, 2006a: 378). Esto quiere decir que supera la ofuscación oscura de los antiguos artistas que denominaban la plenitud del arte a través de esta autenticidad de la grandeza, la validez universal y la totalidad de los maestros y sus obras de antaño. Elogia Adorno: “En nuestros días hay una auténtica serenata: de Schönberg” (Adorno, 2006a: 266). Schönberg es lo estéticamente extremo y la única legitimación

260Ahora bien, al final de la obra *Filosofía de la nueva música*, en un apartado final titulado “Noticia” escrito en Abril de 1969, Adorno dice que este texto es de 1959: “(...) los dos volúmenes de *Escritos musicales: Figuras musicales* (1959) y *Quasi una fantasía* (1963), y los escritos pedagógicos sobre la práctica musical *El fiel correpetidor* (1963) (Adorno, 2003a: 192).

del arte, consigue recobrar esa grandeza y lucirla en un sentido de sombra pero a la vez cumple y satisface el criterio de la idea del gran arte. Para Adorno, en la Viena de Schönberg²⁶¹, nos encontramos esa seriedad estética de la está permitido escapar a través del principio de variación, es decir, la dialéctica histórica se asienta ahora en una contradicción compuesta por con una nueva técnica compositiva que se opone a otras técnicas ya pasadas de la música tradicional y que, gracias a la relativización de las formas musicales predominantes, de un modo familiar a aquella estética hegeliana que ponía el acerbo en lo absoluto, se dice que se superan.

Por esta razón, la nueva música no es simplemente reacia a la tradición, sino que ésta influye en ella tanto como en el carácter auténtico del tema. El tema musical en el sentido de la tradición esta compuesto (holóticamente) por dos elementos: el todo y las partes. No obstante, en la nueva música ocurre algo singularmente relevante, y es que esta música se distingue de los dos (Adorno, 2006a: 216), los hace fluir dialécticamente sin ofrecer rechazo a su conflicto. Es una música que integra a ambos elementos, tanto a la *totalidad* (sea atributiva o distributiva, procesual o configuracional, porfiriana o plotiniana, p. e.) como a las *partes* que la contienen.

261En el texto titulado “La música estabilizada”, interno a los *Escritos musicales VI* y escrito en 1927, nos comenta Adorno el papel de Hermann Scherchen, quién organizaba conciertos y óperas en Fráncfort del Meno a través de la Sociedad Internacional para la Nueva Música, como director del *Concierto de cámara* tocado por los grandes intérpretes (y amigos de Adorno): Eduard Steuermann (profesor de piano de Adorno durante las clases en Viena con Alban Berg) y Rudolf Kolisch (violinista), que proceden de la educación musical de la aquí llamada Viena de Schönberg. De estos intérpretes Adorno apenas dirá algo negativo, más bien, nos hará entender que son la encarnación del papel interpretativo del a nueva música y que, además, su formación es impecable. En el 1927, Adorno aún decía cosas como que la naturaleza de estos intérpretes era gracias a una espiritualidad plena, i. e., el estilo que proviene de ellos es avanzado y va más allá de la reproducción comercial. Así lo dice: “Bajo la entregada dirección de Hermann Scherchen, que pese al limitado número de ensayos, superó los problemas totalmente nuevos de coordinación planteados por el Concierto de cámara, Eduard Steuermann y Rudolf Kolisch hicieron música en aquel sentido de la ejecución musical que hoy en día parte de la Viena de Schönberg y que a mí se me antoja el único actual: la interpretación se convierte en a construcción del organismo musical. En ambos, Steuermann y Kolisch, la naturaleza es tan fuerte que soporta la carga gracias a una espiritualidad plena, sin tener que apelar cobardeamente al instinto y al musicantismo; ¿y qué otra naturaleza musical se podría honrar así? Es incuestionable que ese estilo interpretativo, que aquí no hay posibilidad de caracterizar con exactitud, alterará desde la base la conciencia musical de la reproducción y la llevará al nivel de producción más avanzada. Este estilo se encuentra ya representado de manera totalmente explícita y consecuente en Steuermann y Kolisch” (Adorno, 2014b: 101). Tal como cuenta Claussen, el espacio biográfico en el que Adorno se encuentra con estos músicos que tanto lo marcaron es en la Viena de mediados de los años veinte, cuando se matricula, junto con Eisler (que acabará componiendo música para el cine) en el curso del Nuevo Conservatorio entre el 1919 y el 1923; y luego en las clases particulares con Schönberg donde conoce a Eduard Steuermann. Así lo dice Claussen: “En la Viena de mediados de los años veinte, ambos, Eisler y Adorno, se hallaron en una encrucijada. Tras cursas estudios en el Nuevo Conservatorio de Viena entre 1919 y 1923, Hanns Eisler, cinco años mayor que Adorno, recibió clases particulares de Arnold Schönberg. Por su parte, Adorno, no trataba de abrirse camino en la ciudad y, en tanto que alumno de composición de Alban Berg, confiaba en poder desarrollar sus capacidades artísticas. Perfeccionó su técnica pianística con Eduard Steuermann, probablemente el pianista más cualificado del círculo de Schönberg” (Claussen, 2006: 173). Además, explica Claussen que Adorno se refiere en una nota del año 1966 a un sujeto colectivo e integrador llamado “nosotros” para referirse a un conjunto “formado por compositores y músicos agrupados en torno al maestro Schönberg, cuyas estrellas eran Berg, Webern y Eisler, pero también Eduard Steuermann y Rudolf Kolisch. Todos ellos elaboraran un mismo material, todos ellos eran conscientes de la crisis musical de 1930 evocada por Adorno, que no había sido simplemente una crisis de la música, sino el principio del final del mundo burgués. Todos ellos intentaron sobrevivir con medios artísticos, pero sin hacer ningún tipo de concesiones. Extrema pobreza y muda desesperación acompañaron esta experiencia, así como una repentina fama, la mayoría de las veces póstuma, que los convirtió en los clásicos de la modernidad” (Claussen, 2006: 334-335).

Schönberg, supo encontrar esta dialéctica necesaria en su tiempo, llevando a la modernidad (*Jugendstil*) a su propia expresión sin ornamento, a un tipo de expresionismo pictórico-musical a lo Schiele, en donde la transición de un movimiento artístico a otro se consuman en su figura. En los *Escritos musicales IV*, en un texto llamado “Sobre algunos trabajos de Arnold Schönberg” fechado en 1963, aprueba Adorno que:

El movimiento de su obra es tan auténtico porque se consumó en el progreso técnico de ésta, en el rechazo de los accesorios decorativos, no por una actitud estilística. La solución de problemas estrictamente compositivos se transforma en un cambio histórico de los estilos; en la conversión del *Jugendstil* en expresionismo tanto como posteriormente en la cosificación mediante la construcción. Una de las posibles respuestas a la pregunta por la dignidad de la obra de Schönberg sería el hecho de que ésta, abandonándose sin ventanas a su propia tendencia, condensó rotundamente en sí toda la historia del espíritu de su época (Adorno, 2008a: 368).

Esto es, el plano de análisis musical de Adorno se convierte en fiel devoto cuando hay que mentar alguna característica acerca de los dodecafónicos, nunca pasa sin este tipo de elogios grandilocuentes que rozan la plenitud de lo auténtico o de la condensación de la mismísima historia del espíritu. La exageración con la que alaba a estos compositores vieneses no puede pasar sin la caída obvia en falsos ídolos que en su minoría oprimida judía tuvieron la mala suerte de ser vencidos por el oído deficiente de la masa, esto es, del objeto pasivo de la escucha.

El ejemplo palmario que utiliza Adorno en *Quasi una fantasia* para apelar a esa *objetividad musical* en la *escucha activa* contraria a la de Schönberg, es el caso de Wagner (Adorno, 2006a: 282). Wagner para Adorno es un mito, una fantasmagoría, una mitología donde todo lo fascinante y fabuloso triunfa sobre la libertad (Adorno, 2006a: 34). Su obra, al igual que la ópera burguesa en general, pretende trascender la idea de ser humano, sumisa de lo antirrealista y buscador de un romanticismo que navega mudo por los cielos. No obstante, contrapone Adorno, sus dramas musicales siguen las exigencias del resignado y frío realismo burgués (Adorno, 2006a: 34). Esto dice de Wagner en lo que compete al lado crítico, ahora bien, Adorno acaba aceptando una autenticidad y eficacia (Adorno, 2011: 213-214) dentro de su ópera *Tristán* en el texto “Notas sobre Wagner” interno a los *Escritos musicales V*. Pero esta autenticidad siempre está sopesada con ese matiz agravante tan característico de Adorno, al llamarle superficial y ajeno a la naturaleza. En Wagner hay esa frialdad del espíritu burgués de querer cerrarse a la sociedad en el individuo en solitario, como un náufrago que compone en la llanura o en la estepa desértica del uno mismo. Incluso esta forma solitaria de compositor embriagado creativo, que le gustaba a Nietzsche, es para Adorno un fenómeno social representante de la burguesía. Por ello dice, que con respecto a la apología del *Tristán* que hace Nietzsche ya no cabe esa crítica, es una vieja crítica caduca actualmente. Una vez

conocido el círculo schönbergiano se sabe que Wagner, el que en su época fue el auténtico genio musical, se encuentra ahora en las antípodas, en la mera superficie y en lo aparente de lo que va a ser lo realmente verdadero, es decir, la verdadera auténtica arte de la disonancia.

Tanto es así, que en un texto llamado “Arnold Schönberg (I)” de los *Escritos musicales V*, escrito en 1957, elogia a Schönberg de tal modo que muestra como históricamente hizo fracasar el modelo de Wagner. Toda la pureza, superación, encomio, adoración y, hasta, el culmen (no sin cierto *telos musical*) se concentra de un modo auténtico en el segundo período de la composición schönbergiana. En el tema principal del *Cuarteto en re menor*, el modélico primer movimiento del *Segundo cuarteto* y en *Finale* de la *Canción de otro planeta*, Adorno apela que:

todo esto es de una originalidad de la intuición y de una fuerza de superación que situaba el nombre de Schönberg entre los más grandes, aun cuando tras ello no hubiera escrito nada de aquello de lo que hoy en día la historia de la música hace alarde. Más allá de la técnica, lo enteramente nuevo se muestra, sin duda, ante todo en lo directo del enfoque, en el gesto de dar en la diana que se burla de toda la preparación y mediación musical, prototipo de un compositor que quiere «no decorar, sino ser auténtico». Se rechaza el ideal wagneriano de la composición como arte de transición; cuanto más cabalmente se suprime el esquema, cuanto más son para sí mismos los acontecimientos concretos, tanto más ha también de tomar sobre sí solo todo lo individual el peso y la responsabilidad enteros de su existencia, y el compositor es el valiente que le ayuda a eso (Adorno, 2011: 328).

Aquí se ve, cuanto hay de apariencia en Wagner, compositor mediocre de un periodo de transición que nada tiene que ver cuando se pone delante al disonante Schönberg, al cual ya no se sabe qué cosa tan grande llamarle, en cuál pedestal de altura situarle ni en qué órbita de músicos criticarle. No hay apenas pequeñas críticas para él, que vienen de un tonalismo técnico que conserva en sus comienzos, el cuál acaba superando por todo lo alto y convirtiéndolo en una gran nueva música auténtica sin rival. Siempre que uno quiera realizar la diferencia entre auténtico e inauténtico con respecto a los contenidos materiales principales (timbre, ritmo, melodía y armonía), para Adorno, Schönberg estará en ese punto álgido insuperable donde toda su aura musical será imposible de vencer debido a tal autenticidad; en la que a veces se pierde lo material de la obra y pasa a un espiritual fanático del que Adorno no logra despegarse tal y como vemos en este texto.

En el caso de Wagner tenemos, pues, dicho en el texto “*Schönberg: De hoy a mañana*, op. 32 (I)” de 1930, en los *Escritos musicales V*, un compositor al que Schönberg ajustó definitivamente cuentas tanto con lo *fluido* como con lo *funcional de su sonido* (Adorno, 2011: 395). La estructura armónica y polifónica que se realiza en el sonido wagneriano aparece por primera vez como algo afuncional, a la llegada de Schönberg. Se eliminan las últimas relaciones de lo sensible que había en Wagner, después del elogio nietzscheano, y se llega a romper el funcionalismo wagneriano y las transiciones infinitesimales con toda crudeza. Desde el sonido y contra el sonido, Schönberg entierra

a Wagner gracias al uso de la plena instrumentación exhaustiva de todas las líneas melódicas, se obtiene ese sonido polícromamente fragmentado de la disonancia, rico en transiciones, solístico, libre en las figuras melódicas y en libertad de cromatismo, pero que, pese a ello, permanecen estrictamente en la *inmanencia formal de la composición* (Adorno, 2011: 395).

Como dice Adorno en el texto de los *Escritos musicales V*, de 1954, llamado “La herencia y la nueva música”, lo característico en Schönberg es la búsqueda de lo “subcutáneo”, de esa irregularidad que se produce en pie a lo regular, de esa relación de superación establecida entre la dialéctica de la verdad frente a la no-verdad de la obra de arte musical. Adorno parece dejar de ser fiel a su dialéctica negativa al entender que el conflicto se supera de un modo concreto y fijo, casi teleológico, que se resume en el carácter de lo auténtico y de lo cualitativamente nuevo al que aboca el recorrido estilístico de Schönberg. Así bien el rango de la autenticidad reside en esto que Schönberg mismo denominaba subcutáneo y que Adorno califica constantemente para denominar esta autenticidad real de los contenidos materiales y las formas (disonancia y variación) de la obra musical. Dice Adorno, en referencia a Schönberg, en el texto citado:

solo entonces habrán oído ustedes lo que propiamente hablando acontece en la música de manera concreta. En un punto de su último libro, Schönberg habló, en conexión con los problemas métricos, de lo «subcutáneo», de una irregularidad que se produciría por de bajo de la piel de lo regular. Yo creo que este concepto de la configuración subcutánea vale para cualquier música de auténtico rango en todos los aspectos. Con ello no quiero decir otra cosa que la capacidad para desarrollar todos los momentos de lo que aquí y ahora aparece sensiblemente como momentos de un sentido en sí coherente y obediente a su propia lógica. Por tal sentido no se ha de entender algo representando por la música, ni tampoco su expresión; no existe en absoluto separado de la música, sino que, una vez más en palabras de Schönberg, es algo solamente decible por medio de la música (Adorno, 2011: 719-720).

Aquí tenemos, en definitiva, la definición de lo auténtico que Adorno aporta a la historia de la música. Con un tono semejante al aura de Benjamin, Adorno se decanta por una autenticidad basada en la temporalidad del aquí y el ahora del instante, de lo inmediato que es capaz de condensar la pobreza de un sonido con su riqueza, la línea con el punto, el punto con la superficie, la negación con la afirmación, esto es, la síntesis de la *imagen dialéctica*. No queriendo caer, en otras de sus obras más filosóficas en esta conclusión, Adorno pretende en esta parte de su obra musical reducir el debate a un *locus* de ruptura de tensión. Es Schönberg, y nada más, lo subcutáneo y lo auténtico de su obra, lo que realza la noción de superación dialéctica. La ecuación semeja ser la siguiente: cuanto más instante, más disonancia, mas novedad, más música *subcutánea* con sentido, más tiempo no homogéneo y menos repetición, más *auténtica* es la música. Esta es, al fin y al cabo la fórmula lógica del pensamiento musical de Adorno, reflejar este carácter filosófico, de herencia hegeliana (nietzscheana y heideggeriana), en sus análisis de obras musicales. La noción de lo *subcutáneo* está

usada repetidas veces por su obra musical y cultural, funcionando a veces de un modo similar y parejo a lo que Benjamin denominó “aura”. Es preciso señalar aquí el uso de esta expresión repetida constantemente, además de en los *Escritos musicales V* (Adorno, 2011: 455, 458, 459, 719, 720) en otros textos como *Crítica de la cultura y sociedad I* (Adorno, 2008b: 138, 146, 151, 155, 365, 366) y en los *Escritos musicales I-III* (Adorno, 2006a: 74, 404, 545).

Por supuesto, además de Schönberg y Webern se encuentra, llámese, el tercer compositor auténtico, Alban Berg, el gran profesor y amigo de Adorno. La gran obra por excelencia de Berg reside en la segunda ópera *Lulú*, la cual dice Adorno en el texto titulado “Ópera burguesa” de *Figuras sonoras*, que: “constituye el sello de la autenticidad” (Adorno, 2006a: 34) de este maestro de la nueva música operística. En esta segunda ópera *Lulú* es capaz de conseguir ejecutar musicalmente el instinto para el juego al estilo nietzscheano y escoger la fuga, el instante, la disonancia y la contraposición al canon oficial como tema operístico. La mayor parte de las cosas que tiene que decir Adorno sobre Berg forman parte del discurso panegírico y apologético, todo se convierte en lisonja, elogio, ensalzamiento, loa y alabanza de sus operetas variacionistas. Así podemos verlo cuando Adorno apela a cosas del tipo:

A Berg lo inspiró el genio del género operístico cuando de *Lulú*, la naturaleza destructora con que su ópera reconcilia, hizo una parte de coloratura, sin por ello incurrir ni por asomo en la copia de fases irrecuperables de la esencia operísticas (Adorno, 2006a: 37).

Con todo, visto así, Adorno no duda en apelar a esta autenticidad en nombre de sus conocidos del círculo de Viena, los que seguramente para su juicio musical fueran tan geniales y auténticos. No obstante, Adorno no utiliza esta noción de lo auténtico para referirse a un gusto particular sino para dar cuenta de lo que es musicalmente objetivo y de lo que viene dado a través de una dialéctica histórico-musical de una sociedad concreta. La importancia del carácter de la autenticidad de una obra musical se define, en la situación actual, en base a las contradicciones que se producen entre el contenido social de las obras respecto al impacto de las formas en el contexto en el que se producen. Esto es, tal y como se considera en el texto primero de *Figuras sonoras* titulado “Ideas sobre la sociología de la música”: “En cuanto zona del espíritu objetivo, se encuentra en la sociedad” (Adorno, 2006a: 10), el papel de esa mercancía y del proceso económico son patentes sobre la música. Dice Adorno:

La sociedad se ha sedimentado en su sentido y las categorías de éste, y la sociología de la música debe descifrarlo. Con ello se la remite a una auténtica comprensión de la música hasta en sus más mínimas células técnicas. (...) El sentido social de los fenómenos musicales es inseparable de su verdad o falsedad, de su logro o malogro, de su contradictoriedad o coherencia (Adorno, 2006a: 10).

La música tiene su razón auténtica en la relación con los fenómenos sociales, esto es, en los grupos de oyentes que conforman las sociedades, y que a la vez se agrupan en Estado nacionales y a la vez en grandes bloques de alianzas económicas y políticas. Pero, ¿qué tipo de procedimiento metodológico más allá de la crítica social puede adoptar, entonces, Adorno, para saber qué forma y contenido es más auténtico que otro? ¿Se trata de la dialéctica negativa aplicada a la música? Y aquí la cuestión. Desde luego, la música difícilmente se puede discutir en lo que respecta a su contenido desde una paramétrica únicamente sociológica, tal como se había dicho en la *Teoría estética* de 1969. El mismo Adorno da cuenta de ello varias veces, no obstante su preferencialismo fundamentado en sus profesores y amigos del círculo de Viena que, sin ninguna duda, tienen grandes conocimientos sobre técnica instrumentística y compositiva, le permite juzgar lo más auténtico de ellos. En este sentido, se juzga lo auténtico desde dos momentos: uno sociológico, que nos dice que gran parte de lo que es producido por la industria cultural actual es inauténtico en tanto que ya está obsoleto, abstruso, caduco, repetido, regresivo, etc.; y otro que apela a una autenticidad reservada a aquellos que introducen la disonancia y la variación en el canon musical sin ceñirse a la repetición de lo ya hecho por la música tradicional; como es el caso criticado de Stravinsky, que siendo atonalista libre y disonante, acaba padeciendo el aburrimiento de lo repetitivo, de falta de tratamiento del tiempo y del infantilismo musical, según el juicio de Adorno²⁶².

En este texto se sitúa en un plano distinto al que apelaba en la *Dialéctica de la Ilustración*, en el epígrafe “La industria cultural”, cuando se asociaba la duplicidad del estilo auténtico e inauténtico como un parámetro de dominio. Y hay que tener en cuenta que aquí los términos empleados ya no son los de “carácter de lo auténtico”, ni de la “autenticidad”, ni de lo “auténtico” sin más, sino que lo que se dice que lo que es auténtico en este caso es el estilo. Así lo afirmaba claramente Adorno en su texto escrito en 1944:

El concepto de estilo auténtico se evidencia en la industria cultural como equivalente estético del dominio. La idea de estilo como regularidad puramente estética es una fantasía retrospectiva de los

²⁶²De hecho en la *Teoría estética*, Adorno se va a referir como ocioso al debate sobre la música como arte del tiempo (Adorno, 2014a: 38). Este calificativo lo usa despectivamente expresando su aburrimiento por la cantidad de veces que esto fue repetido hasta la saciedad. Cabe recordar, a este respecto, contemplando la crítica de Adorno a Stravinsky musicalmente, que el propio Stravinsky repitió varias veces esto de la música como arte del tiempo: “La música es el arte del tiempo” (Stravinsky, 2006: 11); que se encuentra en las seis lecciones magistrales de música que impartió en la Universidad de Harvard durante los de 1939-1940. De aquí se puede entender, que por mucho que Stravinsky dijera que la música es el arte del tiempo, Adorno se esfuerza en demostrar que el propio Stravinsky no comprendió lo esencial de este tema, quizás por su no condición de filósofo. Adorno atiza sus críticas al atonalismo libre y disonante de Stravinsky en su relación con el tiempo, en su repetición brusca y tosca, así como en que cae en el molde del tiempo irreversible que semeja las máquinas de la fábrica estropeadas que participan sucesivamente en el mismo error. Este tiempo, es para Adorno una ficción (Adorno, 2014a: 39), por lo que la crítica a Stravinsky es la caída en una noción de tiempo vulgar a la hora de componer sus tan queridas, por ambos, disonancias y atonalidades libres.

románticos. En la unidad del estilo, no sólo del Medievo cristiano, sino también del Renacimiento, se expresa la estructura diversa de la violencia social, la oscura experiencia de los dominados, en la que se hallaba encerrado lo universal (Adorno y Horkheimer, 2007: 143).

Del mismo modo que cuando expresaba que la diferencia entre *estilo auténtico* y *estilo artificial* era una *distinción culturalmente conservadora* (Adorno y Horkheimer, 2007: 142). Así también, en esa misma obra, se dice que el *auténtico hombre alemán* erigido en representante modélico de la *virilidad* es un *tipo asocial conformista* (Adorno y Horkheimer, 2007: 213). Con esto, podemos decir que en la famosa *Dialéctica de la Ilustración*, donde también se esboza una teoría crítica del estilo²⁶³, Adorno estaba ligado a un modo de evitar lo auténtico en relación al

263En el texto titulado “La industria cultural”, Adorno nos esboza una definición de estilo como promesa en lo que atañe al periodo que va del Renacimiento al Romanticismo. Esta promesa parece indicar la necesidad estilística que se da en las obras musicales clásicas, como en Mozart, a romper con el estilo de su tiempo, que encarnan en sus propias ideas musicales en ejercicio. Esto es, una promesa en el sentido de un mensaje en la botella que se lanza y es probable que llegue algún día. Que el estilo sea una promesa quiere decir que en las distintas etapas hay una lucha entre estilos, en la cual un compositor intenta renovar los recursos materiales musicales frente a otros que abogan por otra vía. Las líneas estilísticas pueden ser más progresivas o más regresivas, ir hacia delante o volver hacia atrás. También nos indica si es un estilo más progresista o conservador, o si es más oficial o menos. Ahora bien, en este texto la tesis que afirma Adorno es que los grandes artistas nunca encarnaron el estilo del modo más perfecto y resuelto, sino que desatendieron la cuestión del estilo, viendo en el falsedad. Además, aquí se elabora una crítica de esta noción de estilo musical que atraviesa estas etapas históricas, quedando la referencia a lo auténtico apartada ya de estas cuestiones por donde avanza el texto. Así, Adorno relaciona el estilo en la pintura y en la música, aportando ejemplos que recorren desde el expresionismo y el dadaísmo hasta la jerga de la canción *crooner*, que es donde se manifiesta lo más falso de esta tendencia al estilo. Pero lo interesante es aquí un debate epistemológico que está inmerso en esta confusión del concepto estilo entre la pintura y la música. La verdad negativa que funciona como sostén de la problemática del estilo en pintura y música parece estar igualmente influenciada por formas sociales de un modo característico, ya que el estilo es una *promesa*, también lo es en tanto que intrínseco a un marco ideológico concreto. La imbricación de las fórmulas sociales transmitidas al expresionismo y al dadaísmo parecen tener un mismo esquema dialéctico negativo, que está operando en la idea de estilo hacia ambos campos artísticos, pero claro la teoría de la verdad del estilo implica también la falsedad de una segunda naturaleza. Y aquí es a dónde nos lleva el texto que sigue: “Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo de la manera más resuelta y perfecta, sino aquellos que lo acogieron en su propia obra como firmeza frente a la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa. En el estilo de las obras, la expresión ganaba la fuerza sin la cual la existencia pasaría inadvertida. Incluso aquellas obras llamadas clásicas, como la música de Mozart, contienen tendencias objetivas que buscan algo distinto del estilo que encarnan. Hasta Schönberg y Picasso, los grandes artistas se han guardado la desconfianza hacia el estilo y se han atendido, en lo esencial, menos a éste que a la lógica del objeto. Lo que expresionistas y dadaístas afirmaban polémicamente, la falsedad del estilo en cuanto tal, triunfa hoy en la jerga de la canción del *crooner*, en la gracia estudiada de las estrellas del cine e incluso en la maestría de la instantánea fotográfica de la cabaña miserable del labrador. En toda obra de arte el estilo es una promesa. Al entrar lo expresado, a través del estilo, en las formas dominantes de la universalidad, en el lenguaje musical, pictórico o verbal, debe reconciliarse con la idea de la verdadera universalidad. Esta promesa de la obra de arte —la de crear verdad a través de la adhesión de la forma a las formulas socialmente transmitidas— es tan necesaria como hipócrita. Ella pone como absolutas las formas reales de lo existente al pretender anticipar la plenitud en sus derivados estéticos. En esa medida, la pretensión del arte es también siempre ideología” (Adorno y Horkheimer, 2007: 143). Esto es, la problemática del estilo se refiere a un problema epistemológico sobre si las formas de las que se habla en nombre del término “estilo” tienen algún contenido de verdad y si o, de haberlo tenido, es porque está socialmente compartido y transmitido. Lo cual no hace ausente de ideología al estilo en cuanto tal, todo lo contrario, hace del estilo un verdadero caladero de asuntos sociales y políticos. Pero esto ya no es técnico, ni material, ni autónomo artísticamente, por eso los grandes artistas nunca se preocuparon de esto que se decía del estilo, porque el estilo es engañoso, tiende a lo falso. En definitiva, Adorno nos viene a decir que el estilo de su tiempo recibe el alcance de la dialéctica de la primera y segunda naturaleza. Con esto, la promesa, i. e., la esperanza para los desesperanzados, se mueve entre lo verdadero y lo falso, al modo de la verdad negativa, y con la ideología como motor de lo falso. Los grandes artistas no atienden al estilo (al que sí atienden los *crooners*, o las fotos de los escaparates y de los hoteles, etc.), porque expresan la falsedad en un nivel más abstracto y complejo por estar en contacto con la sociedad, donde

conservadurismo cultural y seguramente a la autenticidad alemana proclamada en nombre del nazismo, fascismo y racismo epocales.

Pero también, en muchos otros casos, Adorno enseña la parte crítica que hay hacia cierta autenticidad, hoy ya anacrónica, asociada al romanticismo musical y a muchos músicos considerados también dentro del registro de la música seria y tradicional. En los *Escritos musicales* y en las *Monografías musicales*, podemos ver esto reflejado en cantidad de pasajes. Se dice, también, en los *Escritos musicales I-III* que en el concepto del todo auténtico existe una relativa autonomía (Adorno, 2006a: 46), pero que el contexto de lo auténtico pertenece a lo antiguamente universal, armónicamente tonal y precario (Adorno, 2006a: 170), que hay que superar aún. Por ello, lo auténtico de lo romántico es anacrónico a lo auténtico de lo schöngbergiano, porque técnicamente los materiales aun no fueron lo totalmente organizados de una manera íntegra. Cada época histórica musical, revela en su tiempo el carácter auténtico de sus compositores en lo que respecta a un dominio de las técnicas y materiales musicales. La organización dodecafónica del contrapunto schöngbergiano, es, en este sentido, un ejemplo de libertad absoluta del compositor al ver de los románticos o clásicos, pues a lo largo de la historia de la música hubo un momento en el que se sintió la necesidad de ir más allá de lo contrapuntístico. Los materiales, los contenidos, los temas, los motivos están en dialéctica con las técnicas, las formas, los esquemas, los patrones, etc. Esta dialéctica logra su autenticidad en el momento en que se desarrollan hasta el punto de tensión en el que se une lo nuevo y lo anacrónico. Este nivel progresivo y regresivo señala el carácter de verdad negativa de la obra de arte, en tanto, que se da una mediación concreta entre forma y contenido en una determinada fase determinada. Por ello, Adorno en este texto hace alusión a lo auténtico en el sentido de la forma musical que se adquiere en la totalidad de un contexto (Adorno, 2006a: 258). Es decir, es justamente en la dialéctica entre la forma musical de la armonía y la técnica compositiva con los contenidos temáticos donde la totalidad de tal contexto retoma el carácter de lo auténtico.

Sin la dialéctica histórica de la negación entre forma y contenido no se comprendería el ejercicio de la teoría crítica musical en Adorno, de ser así sus ejemplos caerían en el vacío

lo técnico musical o pictórico se hace vulgarmente ideológico y de carácter regresivo en lo material. Pensemos por ejemplo, en las orquestaciones de Sinatra, algo ya levado a ejercicio en toda la música tradicional camerística, todos esos nuevos chirridos y síncopas de los crooners solo vuelven al estilo con el fin de no discutir ninguna técnica, ya que todo lo que hacen está ya más que perfilado en Beethoven, en Brahms o en Wagner. No obstante, cada época tiene sus gustos musicales, y la sociedad responde a ellos no sin coberturas ni aplomos ideológicos, la mercancía se convierte en opio para los oyentes regresivos que imperan más que nunca. Y son regresivos no en el sentido peyorativo, sino en el de un gusto que vuelve hacia lo ya, materialmente, fue superado. El modo en que se combinan las técnicas, el trato técnico con el material y la mediación entre la obra y la técnica misma, conforman lo que en un nivel más abstracto y confuso, sería el estilo nacional y, por consiguiente, el gusto nacional compuesto por sus artistas y compositores y sus opiniones acerca de tales técnicas. Pero un gran artista no necesita elevarse tan alto para realizar su trabajo, lo suyo, parece que nos quiere decir Adorno, está más vinculado al trabajo técnico con el material, y no a los saberes de alto vuelo, como las teorías sobre el estilo de su tiempo, que rondan *in abstracto* por la sociedad.

subjetivista que se deja llevar por la lógica maniquea de lo favorito, lo preferido, es decir, lo *bueno* y lo *malo*, lo *mejor* (p. e., los típicos “*the best of*”) y lo *peor*. Por ejemplo, Adorno llega en un conciso momento a hablar de una autenticidad que solo Schubert pudo conquistar por encima de Webern en tanto forma. Esto es, cómo una forma schubertiana (p. e., en el ejercicio de la sonata) permanece afirmada porque aun no ha sido negada en el presente por un compositor actual como Webern. Ahora bien, tampoco es que Adorno se vuelva reacio a Webern en ningún momento, o que se dedique a criticarlo en base a su gusto subjetivo sobre contenido alguno a secas. De ningún modo, de lo que se trata aquí es de la dialéctica entre la técnica y lo formalmente objetivo de esta frente a los contenidos subjetivos que tematizan la obra. El carácter auténtico de Webern aun no llegó a desarrollarse formalmente en el grado de autenticidad en que lo hizo Schubert, aunque en lo que corresponde a los contenidos Webern lo haya sobrepasado técnicamente.

“Por mucho que las canciones de Webern puedan sobrepasar en sutileza, delicadeza, plenitud de contenido avanzado a las de Schubert, aun así y sin duda por ello, a las schubertianas les es inherente un momento de autenticidad, de necesidad objetiva, que hasta hoy al menos todavía no ha aflorado en los cantos tardíos de Webern” (Adorno, 2006a: 197).

En este texto titulado “Criterios de la nueva música” de los *Escritos musicales I-III*, Adorno está utilizando la terminología de “lo auténtico” no tanto en sentido positivo y negativo, de lo que vale y no vale, sino en relación a cierta dialéctica histórica musical de los materiales. Desde luego que, debido al paso del tiempo, las formas cada vez quedan más desfasadas, no obstante, hay otras formas que quedan aun estancadas, sin superar, esperando a ser reconstruidas y, hasta reformadas, por los nuevos compositores. Así, se podría decir que, más allá del dominio del sistema tonal y de la variación romántica, rasgos de la música seria y tradicional, hay parte formales del material schubertiano que quedan aun por superar en compositores del Segundo círculo de Viena como Webern. Ahora bien, también hay lugares comunes entre estos compositores, por ejemplo, tanto Schubert como Webern son proclives a una técnica compositiva de breves piezas, no obstante el carácter auténtico y objetivo, en tanto que formal, del fundador austriaco del Romanticismo queda relegado a la autoría de Schubert en este pasaje. Tanto es así que fue Schubert quien continuó y avanzó sobre la forma sonata beethoveniana, adquiriendo nuevas sensibilidades tímbricas, sobre todo en alguna de sus obras de madurez como en la *Sonata en La menor D 784* compuesta en 1823.

Que Schubert, a nivel de contenidos sea menos progresivo que Webern es bien claro, en tanto que sigue preso del modelo totalizador del yo romántico, de la fantasía, de los temas sagrados, las serenatas, lo solitario y sobre todo de esa herencia beethoveniana de la música articulada desde la idea de una humanidad como un todo liberalizador y absoluto que brota de la pasión individual. En

este sentido, aun en Schubert permanece una idea de lenguaje musical característico del romanticismo, a saber, referencialista y semántico musical. Quizás, es esta la razón por la cual Adorno le atribuya a Webern el estado de mayor delicadeza y plenitud en los contenidos. No pudiendo afirmar rotundamente tal cosa, lo que sí podemos verificar es que en el periodo intermedio de la biografía compositiva de Beethoven tenemos a un músico auténtico (Adorno, 2008a: 174) que declara la guerra a lo normativo de los clasicistas del sinfonismo clásico. Beethoven, su impulso negativo, se revela contra lo falso e inauténtico del canon de la música barroca y clásica a través de su nuevo uso de la sinfonía y de la disposición de los instrumentistas en la orquesta. De hecho, cuando Adorno quiere elogiar a Sibelius²⁶⁴, al comienzo del texto de los *Escritos musicales IV* titulado “Glosa sobre Sibelius”, para decir que es un “sinfonista auténtico” (Adorno, 2008a: 267), lo compara con una especie de Beethoven.

Beethoven se erigió contra la positividad quintaesenciada del espíritu clásico y aristocrático. Aunque, a pesar de este parcial elogio del espíritu beethoveniano como auténtico compositor de su tradición, posteriormente Adorno también le atiza una crítica. Por una parte filosófica y por otra musical, la crítica de Adorno a Beethoven tiene mucha relación con lo dicho sobre Hegel; en tanto que en Beethoven, para Adorno, hay una filosofía de la música que está

264 Aunque en la *Filosofía de la nueva música* lo encasilla como un compositor que utiliza material tonal como para no llegar a generar falsedad en los acordes. Y es que para el dodecafonismo, los acordes con duplicaciones de octava suenan falsos, así como todo aquello que repite triádicamente las tres notas principales del acorde o como el acorde de séptima disminuida, el cual suena como verdadero y lleno de expresión en el comienzo de en la *Sonata op. 111* de Beethoven pero no en la *música de salón* del s. XIX sin conseguir la *verdad limitada* (Adorno, 2003a: 39). Sobre Sibelius y su relación con los sonidos tonales y su falsedad, dice lo siguiente: “Pero de su falsedad no es responsable sin más el estilo impuro, sino que hoy día el horizonte técnico del que emergen repugnantemente los sonidos tonales comprende en sí a toda la música. Si un contemporáneo trabaja única y exclusivamente con los sonidos tonales, como Sibelius, éstos suenan tan falsos como si fueran enclaves en un terreno atonal. Por supuesto, esto requiere una limitación. Sobre la verdad y falsedad de los acordes no decide su aparición aislada. Únicamente es medible en relación con el estado general de la técnica” (Adorno, 2003a: 39). Pero para Adorno, ningún acorde es “en sí” falso, ni siquiera “en sí” a secas (Adorno, 2003a: 41), el acorde se encuentra en un vaivén rítmico que lo mueve y frente al que tiene que mantener el ejercicio estilístico y expresivo. Ahora bien, con falso se refiere a que desde un punto de vista técnico y compositivo una obra musical en manos de un compositor capaz de leer con exigencia objetiva los materiales musicales puede comprender en qué se obedece y en qué se desobedece justamente la técnica utilizada. Lo complicado es saber qué quería estar haciendo ese compositor cuando la obra se presta al oído desde un punto de vista externo, y aquí hay cierta complicación que va más allá del canon de la música tradicional, del sistema tonal, de los acordes de séptima disminuida, las tríadas, los cromatismos y de recursos musicales del compositor técnico. En definitiva, solo cada compositor se entiende a sí mismo, quien pretenda ir más allá de tal expresión en busca de normas musicales ante tales tensiones compositivas, puede resultar problemático, en tanto que también lo es la dialéctica musical; ahora bien, llegados aquí, no queda otro camino. Dice Adorno: “Ningún acorde es «en sí» falso, ya porque no existe ningún acorde en sí, ya porque cada uno lleva en sí el todo y hasta toda la historia. Pero precisamente por eso el conocimiento que tiene el oído de lo que es justo o falso está a la vez absolutamente ligado a este único acorde y no a la reflexión abstracta en el nivel técnico general. (...) El estadio de la técnica se presenta como problema en cada compás que él se atreve a pensar: con cada compás la técnica en su totalidad exige de él que le haga justicia y le dé la única respuesta correcta que ella admite en cada instante. Las composiciones no son nada más que tales respuestas, nada más que la solución de rompecabezas técnicos, y el compositor es el único capaz de leerlos y el único que comprende su propia música. Lo que hace estriba en lo infinitamente pequeño. Se cumple en la ejecución de lo que su música exige objetivamente de él. Pero para tal obediencia el compositor ha menester de toda la desobediencia, de toda la independencia y espontaneidad. Así de dialéctico es el movimiento del material musical” (Adorno, 2003a: 41).

emparentada con la filosofía idealista del espíritu absoluto de Hegel. La relación dialéctica de las partes y la aspiración a una identidad sintética de lo real a través de la superación de un tropo contra otro. Algo que ocurre en obras de Beethoven como en la *Sonata «Claro de luna»*.

Ahora bien, el Beethoven del estilo tardío ya no parece tan aferrado a este sistema filosófico musical. En sus obras tardías, tan distintas como la *Missa solemnis* y la *Novena sinfonía*, podemos apreciar que la apariencia de esa identidad entre lo subjetivo y objetivo es casi idéntica con la idea clasicista (Adorno, 2008a: 175). Todo el intento, empeño y aspiración a la verdad llevado a cabo por el último Beethoven, en sus últimos cuartetos, p. e., acaba cayendo en la yuxtaposición abrupta sin mediación, en motivos escuetos, aforísticos y polifónicos mal organizados. Esto, para Adorno, lleva a cabo a una contradicción lógica entre la forma armónica y el contenido, y por lo tanto, se aboca el fracaso extremo de esa autenticidad que se alzaba contra los clásicos y los barrocos.

Ese clasicismo contra el que fue Beethoven y por el cual Adorno garante en este compositor una sincera autenticidad en su acto de negación a lo anterior, tiene también su razón de ser con respecto a la autenticidad del pasado clasicista. Para Adorno hay conservado en el propio Bach una técnica que está avanzada a su tiempo, o cuanto menos se caracteriza como auténtica. Pese a que en referencia a la música barroca siempre triunfa el vulgo característico de la opinión académica más corriente de los oyentes de óperas y conciertos, Adorno destaca el caso excepcionalmente concreto de la fuga bachiana como ejemplo representativo de esta autenticidad musical. En los *Escritos musicales IV*, lo deja claro Adorno cuando dice: “Bach, que según la opinión corriente aunque cuestionable resumió una vez más el mundo musical objetivamente cerrado de la Edad Media, había, si no creado, sí en todo caso llevado la fuga a su forma pura, auténtica” (Adorno, 2008a: 168). El momento histórico, en el que la fuga conjuga contenido y forma en su método compositivo y técnico, se hace auténtico, *hic et nunc*.

Incluso, cuando en los *Escritos V*, en un texto llamado “Aforismos musicales”, Adorno pone al propio Bach por encima de los compositores neoclásicos que no supieron utilizar los materiales adecuados para refundarlo armónica (formal) y tímbricamente. Así como Schumann sí tenía conocimiento de que a Bach no se le podía despertar de nuevo y refundarlo partiendo de los materiales neoclasicistas, por supuesto beethovenianos y mozartianos, estos compositores como Stravinsky lo intentaron fallidamente en muchos casos. La reconstrucción de los neoclasicistas llega a ser inmóvil, falta de dinamismo y variación, además de que el material de reconstrucción es insuficiente e inadecuado. Dice Adorno:

“los neoclasicistas creen poseerlo físicamente en los centros de un material que todavía se halla mucho más lejos del bachiano que del schumanniano de hace noventa años. Bach se venga de ellos en la medida en que ciertamente sigue siendo auténtico, mientras que ellos, en cambio, devienen

inauténticos” (Adorno, 2011: 34).

Si el material musical no está situado en su tiempo, en su momento histórico, este desfase aboca al carácter de lo inauténtico. En todo caso, se trata de un aspecto histórico en el que la nueva forma da un giro a otras formas del pasado de un modo progresivo, cambiándolas y variándolas, y no repitiéndolas como hicieron en el jazz y en el neoclasicismo, lo cual resulta regresivo. En los contenidos ocurre también algo similar, la lucha por los contenidos de verdad también ocurre dialécticamente frente a los históricamente más atrasados. Así, los neoclásicos, para Adorno, aun no lograron superar o ir más lejos del material musical bachiano, en el sentido en que sigue estando más vivo y se encarna mejor en el presente. Pero tanto Bach, como Shumann hoy en día cumplen un papel ya más cercano del cancionero pedagógico que de la música nueva, la cual sí ha sabido aplicar la variación suficiente a las formas y a los contenidos como para gozar de un carácter propio de lo auténtico en lo que se refiere a la entrada del expresionismo vienés del s. XX. La forma disonancia de la nueva música cala en el material a través de lo más inmanente y subcutáneo, ya que es capaz de mantener lo irregular de la línea melódica y la variación conjuntamente a la linealidad del sentido musical y el orden preestablecido.

Asimismo, en el texto “Música músico-pedagógica” de los *Escritos musicales V*, Adorno se pregunta: ¿Y a quién no se le ocurriría, a propósito de la simplificación de esa clase de música, el ideal artesanal de lo «sencillo», la parodia de lo materialmente auténtico?” (Adorno, 2011: 843). ¿Qué nos quiere decir Adorno con esto? ¿Acaso nos quiere decir que hay un intento pedagógico en la sociedad de cristalizar funcionalmente una música más auténtica que otra en lo que se refiere a lo complejo? ¿O es que hay una música compleja que no tiende a lo sencillo y eso la hace ser más auténtica? Parece que Adorno nos lleva a este lugar, es decir, que menos no es más, o lo que es lo mismo, que las músicas serias y tradicionales, ya ni digamos las músicas populares, están repletas de fraseos sencillos y repetitivos que para nada representan lo que debe entenderse como lo auténtico.

Como venimos diciendo, la dialéctica histórica de lo auténtico e inauténtico depende de la evolución progresiva o regresiva de la dialéctica de las formas y de los contenidos; siendo la forma, sobre todo, la organización de los contenidos. Queda la música relegada de su existencia como ente (en el sentido de la diferencia óntico-ontológica heideggeriano) para pasar a encarnar lo que debe ser más auténtico en base a la transmisión histórica del material y de las técnicas objetivas. Si la música sencilla, que consiste en simplificar el juego de los timbres, los patrones rítmicos, los fraseos melódicos y las estructuras armónicas, cae en lo inauténtico es por ser regresiva históricamente. En el blues, p. e., la forma depende de la escala pentatónica (los punteos, el acompañamiento y la improvisación) y el contenido viene dado por el *feeling* entre los oyentes ante una situación

semántica y emocionalmente compartida (temas de marginalidad, añoranzas del lugar natal, sufrimiento de las clases más empobrecidas, pero también amor y desamor, etc.). De un modo semejante, en el caso del rap, hip-hop o el trap, la forma reside en el clúster tonal del *beat* sobre el cual se cantan las rimas a modo de fraseos melódicos y el estilo apela al *flow* (i. e., al fluir de la rima cantada por encima de la base) compartido por el cantante y el oyente en referencia a ciertos contenidos muy vinculados a la calle, las drogas, la prostitución, la miseria social, la decadencia, etc. El *feeling* y el *flow*, no serían exactamente ni formas ni contenidos *per se*, sino que más bien, al igual que las teorías mundanas sobre el estilo en los románticos, mantienen una conexión un tanto abstracta entre los propios oyentes de blues y de rap, hip-hop y trap. Entre ellos utilizan estos términos para designar un tipo de congruencia auditiva en el dejarse llevar y fluir por esa música, aunque por momentos parece que significa, más bien, un modo de escucha o de estado del oyente un tanto envolvente. El *feeling* y el *flow*, como el estilo, se conforman también de características de la personalidad del músico, del cantante o del *mc*, que encarna en su forma vocal y en su tipo de movimiento en el escenario y en los *clips*. La definición de estos términos se hace compleja, en tanto que son nociones que suelen estar muy confundidas y se refieren a diversidad de aspectos musicales y no musicales envueltos abstractamente.

Pero estas músicas sencillas armónicamente, ligeras melódicamente y populares en sus contenidos, ¿van más allá de la música tradicional camerística? Desde luego, los contenidos de la música popular actual expresan y denuncian, incluso, otras cuestiones, de alto trasfondo social, que la música de cámara. Incluso, parece que, a nivel de contenidos, la música urbana como el trap, avanza mucho más en contenidos que la propia música seria, tradicional y de cámara. Pero este avance es ayudado por el empuje social a la hora de propagar y transmitir mundialmente los materiales musicales. Ya que, es evidente que los contenidos de estas músicas urbanas tienen ya un componente regresivo, en cuanto que vuelven a los temas de sobra manidos por la música popular goliardesca-medieval, renacentista, barroca, etc.

Es en este sentido en el que Adorno, aunque no se refiera a la música urbana, apela al carácter de lo inauténtico de las músicas sencillas y populares. Ahora, este diagnóstico consideramos que es transmisible a otros nuevos géneros que surgen en la calle y que llegan de un modo directo a los medios de masas. Esto hace problemática la dialéctica entre lo auténtico y lo inauténtico, a saber, cómo las formas temporales de continuidad y discontinuidad tienen capacidad para definir la autenticidad en los tiempos del capitalismo tardío. ¿Acaso, para muchos oyentes regresivos de trap, no se puede distinguir entre lo auténtico y lo auténtico del mismo modo? ¿Acaso no queda una filosofía de la historia en la música urbana reproducida por Youtube y Spotify que delimita la autenticidad del material musical? Dicho así: ¿No hay, también en el trap, una renovación de los

objetos sonoros impulsada por las nuevas técnicas? ¿En qué sentido varía el material musical? ¿Hay variación formal en el trap? Desde luego que hay una filosofía de la historia que dirime lo nuevo de lo viejo, lo auténtico y lo inauténtico en estos oyentes, expertos y críticos de la nueva música urbana, dentro del propio movimiento musical existen todo tipo de esquemas para diferenciar el rap, el hip-hop y el trap de unos años de otros. La dialéctica histórica de la forma y el contenido está abierta en este campo tan nuevo, es algo que cabe investigar de un modo muy detenido para no dejarse llevar por el torpe efecto de recencia. Cabe pensar, por ahora, que dentro de estos géneros o subgéneros de la música popular, sencilla, ligera y urbana también hay un debate histórico que, pese a su poca duración en lo que compete a la historia general de la música, tiene un carácter técnico y material de no poca relevancia. Ahora, que los medios de comunicación acompañen al movimiento, con todo el aparato ideológico inmanente que esto conlleva, y que el nivel de regresión en aspectos rítmicos y armónicos lo hacen caer en lo inauténtico desde una visión histórica, también es manifiestamente verdadero. Justamente, de lo que se trata en estas músicas urbanas es de la superación en sentido regresivo, esto es, de cómo el criterio autónomo musical consiste en hacer que el *beat* y el fraseo, la base y la rima, coincidan de tal modo que permitan al oyente adaptarse y pillar el *flow* de un modo cada vez más sencillo, más pegadizo y más adictivo. Esto es lo característico de un carácter homogéneo y estático del tiempo, a partir de una base de tiempo, se empieza a rapear, a distintas velocidades y de distintas formas como el *doble tempo* y el *freestyle*. Pero la base musical, conformada por percusión digitalizada, melodías producidas a través de *loops*, *clústers*, *paths*, *bústers*, etc., consigue construir una “melodía de timbres” (no solo en el sentido utilizado por Schönberg y Adorno) hasta ahora desconocidos en la historia de la música, así también por lo cualitativamente nuevo del medio técnico que los produce, denominados como DAV (Digital Audio Workstation)²⁶⁵. El objeto sonoro sobre el que se está trabajando a nivel físico-técnico destaca por su vibración electrónica, por un trasfondo del campo sonoro que hace aparentemente imperceptible ciertas melodías y marcas rítmicas. En el escenario del trap que va del 2013 al 2017, a nivel americano, latino, europeo y asiático hay una cantidad de trabajos con un dominio de las amplitudes y frecuencias que hasta ahora no se habría alcanzado. Estos trabajos se patentizan como tema, pieza, canción, *track*, *song*, en lo que denominan *mixtape*.

En los *Escritos musicales I-III*, concretamente, en un texto titulado “Stravinski. Una imagen dialéctica” (en memoria a Walter Benjamin), el cual fue una ponencia en la Hessischer Rundfunk en junio de 1962, publicado ese año en *Forum*, cuenta Adorno sobre el neoclásico Stravinsky que su ideología sigue siendo la de la voz de la humanidad, digamos, de un cierto contenido humanista. A la

²⁶⁵Estos medios técnicos de producción de audio digital, denominados DAV, se cuentan entre los más usados el *Fruity Loops*, *FL Studio*, *Pro Tools*, *Cubase*, *Ableton Live* (que es de los más usados por los artistas del trap), *Logic Pro X*, etc.

vez, en este texto se nos muestra el carácter temporal estático de la música, donde Adorno toma el principio artístico stravinskiano como pura apariencia ontológica. En Stravinski se da toda una mascarada ideológica en la que el contenido se niega de tal modo que acaba por negar, *tu quoque*, lo auténtico. Intenta hacerse pasar por lo que no es, niega la apariencia de la apariencia, porque no pretende aceptar la condición apariencial de la obra, sino que quiere hacerse pasar por otra cosa. El carácter estático de la obra de Stravinski lo demuestra Adorno a partir de un análisis crítico e irónico de la obra *La consagración de la primavera* de 1913. Se pregunta Adorno:

La subjetividad, se dice en la Filosofía de la música, asume en Stravinski el carácter de víctima; pero ¿no es precisamente ése el destino de la subjetividad? (...) ¿No sería la desesperación objetiva que yo percibía en *La consagración de la primavera* más adecuada al estado de impotencia total frente al colectivo asesino? ¿No acusaría a éste más radicalmente que la expresión subjetivamente musical? ¿No es el tabú que la estática música de Stravinski impone a lo vivo la manifestación misma de la verdad negativa? ¿No esbozan sus obras la imagen fiel y sin adornos de los esquemas de regresión emergente? (...) Su objetivismo corrobora musicalmente la idea de que en arte la fuerza de lo humano se transformaría en inhumanidad como espejo de lo inhumano, mientras que se deterioraría en ideología en la medida en que siguiera vibrando como la voz de la humanidad. Tal objetivismo sería idéntico al principio artístico de Stravinski. Éste da, descontentadizo, un respingo ante el sujeto que se comunica, sus sentimientos, su voluntad. Lo cual conferiría a su música ese aspecto del «ser así y no de otra manera» que yo habría atacado como ficción de una esencia obligatoria mediante procedimientos estilísticos, como apariencia ontológica. No se podría, como yo, defender el carácter de apariencia de la obra de arte contra la ideología del mensaje, de la genuinidad y de la autenticidad, y luego, sin embargo, censurar la apariencia de que sea apariencia. Con el reproche de mascarada contra la música de Stravinski yo me habría unido a la fatal sociedad de los que con piadosa caída de ojos deploraban maliciosamente la pérdida del tiempo. Mi rechazo de la ley formal de Stravinski, de la repetición compulsiva, ineludible, de una música cuya estructura reproduce el desesperantemente circular contexto del destino, el enmarañado mito, no sería en absoluto tan distinto de la unción de aquellos para los que, entre todas las novelas, precisamente el *Doktor Faustus* sería sospechoso en cuanto manifestación de un mundo sin trascendencia (Adorno, 2006a: 395)

Por una parte, aquí tenemos la defensa de la apariencia de la obra de arte, esto es, el modo en que lo que aparece no es real sino abstracto, pero que, al mismo tiempo, se cruza en lo real a través de la ideología y su acción aplicada en una concreta praxis social y política. Por tanto, la *defensa musical*, de lo que siendo mismamente subcutáneo en lo cutáneo, irregular en lo regular y aparente en lo real, puede servir de instrumento contra la ideología de un mensaje político que viene dado a los oyentes pasivos, a través de los medios de masas. Por otra parte, postulando esto, el carácter sociopolítico de la música, la apariencia de lo real, el cruce de los conceptos de la naturaleza primera y segunda, se suma al modo de acción contra la ideología de un mensaje que viene de dentro del cuerpo político y social-cultural (p. e., parlamentos y radios). Se defiende la genuinidad y la autenticidad, por lo que, llegados hasta aquí, podemos constatar que estas cualidades son las que, individualmente, encarnan unos compositores y músicos concretos. El *summum bonum* histórico al

que llega la música seria es, pues, uno de los lados de la dialéctica negativa en el que la forma disonancia incorporada durante la fase expresionista desemboca en el dodecafonismo, serialismo y nueva música variacionista. Pero, volvamos al texto y preguntémosnos: ¿Solo esto puede construir resistencia contra la ideología del mensaje? ¿Es esta la apariencia de la obra de arte que puede ir contra la ideología del mensaje? ¿La genuinidad y la autenticidad de estos músicos va contra tal ideología de la industria cultural o ella misma puede ser reapropiada por el mismo? ¿Se puede defender una autenticidad emancipadora en medio del circuito capitalista o es preciso estar fuera? ¿Se resiste a la ideología del mensaje?

De esta línea escrita por Adorno, importa más lo que incluye en la primera premisa que la segunda, en la cual explica que no censura la apariencia de la apariencia, pues es donde hace patente que su defensa está justamente en esos caracteres de genuinidad y autenticidad como armas de defensa contra la ideología del mensaje. Pero, es incisivo ver aquí cómo a través de la industria cultural, de la música, Adorno pretende posicionarse en una ambigua vía que *coquetea* con la resistencia y la tensión emancipadora; la cual no es otra, que una música auténtica, contemporánea, progresiva, cualitativamente nueva, que haga frente a aquella música capitalista, popular, ligera, regresiva, sincopada, sencilla y repetitiva que acompaña los ritmos sociales de la economía de mercado.

4. 5. Genealogía de la distinción histórico-musical de la forma disonancia y consonancia:

Los ejemplos musicales de Adorno

Para analizar esta dialéctica de las formas consonancia y disonancia se hace necesario de antemano estudiar el *punto* temporal en el que se hace visible el momento de cambio de la forma consonancia a la forma disonancia en la historia de la música. Este justo instante de la historia de la música nos presenta la forma disonancia como una totalidad musical que fue puesta en praxis por unos compositores que empiezan a ver en tal forma un método compositivo nuevo, y ya no tan sólo un gesto estilístico, casual, trivial, adventicio de la totalidad de la forma consonancia. Adorno, presenta la posibilidad de pensar la forma disonancia en un momento retrospectivo, siendo ella un complemento accesorio de la forma consonancia que se ejercía bajo los esquemas de la música tradicional. La historia de la forma disonancia acompañó la historia de la forma consonancia, y hasta cierto punto, a partir del s. XVI, ambas *historias* deben estudiarse conjuntamente. Sin embargo, hay que añadir también que la forma disonancia no está únicamente ejercida de un modo accidental a la necesidad de la consonancia tonal, así como, tampoco es desde la música tradicional desde donde parte el estudio genealógico del principio de variación disonante.

Por la contra, y más allá del *continuismo* de la dialéctica histórica de la música, validamos que es posible encontrar ya en los inicios de la música popular renacentista y en el influjo de ciertas músicas antiguas, un tipo de resquicios o *ruinas* (natural-históricas) de la forma disonancia y un uso de sistemas armónicos que estaban ya en correlación y sintonía con los que llegarán a la nueva música. Lo difícil es esto, a saber, cómo en los contenidos de la música tradicional nos encontramos manifiestamente con esas formas disonantes y de qué modo evolucionan estas en su transformación. La forma disonancia es una totalidad de partes que bañan las músicas populares desde antes de la música tradicional palaciega y, su ejercicio, no fue meramente aleatorio en gran parte de las veces, sino que a menudo da sentido a las propias obras musicales, sin por eso estar bajo la influencia de unos conocimientos compositivos comparables a los de la nueva música del Segundo círculo de Viena.

Con el énfasis de detallar la postura de Adorno con respecto al *momento* en que empieza a ser utilizada la forma disonancia de un modo compositivamente libre y autónomo, no ya consonante y tonal, se van a presentar algunos de los textos en los que da cuenta del giro histórico de la forma consonancia a la forma disonancia. Para ello, en primer lugar, nos centraremos en el texto de “Nueva música, interpretación, público”, tercer epígrafe que conforma el texto titulado “Figuras sonoras. Escritos musicales I” (incluido en la versión española *Escritos musicales I-III*). Aquí, Adorno nos cuenta los problemas manifiestos en esta nueva música dodecafónica en referencia a la forma temporal y a las técnicas musicales. Estos problemas también incluyen a la práctica de las músicas

tradicionales, pues están remitidos simplemente a una falta de ensayo y de capacidades ejecutivas que, de ningún modo, son propios de alguna música determinada y particular. Adorno, en este texto, se centra especialmente en lo que ocurre con los errores de la nueva música, sin embargo, al acabar de exponer esta cuestión, generaliza estos errores a otros tipos de música; pues, como veremos, se trata de errores usuales en la mayoría de todos los músicos en iniciación al aprendizaje musical. Así pues, explorando unos principios comunes a las músicas que se rigen tanto desde parámetros formales de consonancia como de disonancia tenemos dos principales problemas. Por una parte, están los errores que surgen de descuidos como la insensibilidad para los acentos, falta de flexibilidad dinámica, rigidez del ajuste al compás y ejecución grosera de los *ritardandi*. Y, por otra parte, falla la claridad e inteligibilidad melódica por causa del *tempi*. Tanto Schönberg como Berg solían recomendar que, para tocar bien las melodías rápidas y de necesaria fluidez discursiva y articuladora, se debía empezar de un modo muy lento (p. e., con la forma sonata) para la ejecución, comprensión y detención de todo lo que ahí sonaba.

Adorno da peso a este segundo problema de la velocidad que se debe utilizar en los ensayos musicales. El problema de tocar lentamente es que se aminora la fuerza y se puede caer en el aburrimiento del oyente, por ello, lo ideal sería que se tocara al *tempi* correcto. Es por esta cuestión temporal y musical (i. e., melódico-rítmica), por la que Adorno concluye que lo más adecuado para este tipo de melodías veloces y de notación muy comprimida es partir de los *tempi* correctos (Adorno, 2006a: 45). Al hacerlo así, se le transmitiría al público oyente que hay melodías rapidísimas que por el hecho de no ser totalmente comprensibles no quiere decir que dejen de ser melodías *en sí* mismas, y, *de facto*, pasen a convertirse en errores musicales. Este fenómeno, que muestra la relación de la melodía con el error, requiere de la atención y detención del oyente para captar la multiplicidad melódica en la unidad rítmica y, así, poder percibir también la cualidad sensible del sonido, la cual en muchas interpretaciones mediocres de la nueva música es casi imposible de percibir. Con estas dos características de la técnica de la nueva música, Adorno incluye a algunos de los intérpretes de esta música en una perversidad generada por la caída en los errores que aquí se apuntan. De este modo apela Adorno a que la:

mayoría de las interpretaciones corrientes que no llevan a la unión de lo interior y lo exterior tienen su móvil en la mera indocilidad y refuerzan el prejuicio, (...) la fachada sonora se agrieta y de ello llegan entonces a hacer incluso un mérito perverso (Adorno, 2006a: 46).

Adorno no quiere decir con esto que la música tradicional (el ejemplo que da en este texto es el de Mozart, Beethoven, Mahler y Wagner), a diferencia de la nueva música (Schönberg y Berg, para este caso), se encuentre en un lugar de privilegio a salvo de la crítica. Ante estos errores, tanto

las músicas que siguen un patrón formal de consonancia son tan vulnerables como las que avanzan sobre el principio compositivo de la disonancia. De hecho, para Adorno, este punto común, donde ambas músicas se difuminan, es un punto que le interesa especialmente a la industria cultural para llevar a cabo su proyecto de masificación de ventas a través de los medios de comunicación, *eo ipso*, igualar lo más posible la música tradicional a la nueva música, confundiendo la consonancia con la disonancia.

Sin embargo, Adorno es reacio a esta *hibridación* interesada de tipos musicales, por así decir, debido a que la música tradicional carece del modo de perfección en las técnicas, además del principio compositivo de la variación y el uso consciente y explícito de la forma disonancia, que la nueva música. Adorno dice que en la música tradicional:

igualmente sus ejecuciones carecen hoy en día de sentido en la inmensa mayoría de los casos; precisamente el trato con la nueva música permite reconocer, retrospectivamente, por así decir, esto (Adorno, 2006a: 46).

La diferencia de la música tradicional con la nueva música está en los errores de ejecución comunes en las técnicas, en sus perfeccionamientos, en el cuidado de los *tempi* en las ejecuciones melódicas, etc. Ahora bien, también hay que denotar la importancia de la diferencia a nivel social de ambas músicas en el momento del auge de esta nueva música a mediados del s. XX, esto es, la música tradicional gozaba de un fácil acceso a la masa (p. e., a través de la radio, cine y televisión), aun cuando soportaba dentro de sí la cualidad sonora de las rupturas y contradicciones del antiguo lenguaje tonal de la forma consonancia.

La música tradicional, como ya adelantamos, se adapta fácilmente a pequeñas disonancias generadas dentro del sistema armónico tonal, el cual es el que vertebra este tipo de música. Estas formas disonantes que se incluyen en la música tradicional no son, tan solo voluntarias a nivel compositivo, sino que entran en las *armaduras* armónicas de un modo estilístico y enfático no puramente intencionado y explorado hasta sus últimas consecuencias, lo que hace que entre el patrón formal de la consonancia y la disonancia haya una lejanía y una distancia dialéctica. Este distanciamiento que está basado principalmente en los modelos compositivos, tiene a la vez su efecto en la industria cultural, empeñada en no diferenciar nada y en vender su producto como un *todo absoluto* mercantil que incluye todo gusto de contradicciones. Lo que Adorno quiere reivindicar ante el comercio musical de masas es, precisamente, una investigación musical crítica que divide meticulosamente los tipos de música, los materiales, las técnicas, etc. A saber, formalmente hablando, la diferencia clara entre un modelo de composición basado en la forma consonancia y otro basado en la forma disonancia.

A esto hay que añadir la preferencia musical de Adorno en el sentido histórico que remite al carácter auténtico de la obra musical. No tan solo, convertido en una actitud rígida de autenticidad, contra las músicas tradicionales y, no digamos ya, las populares, folclóricas, ligeras, etc., Adorno pone en marcha la diferencia de forma y contenido en relación a la dialéctica histórica. Esto es, en la medida en que el repertorio musical de lo viejo vuelve a emerger a través de otra forma, se hace auténtico en cuanto que esa novedad, ese momento inmediato, aquí y ahora, conlleva a una renovación material, técnica y formal que *supera* lo anterior. Por ende, tenemos una nueva música más auténtica que la tradicional, debido a la progresión en estas modulaciones disonantes de Schönberg que traen consigo la *libertad* y la *emancipación* en la música. Así como Heidegger expresaba la actitud de lo auténtico y lo propio ante el miedo a la muerte que los entes comprensivos del ser (*Dasein*) apopiaban en sus vidas, así Adorno despierta la autenticidad como carácter de la nueva música, libremente atonal y con gusto por la disonancia, ante los moldes tradicionales. A la hora de tomar su posición en este asunto dice tajantemente que la música tradicional: “no logra en absoluto el auténtico, la impronta de la estructura del todo en el individuo” (Adorno, 2006a: 46).

La nueva música, a diferencia de la tradicional, tiende a convertir la estructura musical en un fenómeno inmediato que, a la vez, prohíbe los puntales formales del discurso (Adorno, 2006a: 46). Con la nueva música, aquellas pequeñas formas disonantes incipientes que había en el *caos* de Beethoven se hacen completamente manifiestas y patentes, esta técnica compositiva saca a relucir los *retazos* de formas disonantes. Es relevante que, cuando Adorno quiere expresar con un nombre a la forma disonancia tan característica de la composición serial, del dodecafonismo o de la música serial, apela al término “caos” (Adorno, 2006a: 46, 69, 157 243, 249, 426, 523). Ahora bien, este caos, que ya se encontraba en Beethoven antes de la llegada de la nueva música, según nuestra tesis, también se podría estudiar en casos concretos de músicas populares de mayor antigüedad y de distinto territorio.

En segundo lugar, se atiende al texto “Sobre la prehistoria de la composición serial”, incluido también en los *Escritos musicales I*, con el fin de mostrar el estudio genealógico de la forma disonancia, el cual avala el auge de la nueva música como uno de los máximos puntos en los que se perfecciona compositivamente el propio ejercicio de la forma disonante y se *supera* la forma consonancia. Para Adorno, con la forma disonancia se llega a aglutinar la estructura con el acontecimiento individual (también como contenido de esa forma), la *unidad* de los *principios formales* y el *instante individual fenoménico* (Adorno, 2006a: 69), pero esto es algo que únicamente sucede con la *autoridad* auténtica de los músicos fenomenales Schönberg, Berg y Webern. Esta fusión y unidad dialéctica musical entre forma y contenido, es decir, entre objeto y sujeto musicales, no tiene valor alguno en la música antigua ni en toda la nueva música *en sí* sino que, siguiendo las

tesis de *Filosofía de la nueva música*, en principio, es algo exclusivamente *pregnante* en estos tres amigos suyos. Esto es, aunque Adorno enuncie que el profesor Schönberg no es quien ha inventado el dodecafonismo sino que simplemente lo ha descubierto, sus consideraciones sobre la autenticidad del modelo compositivo dodecafónico son excluyentes de *todo* a lo que se le puede aplicar esa susodicha perfección de la forma disonancia en otros géneros musicales del pasado (p. e. músicas populares) que siguen en un auge neotonalista actualmente. La *perfección* está ahí, como la *autenticidad*, porque ahí se hace materialmente patente el principio compositivo, no obstante, en todo género musical ligero esto se da de modo adventicio como un mero accidente. Así, como resultado de una novedad, en este caso una *nueva* música, surge una nueva libertad, una nueva emancipación y un nuevo momento de la filosofía de la historia musical en la que se dice lo que es más auténtico y menos auténtico.

Dicho esto, empecemos, pues, a enumerar los cinco ejemplos cruciales de este giro musical a partir del cual Adorno nos van a mostrar cómo se dio el cambio de la música tradicional *cerrada* en la forma consonancia hacia la nueva música *abierta* a la forma disonancia. Los principios de esta música dodecafónica con gusto por lo disonante van a ser explorados por Adorno concretamente en la música tradicional; estas formas musicales tradicionales eran: el vals, la *passacaglia*, el lied, el canon, el tratamiento coral, la fuga (Adorno, 2006a: 82-83). Ahora bien, respecto a esta concreción, cabe decir que no serán investigados suficientemente los casos en que esta disonancia musical se da, siquiera por azar aprehendido y por uso de otras escalas o modos y ritmos, en las músicas populares renacentistas (más allá del *pasacalles*) o en los modos armónicos que en la España prebarroca se utilizaban, pongamos por ejemplo. Esto es, estas estructuras armónicas no sólo eran escalas mayores y menores como exigió el sistema tonal posterior, sino que se usaban modos frigios como en las alboreás, tonás y romances, o en el denominado modo andaluz (i. e., frigio), y ya no digamos en los palos o ritmos.

Aun así, Adorno se refiere a que estos principios hay que buscarlos en aquel sistema de libre atonalidad ensamblados dentro de la música tradicional donde juega un papel de relieve el “principio de variación” (Adorno, 2006a: 70). Justamente no está hablando de las zarabandas, chaconas, folías y otras músicas populares anteriores, siquiera, a la música tradicional misma, sino que se refiere a esas músicas tradicionales clásicas y palaciegas que destacan en Alemania durante la época del Barroco musical. Partiendo de estas músicas tradicionales, principalmente alemanas, Adorno *deduce* que el dodecafonismo nace a partir del descubrimiento de este principio dialéctico de variación, a pesar de que él mismo reconozca que se encuentra mezclado e indiferenciado en todos sus ejemplos más incipientes.

Así bien, el primer ejemplo que nos muestra Adorno, al que apenas cita, es la antigua

variación schubertiana que se ejecuta intentando hacer vacilar las velocidades de los compases dentro de un tema muy representado y conservado, manteniéndose a *tientas inalterable* (Adorno, 2006a: 71). Aunque Adorno poco explique sobre estas variaciones en este texto, se puede decir que se trata de una forma musical que se remonta al menos al Renacimiento (de la ópera y de la música popular) y que fue consolidada durante el Clasicismo. Una de las composiciones más relevantes de Schubert, para este caso, podría ser el lied (forma musical característica de las variaciones instrumentales) *Die Forelle*, al español *La trucha*, incluida como cuarto movimiento del *Quinteto para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo en La mayor, p. 144* compuesta en 1817, la cual incluye seis variaciones.

El segundo ejemplo *genealógico* que da Adorno es el de Beethoven, al que apela, además de en su fragmentaria obra titulada *Beethoven. Filosofía de la música*, en el texto “Nueva música, interpretación, público”, donde se refiere al *caos* que escondían sus piezas (Adorno, 2006a: 46). Beethoven resalta las variaciones individuales y subjetivas que se alejan de la forma inicial de un tema original como pueden ser las tardías *Variaciones «Diabelli»*: “donde la caracterización individual llega al máximo” (Adorno, 2006a: 71). De este modo, en Beethoven nos encontramos en el momento preciso del que hay que partir para alcanzar la superación de tales *tropos* musicales, con el fin de hallar las posibilidades abiertas que se dan en ese principio de variación que será, *a posteriori*, el principio serial y disonante. Ahora bien, esto no cae en la grosera presentación de que Schönberg *supera* estos *tropos* sometiendo los principios brahmsianos-clasicistas al material cromático wagneriano-neoalemán, la cuestión es más compleja, nos advierte Adorno.

El tercer ejemplo lo incorpora Berlioz, quién ha roto con la tradición beethoveniana ciñéndose al *Leitmotiv* variacionista que, hasta entonces: “sólo había aparecido de un modo esporádico” (Adorno, 2006a: 71). Es por ello que Adorno enseña el progreso histórico musical de los *Leitmotifs* de Berlioz y la escuela neoalemana (p. e., Listz, Brahms, etc.) hasta Strauss frente a los modelos de variación beethovenianos. En el último movimiento de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz tenemos todo un momento de superación beethoveniana, absolutamente variacionista, a través de la caricatura y la distorsión del concepto estático y de la consonancia *tradicional* del tema. Este es un *punto* embrionario de la aparición de un caso incipiente de nueva música en la historia de la música. Asimismo, es necesario pararse en este ejemplo para mostrar cuáles son las *causas* que aporta Adorno para explicar este avance de Berlioz sobre Beethoven.

En el texto “Ideas sobre la sociología de la música” que da comienzo a los *Escritos musicales I*, se hace referencia a la cuestión del influjo de la técnica en los métodos de composición y su avance. En casos como en los de Hector Berlioz, la metodología compositiva avanza progresivamente mucho más, no por el descubrimiento ni el ahondamiento en el principio de

variación, ni en cuestión alguna relacionada con la disonancia como un punto de partida a la composición, sino por la incorporación de procedimientos industriales *externos* a la música. Esto es, *avanza* más debido al influjo social que la tecnificación favorece en ese momento histórico a los músicos, que por la rigurosa detención de Berlioz en el estudio de ese *caos* disonante y de los *problemas compositivos* que había planteado Beethoven (Adorno, 2006a: 20). Aquí, tendríamos un caso más *dispuesto* a esa racionalización técnica *externa* a la música que a una razón armónica, lógico-material, y hasta matemática e *interna* a la música. Lo cual, suscita el problema de saber cuándo un compositor o una obra está avanzando en técnicas compositivas por causa de una razón técnica e industrial *externa* a la composición (i. e., al entorno), o por un principio lógico musical *interno* a la racionalidad autónoma de la música (i. e., al contorno y al dintorno). La dificultad que estriba en estas influencias, de compositor a compositor o de compositor al contexto industrial y social de la época, generan tal problema para la filosofía de la historia de la música que la forma disonancia no se sabe ya si progresa por una cuestión o por otra en etapas históricas de la música anteriores²⁶⁶. Esta dificultad a la que se enfrenta Adorno, de si Berlioz *progresa* por su detenimiento en las partitas, por la *mimesis* musical y por su educación musical en Beethoven o por su influjo de la racionalidad instrumental musical en la masa de oyentes, queda expuesta aquí en su tensión dialéctica.

El cuarto ejemplo *genealógico* del serialismo y dodecafonismo es, indudablemente, Richard Wagner, en toda su reconocida *variación psicológica*. Lo que en Berlioz aun resultaba chocante y delicado, en Wagner *cuaja* como una técnica compositiva para nada problemática, evidente y desarrollada, esto es: como “principio estilístico” (Adorno, 2006a: 72), dice Adorno en el texto “Sobre la prehistoria de la composición serial”. Las últimas partes del *Anillo*, sobre todo en la marcha fúnebre *El crepúsculo de los dioses* podemos hallar a un Wagner que incorpora estos nuevos *motivos disonantes* de los que habla Adorno; otro ejemplo podría ser la trompa de Sigfrido, que es una fanfarria que se deriva de las notas naturales del instrumento, la cual hace romper el *tema* singular en una voluntad compositiva violenta. Con estas variaciones se comienza lo que será una larga tradición serialista, de la que Adorno señala que comienza:

en el instante en que la reconstrucción de una ontología musical por parte de Beethoven, la justificación subjetiva de la objetividad formal clasicista, perdió su perentoriedad con respecto al nivel de conciencia compositiva. Los *Leitmotivs*, al mismo tiempo perentorios en su identidad y desde el todo sin embargo radicalmente alterados, reducidos a mero material, contra su voluntad,

266Por supuesto, pensar esto en la actualidad conlleva a una confusión y complicación mucho mayor que con la que se encontraba Adorno, ya que , hoy en día, p. e., los jóvenes que tocan instrumentos tienen unos conocimientos tecnológicos y técnico-industriales (p. e., acerca de pedaleras de guitarra, amplificadores, dispositivos telemáticos, material de grabación, aparatos electrónicos digitales, programas de edición, secuencializadores, convertidores, etc.) que están por encima, en muchos casos, de los conocimientos propiamente técnico-musicales.

pueden considerarse como las primeras series (Adorno, 2006a: 73).

Aquí tenemos pues, los focos primigenios más centrales que Adorno apunta para esa reconstrucción de una ontología musical beethoveniana a partir de los *Leitmotivs* y luego con Wagner. Ahora bien, por volver a la digresión realizada sobre Berlioz, en ejemplo de Wagner ocurre algo similar. Adorno apela de nuevo a este concepto de la *racionalidad instrumental externa* a la música en sus comentarios acerca de la ópera de 1845 de Wagner titulada *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*. Así lo dice, en el texto “Ópera burguesa” de los *Escritos I*:

incluso el drama musical wagneriano, que la historia de la música sitúa en el tardorromanticismo, está lleno de rasgos antirrománticos, entre los cuales quizá el tecnológico ostenta la primacía (Adorno, 2006a: 28).

Esto es, se trata aquí de una ópera alejada ya de los elementos mágicos y de las disonancias incorporadas en las variaciones psicológicas del arte musical operístico, que se incluye en el *mundo desencantado* y secularizado y que recibe la forma específicamente burguesa. Así, llega a decir Adorno en el texto “Clasicismo, Romanticismo, nueva música”, de estos *Escritos I*, que: “la obra de arte total wagneriana, en cuanto fantasmagoría de la esencia romántica, es al mismo tiempo también tecnológica, incluso positivista” (Adorno, 2006a: 137). Surge así, a partir de esta racionalidad técnica e instrumental, una nueva característica de la ópera del s. XIX (que, por supuesto, va a seguir su desarrollo en el s. XX): la ostentación, el arquetipismo de la apariencia y la tendencia “positivista del arte burgués” (Adorno, 2006a: 29). En este sentido habría que entender cómo la forma consonancia es buscada aquí en base al *gusto* del espectador y del oyente burgués que acude a las óperas y se acomoda en el tipo de placer moderado y poco proclive a la libertad que desarrollaba la forma disonancia. El género operístico, al ser tan visual, refuerza un tipo de juicio estético-musical del oyente a *imagen y semejanza* de lo representado, es decir, hace que el oyente se conforme con la forma consonancia de los patrones clásicos y empiece a aceptar la forma disonancia como un choque visual y teatral, un *shock* incipiente al expresionismo, más que como algo autónomamente compositivo musical²⁶⁷. Frente a esto, al final del apartado “Ópera burguesa”, nos encontramos con

²⁶⁷El uso general que se alcanza a finales del s. XIX de las óperas como medio de representación sólida de problemas sociales, por ejemplo en la ópera *El maquinista Hopkins* de Max Brand de 1929, en las óperas de Stravinsky *Renard* (1916) y *La historia del soldado* (compuesta en 1917 a partir de un texto de su amigo Charles Ferdinand Romuz) comenta Adorno que hace caer al género de la ópera en la “simbolización desvalida y cursi” (Adorno, 2006a: 28). La ópera está vinculada de un modo más intenso que otros tipos musicales a las emergencias de las formas tecnológicas y Wagner también fue una víctima de ello. La revitalización de la tragedia antigua que se pretendió con la rudimentaria ópera madrigalesca a perdido ya la continuidad histórica y se mantiene desde entonces en un molde musical formalmente distinto. Adorno sitúa el nacimiento de la ópera en los escritores y músicos ascéticos y reformistas de la Florencia del s. XVI: “la forma conoce luego su primera floración en la República de Venecia, es decir, bajo las condiciones de una burguesía desarrollada, y los primeros grandes compositores de óperas Monteverdi, Cavalli, Cesti, trabajaban allí” (Adorno, 2006a: 30). Aquellas óperas como el *Orfeo* de Monteverdi rectificaban y

un modo nietzscheano, adoptado por Adorno, a la hora de entender tal composición. Así es que para componer no hay que *andarse con* dualismos maniqueos ni particiones *en dos* de la obra, *versus*, la realidad social en el juego de la representación más sólida, transparente y perfecta, sino que se de un ejercicio dialéctico y diseminador del oído crítico:

se debe componer con el martillo, tal como Nietzsche quería filosofar con el martillo, es decir, golpeando la obra en sus partes huecas con oído crítico, pero no partiéndola en dos y confundiendo con la vanguardia los escombros diseminados, debido a su semejanza con las ciudades bombardeadas (Adorno, 2006a: 39).

Esto es, de los motivos de Wagner hasta el expresionismo encarnado en Schönberg el camino no es lineal, ni siquiera hay por qué entender que de los *escombros diseminados* de su ópera se manifieste, cuan *parto mayéutico*, el resultado del nacimiento de la *vanguardia*. Los contenidos de verdad de las circunstancias sociales y políticas también juegan un papel que, por momentos, oculta la progresión *causal* de las formas musicales. En este sentido, también Adorno advierte del carácter falsario que hay en la genealogía llevada a cabo en su positivismo formal, ya que esas formas no son sino organizaciones de las partes que subyacen en los contenidos. Quizás esto sirva

daban un sentido claro a los *míticos* que representaban, en ello consistía la pureza ajustada al género operístico en aquel entonces. La ópera, de ese modo, participaba en el mito y se envolvía con el haciendo justicia a su propio género, sin entremezclarse de un modo tan superficial y transparente con el movimiento social global que embrionariamente empezaba a gestarse. Posteriormente, el estadio más cortesano de la historia de la ópera se da a finales del s. XVII y durante el s.XVIII donde: “el mundo de los *maestri*, las *prima*, *donna* y los *castrati* que se desarrolló a partir de la escuela napolitana, marca ya la fase tardía del absolutismo, en la que en toda la sociedad estaba tan avanzada la emancipación de la burguesía” (Adorno, 2006a: 30). Por lo que la ópera nunca estaba del todo apartada de esta familiaridad burguesa, de hecho los argumentos de los *intermezzi* favorecieron la entrada en la escena musical. Adorno hace este paralelo entre la historia de la ópera y la historia del aburguesamiento de las sociedades europeas, de un modo semejante al que Max Weber establece en su obra *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* la relación positiva entre la historia de la música occidental y la historia de la racionalización en el continente. Adorno hace una reseña de este texto, que leyó en el apéndice de la edición alemana de *Economía y sociedad*, en el opúsculo “Ideas sobre la sociología de la música” que da inicio a la edición española de *Escritos musicales I-III*. Adorno le da la razón a Weber con respecto a la tesis incuestionable de que la historia de la música es la historia de una racionalización progresiva con distintas fases: como lo fueron la reforma del sistema de notación precisa de alturas basado en líneas y espacios de Guido, la introducción de la notación mensural, la invención del bajo cifrado, la afinación temperada y la tendencia, que parte desde Bach hasta sus días, de la construcción musical integral (Adorno 2006: 13-14). Todos estos hechos explican la existencia de una correlación positiva entre la historia de la música y la de la racionalización. No obstante, dice Adorno, la historia de la racionalización es a la vez inseparable del proceso histórico del aburguesamiento de la música, y esto se refleja, como acabamos de explicar, con mucha claridad en el caso de la ópera. Con esto, llegamos al lugar en que la ópera es un desencantamiento que desde sus creencias supersticiosas no puede abandonar sus orígenes, en eso mismo es en lo que cae Stravinsky quién no puede superar de ninguna manera dicho género. La técnica de Stravinsky sigue encajonada en la alienación mediante “patrones motivicos pobres y sin desarrollo junto con desplazamientos rítmicos estereotipados, la música antidramática para un drama musical, ya hoy día irradia tales monotonía y aburrimiento, que lo único que asombra es que los mismos compositores, Stravinsky incluido, no se rebelen” (Adorno, 2006a: p. 38-39). Por supuesto, este acerbo repentino de la ópera es compartido con la llegada del cine, incluso, no solo en su carácter genealógico sino también respecto al funcional. Para Adorno, hay una similitud tremenda entre la ópera de mediados y fin de s. XIX y la llegada de mundo de la pantalla cinematográfica en su faceta material de captación cultural de las masas. De hecho Adorno nos dice que el teatro cortesano está completamente desgastado justamente con la conservación teatral existente en las nuevas huidas al cine, en resumen, la coherencia musical vendida al mundo de la representación que contiene la imagen.

como una *imagen dialéctica* que nos lleva a la composición serial concretada en Schönberg, Berg y Webern a partir del método compositivo de la forma disonancia que surge históricamente a través del recorrido musical del libre principio de variación.

El quinto y último ejemplo a tener en cuenta para la llegada de esta nueva música de composición serial y dodecafónica son los poemas sinfónicos. Estas oberturas ampliadas de la escuela neoalemana sustituyen por la unidad de la intención subjetiva a los arcaizantes esquemas de tipos preordenados, intercambiables, tan típicos de la *suite*. Estas composiciones constaban de un solo movimiento al igual que los poemas sinfónicos tardíos de Strauss o como las obras instrumentales tempranas de Schönberg, *Noche transfigurada*, *Pelléas y Mélisande*, el Primer cuarteto y la *Primera sinfonía de cámara*. Al utilizar un solo movimiento, las obras unificaban sus elementos musicales en una sola línea, algo que permitía concebir claramente la variación como distintas partes interrelacionadas en un todo. La idea de Beethoven-Brahms de una composición rica en contrastes se podía llevar a la perfección, acercándose al principio de variación, al incorporar distintas líneas en un mismo movimiento. Como ya hemos denotado, este tratamiento se resuelve con lo que los neoalemanes y Berlioz denominaron *Leitmotivs*, donde: “se interviene en el tema al mismo tiempo que se conserva su identidad” (Adorno, 2006a: 74).

Por consiguiente, una vez se familiariza y se consolida compositivamente el principio de variación, dice Adorno: “la composición se convierte en variación toda ella, sin tema estático” (Adorno, 2006a: 75), y así, podemos concebir las formas de las series y de las escalas de doce *semi-tonos* (Schönberg) o de seis (como Debussy). A partir de aquí, el tratamiento compositivo del tema deja atrás el origen *arcaico* y se convierte en un nuevo material que liquida la tendencia musical de la tradición tonalista con el fin de dar cabida a una nueva relación organizativa entre las partes de la totalidad *configuracional* anterior (i. e., la correspondiente al rondó). De esta manera, aquella tonalidad que garantizaba la conexión aparente entre los elementos, empezó a ser puesta en cuestión por aquel: “oído más avanzado” (Adorno, 2006a: 76), que progresivamente se acomodaba al *gusto* por una nueva forma temporal musical más *distinta*, heterogénea y, para muchos oyentes, aun desconocida.

Desde este momento, empieza a surgir el desarrollo de la composición de Schönberg en sus primeros cuartetos. Precisamente, es en el primer movimiento del *Cuarto cuarteto* donde Schönberg ya posee y domina esa nueva técnica musical²⁶⁸ y donde más explícitamente la emplea. Esto es lo

268En el texto escrito en 1958, incluido en los *Escritos musicales I*, llamado “Música y técnica”, Adorno establece algunas relaciones acerca de lo que denomina “técnicas musicales”. Adorno, da constancia de que la palabra “técnica” tiene su remitencia con la unidad con el arte desde sus primeros usos en las comunidades antiguas de Grecia. En música, la técnica no es sino la realización del contenido espiritual ejercido a través de las notas, esto es, como una producción sensible de sonidos que se realiza desde algo interior (Adorno, 2006a: 233). Tanto es así, que en la música y en la técnica el contenido sea idéntico y no-idéntico, lo cual expresa que en esta relación existe una

que se conoce como la segunda fase de Schönberg, cuando el dodecafonismo llega a su momento, esto es, cuando el modo de configuración armónico es de libre atonalidad, y al mismo tiempo, recordaban de manera fragmentaria a los residuos o *ruinas* de la forma sonata; los cuales pasaban, ahora, a ser pequeños movimientos breves. Consiguientemente, para Adorno, las *Piezas para orquesta, op. 16* y las *Piezas para piano, op. 11* son figuras básicas de doce tonos sin intención alguna de una integración tonal, inventadas de modo nuevo y auténticamente libre, donde se unifica lo vertical y lo horizontal de modo simultáneo. Así, Adorno reafirma, del mismo modo que en el ensayo de Webern sobre Schönberg, que en 1909 cuando este último escribió las *Piezas para orquesta*:

no sólo dominaba los sutiles 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 que, en la inmediatez de un estilo compositivo plenamente libre, ya está anticipado lo que andando el tiempo más extrañó del dodecafonismo: que lo vertical y lo horizontal se unifican, es decir, que sucesivas notas de la serie se comprimen en sonidos simultáneos. Lo que se atribuye al cálculo abstracto se desarrolló en un estilo compositivo totalmente deshilvanado, meramente obediente a las inervaciones del oído (Adorno, 2006a: 80).

propia dialéctica. Para explicar esto, Adorno aporta el argumento de que por ello existe desde antes del s. XIX la noción de “técnica compositiva” (Adorno, 2006a: 234). Hay, por tanto, una evolución de la técnica musical entre los músicos de cada época en su tarea de producción de musical, pero hay a la vez una inclusión de técnicas que se atraviesan extraterritorialmente con otras. Bajo una tendencia social global se impone una técnica sobre las obras de arte a pesar de la técnica compositiva, instrumentística, de canto, etc., que estas contengan. A causa de esta “ley del movimiento de la tecnificación de la obra de arte” (Adorno, 2006a: 236) van en crecimiento la integración y la autoalienación. Integración porque la técnica aporta facilidades a los músicos de integrarse, de relacionarse y comunicarse entre ellos gracias a sus avances obvios. Y, autoalienación, porque las totalidades musicales se miden por unos medios técnicos y separados del contenido en una red cada vez más especializada. Esta especialización se contrapone con aquella subjetividad sin la cual es imposible pensar el contenido estético (que se pierde). Para Adorno el prototipo de este “protofenómeno de la modernidad en música” (Adorno, 2006a: 236) es Berlioz. El efecto moderno de la música ya no viene dado por buenos músicos, compositores e intérpretes sino de un modo de conquista del estrato material que deja al albur la más completa organización instrumental complementaria a la desorganización compositiva. Es esto para Adorno, precisamente, lo que denomina como efecto moderno musical. El cual aboca a una descomposición impotente que subsume bajo especialistas a unos elementos musicales básicos. Del mismo modo que ocurre: “con una comunidad totalmente dominada por la administración” (Adorno, 2006a: 238), la música también sucumbe, en su parte negativa, al efecto tecnificado de *devoración*, que no es sino el de un grave conflicto recíproco y engañoso donde la fantasmagoría y el fetichismo se armonizan.

4. 6. Las relaciones de la tonalidad y la atonalidad con el funcionamiento de la forma disonancia y la consonancia. Ejemplos cruciales de la música seria y popular

Tras haber introducido estos puntos, con el fin de detallar cuál es la relación de la tonalidad y la atonalidad con la forma disonancia y consonancia, se parte de un texto de Adorno en el que se emplean unos términos semejantes a los que se viene tratando. Con ello, nos referimos al texto que se titula “Dificultades”, en los *Escritos musicales IV*, correspondiente a una conferencia que imparte Adorno para la Radio Bremen el 5 de mayo de 1964 (impreso en *Aspekte der Modernität* en 1965). Aquí, se muestra de un modo sucinto la relación entre la tonalidad y sus repercusiones con respecto a la forma disonancia, esto es, como factor introductorio de rasgos formales intramusicales en la llamada nueva música. Cuenta Adorno:

durante siglos, las emociones específicas y los impulsos individuales, las llamadas ocurrencias, se han preformado a través de la tonalidad, han exigido por así decir los principios organizativos de ésta. Sin banalizar en absoluto, uno debe percatarse de qué salto se produjo con la nueva música, no sólo por mor de su alteridad cualitativa, sino sobre todo en virtud de lo que perdió junto con la tonalidad. Sólo quien no maquilla esto comprende en qué sentido es radical la música moderna y por qué los hombres se oponen tan violentamente a ella. La función multiseccular de la tonalidad ya no se cumple sin más, sino que, si en absoluto se puede conseguir, cada vez se la ha de establecer primero. En eso estriba la razón principal del *shock*. Separar en esta zona entre razones intramusicales y sociales sería superficial y exterior: los problemas estructurales musicales, la relación entre lo universal y lo particular en la música, son manifestaciones inconscientes de sí mismas de profundos procesos sociales. Lo universal y lo general no se pueden volver a juntar a voluntad; ni la tonalidad, como a veces se ha imaginado, restablecerse. Paga con su desaparición la propia culpa, lo represivo, lo violentador de la emoción individual. De qué se trata puede uno sin duda darse cuenta de la manera más sencilla por el hecho de que precisamente los grandes compositores tonales, Bach, Mozart, Beethoven, tuvieron siempre el afán de la disonancia, el cual se abre paso una y otra vez, pero es mantenido a raya por el bajo continuo (Adorno, 2008a: 303).

Aquí, se pueden ver intrincados los elementos que conforman el funcionamiento de la forma disonancia frente a la forma consonancia, es decir, cómo se ponen en marcha los movimientos armónicos de atonalidad a partir de la *diseminación* del canon tonal *multiseccular*, instaurado a partir del s. XVI. Adorno señala el carácter primitivo de la disonancia ya en los músicos barrocos, clasicistas y prerrománticos (a diferencia de Stravinsky, quien lo limita al s. XIX), para los cuales, el tonalismo era la regla base sobre la que se componían eso que resultaban verdaderos efectos y afectos primigenios de individualidad emocional y disonante (que en Wagner se exaltarían, precisamente, a través de la *variación psicológica* temática). Con todo, la música tonal occidental nace a partir de una base previa, que es la música *modal* proveniente de la música griega y medieval que llega hasta el Renacimiento. En su obra *Ruidos*, cuenta Attali lo siguiente sobre las influencias que la música de corte del s. XVI recoge de la música popular que predominaba anteriormente:

por una parte, los músicos de corte continuaban sirviéndose del repertorio popular: se componen motetes o misas sobre canciones callejeras, pero se vuelven irreconocibles en su complejidad polifónica. En el siglo XVI las colecciones de partituras impresas y editadas, para la clientela de las cortes y de las mansiones burguesas, primera entrada de la música en el campo del comercio, proponen orquestaciones de danzas y cantos populares: recopilaciones de canciones tanto rústicas como musicales (Attali, 1995: 31).

La música *modal* propia de estas canciones del folklore primitivo²⁶⁹ no se ciñe a la idea de escala mayor o menor en el modo en que lo hace la música tonal, sino que utiliza *modulaciones* de la escala en diferentes tonos y semitonos. La *categoría de modo* es más *análoga* que *unívoca* respecto a los tonos, ya que el campo de dominio no es simplemente el de mayor y menor, sino que abarca el modo dórico (*protus* auténtico), hipodórico (*protus* plagal), frigio (*deuterus* auténtico), hipofrigio (*deuterus* plagal), lidio (*tritus* auténtico), hipolidio (*tritus* plagal), mixolidio (*tetrardus* auténtico), hipomixolidio (*tetrardus* plagal)²⁷⁰, correspondientes a ocho tonos y no solo a dos. Posteriormente, en el 1547, en la obra *Dodecachordon*, Glareanus añade cuatro modos más, a saber, el modo eólico e hipoeólico, y el modo jónico e hipojónico, quedando así doce modos.

En este sistema modal se utiliza *la escala natural* en distintos centros tonales o, incluso, sin un centro prefijado, algo que el sistema tonal fue abandonando desde el s. XVI. Así, en los modos se concibe como escala de un tono lo que en el mismo sistema tonal ha ido quedando despreciado. Por lo que, podemos decir que en el sistema modal, aunque sobre todo en lo que se denomina precisamente como *atonal*, el acorde no marca el centro tonal que gobierna la sucesión melódica en la escala mayor o menor, sino que se da en ocho o doce posibles modos musicales que vienen heredados desde las épocas medieval y renacentista. Estos modos gregorianos, eclesiásticos y medievales asentaron el canto gregoriano en ocho modos que correspondían a ocho *sentimientos*, después de superar la armonía del sistema musical griego, el *tetracordo*, que utilizaba cuatro notas o tonos (los cuales conforman cuatro modos: mixolidio, lidio, frigio y dórico); partiendo de estos tetracordos griegos se utilizaban: el sistema pentatónico, que era el más primitivo, así como el heptatónico (del s. VIII a. C.) y el diatónico (de los siglos VII y VI a. C.). Así, al unir dos tetracordos iguales se constituyen los modos dórico, frigio, lidio y mixolidio; y al invertir la distribución de notas de estos tetracordos, es decir, pasar desde uno grave a uno agudo, se obtenían nuevos modos,

²⁶⁹Sobre esta música no ceñida a un patrón armónico describe el etnomusicólogo Hornbostel en el texto “Los problemas de la musicología comparada” en *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (2001): “Sin duda alguna, la música no armónica tiene su propio encanto. La línea melódica se distingue más claramente y puede ser seguida con más cuidado: la *comma*, la sutil matización de los intervalos, posee más libertad; el fraseo obtiene una mayor atención; además de la consonancia de los intervalos, su distancia adquiere asimismo importancia; las diferentes maneras de ejecución (*legato*, *glissando*, *portamento*, *staccato*, *parlando*, etc.) reciben un valor especial, así como las numerosas ornamentaciones, melismas y florituras. Y de manera totalmente libre se desarrollan reglas artísticas, fijas y rigurosas que, naturalmente, son de diferente tipo que las nuestras” (Hornbostel, 2001: 53)

²⁷⁰Tanto los modos auténticos como los plagales llevan las mismas notas, y cada modo plagal está relacionado y asociado a un modo auténtico, es decir, el modo plagal es el relativo del auténtico. La diferencia entre los modos auténticos y plagales es la nota dominante y la determinación de la nota más grave o aguda del modo.

saliendo así los resultantes. Cabe decir que la música anterior a la medieval, aunque no haya testimonio escrito, se puede entender lógicamente e históricamente que se trata igualmente de música *modal* o, por decirlo así, de alguna combinación específica de estos modos.

Ahora bien, para algunos historiadores de la música como Donald J. Grout y Claude V. Palisca la *historia de la música occidental* como tal no comienza hasta la época de la iglesia cristiana (Grout y Palisca, 1990: 15). Por tanto, es importante detenerse en una exploración histórico musical de estos materiales con el fin de concretar todo aquello a lo que Adorno no apela en sus críticas al tonalismo y a la música anterior al triunfo de la disonancia vienesa; pero que, sin embargo, son cruciales para entender la dialéctica entre la tonalidad y la atonalidad, así como entre la forma consonancia y la disonancia. Para ello nos vamos a centrar en distintos materiales de uso corriente en la historia de la música contemporánea para aclarar el *embrollo* histórico musical anterior al que se refiere Adorno en su obra musical, y así mostrar cómo se daban ya formas de disonancia, atonalismo y música modal mucho previa a los cinco ejemplos a los que se apela en su *genealogía* de la composición serial.

Históricamente, hubo una relación *primordial* entre la música griega y la de la iglesia primitiva, en el aspecto común de la melodía sin armonía y en la *forma* en que se recitan los cantos y se miden los tiempos al orar, esto es, ambas son monofónicas. Ahora bien, también podían tocar varios instrumentos a la vez, de modo simultáneo, pero sin contrapuntos ni bajos continuos polifónicos, sino en ejecución sencillamente conjunta, es decir, heterofónica. Otro lugar común es el papel político que corresponde a la música a lo largo de la historia antigua y medieval, pues en las leyes ha habido bastantes casos de prohibiciones de ciertos tipos de canciones, sonidos, danzas y fiestas musicadas²⁷¹ que conllevaban a algún tipo de conducta inmoral y fuera de las normas que solo la autoridad podía controlar. Los mismos griegos pensaba que la música afectaba al *ethos*, esto es, al *carácter* y al modo de relación entre los ciudadanos en el ámbito público, por lo que no quedaba más remedio que *reglamentar las primeras constituciones* de Atenas y Esparta (Grout y Palisca, 1990: 22) en contra de ciertas músicas excesivamente perturbables para la convivencia.

En lo que respecta a la teoría musical y la armonía de los griegos, cabe decir que estaba constituida por siete temas: “notas, intervalos, géneros, sistemas de escala, *tonoi*, modulación y composición melódica” (Grout y Palisca, 1990: 23) tal y como aparecen enumerados por Cleonides (s. II) en el compendio sobre la teoría de los *Elementos armónicos* de Aristoxeno (330 a. C.). Estos elementos eran completamente suficientes como para consolidar distintas clases de tetracordios: la

271 Sobre este hecho hay varios ejemplos, entre ellos destaca el de la imposición de los cantos reorganizados para la liturgia por el papa Gregorio (590-604), de quién deriva el nombre de los cantos gregorianos, y de su sucesor el papa Vitaliano (657-672); y la prohibición de los dialectos de canto como el celta, el galicano, el mozárabe y el ambrosiano tras la coronación de Carlomagno en 800 (Grout y Palisca, 1990: 43).

diatónica, la *cromática* y la *enarmónica*, que aún hoy conservan su nombre. A partir de los cuales hayamos los componentes principales para un sistema conformado y ordenado, que permite orientar alturas, distancias entre notas (intervalos) y conjuntos de notas numéricamente ordenadas formando escalas. En Grecia, había una discusión geográfica y *cultural* sobre el medio para organizar la melodía (los *tonoi*) y las prácticas melódicas que diferían *geomusicalmente*, lo cual es un importante dato para entender el gran abanico de *modos* que se podrían estar dando más allá de las consonancias tonales que se consolidaron más tardíamente. Por supuesto, estas diferencias geográficas se pueden captar también en los acentos lingüísticos de cada zona, si damos peso a la importancia entre la vinculación entre rítmica y métrica que había en el canto griego (ligado al texto y al habla). Otra razón que nos aporta claridad sobre la existencia de lo que hoy tan vulgarmente se entiende como música modal es la tradición griega de ejecución musical basada: “fundamentalmente en la improvisación, sin una notación fija” (Grout y Palisca, 1990: 36). Y es justamente en la improvisación donde gran parte de historiadores de la música, hoy en día, encuentran el factor causal más relevante a la hora de explicar el nacimiento de nueva música y nuevas composiciones. Debido a que en esas prácticas se experimentaban nuevas melodías *aparentemente* nunca realizadas, con nuevos ritmos y encajes armónicos que, a base de ser repetidos, daban lugar a nuevos *géneros* musicales.

Este sistema de formación de escalas basado en los tetracordios de los griegos pasó a la iglesia cristiana primitiva, cuajando en los siglos I y II, un tanto tardíamente, dando lugar a los cantos diarios de los salmos que forman parte de la liturgia cristiana. Un dato preciso para este caso, según los autores, trata de que: “el canto de himnos es la primera actividad musical registrada de la iglesia cristiana (San Mateo, XXVI: 30; San Marcos XIV: 26)” (Grout y Palisca, 1990: 38). Ahora bien, en esta época es probable que ya estuvieran formados los distintos repertorios de sistemas *geomusicales* (similares en su ordenación armónico-matemática pero diferentes en su ejecución):

rāga en la música hindú, *maqām* en la árabe, *echos* en la griega bizantina y diversos términos en hebreo que pueden traducirse por «modo». Un *rāga*, un *maqām*, un *echos* o un *modo* es, al mismo tiempo, un repertorio de motivos melódicos y un vocabulario de las alturas del sonido disponibles (Grout y Palisca, 1990: 40).

El término “modo”, queda así acuñado y fijado con un significado primitivo que a lo largo de las nuevas *apariciones* armónicas irá variando hasta el que hoy conocemos, esto es, un término vago de definición, polisémico, aunque generalmente referido a lo que, por exclusión, *amenta* lo que no es tonal. En los modos musicales se usan las mismas notas, sólo varía la secuencia de tonos y semitonos que, dependiendo de la secuencia que se trate, hará parte de un modo u otro. Glareanus

(1448-1563) atribuyó nombres a esos modos y sumó cuatro modos más, con lo que quedaron doce modos; creía que los nombres con los que denominó a los *modos* eran los *originales de los griegos* (Granados, 2004: 40). Por supuesto, estaba equivocado, sin embargo, los nombres son los que hoy conocemos: modo jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio. Por estas fechas, en el s. XVI, surgió a partir de dos de estos modos lo que se conoce como sistema tonal. Los dos modos que se toman para este sistema son: el jónico y el eólico, que corresponden al sistema tonal dividido en la escala mayor y la menor, respectivamente; siendo ambos los predominantes en la música palatina y barroca. Por lo que podemos ver, la música tonal es, por decir así, un *subtipo* de esta música modal precedente, no obstante, lo que ocurre realmente, es que se centra únicamente en dos de sus modos rechazando a los demás. De hecho, las diferencias están en meras prácticas melódicas en las que se usa una u otra escala. Incluso hay autores barrocos tonales que utilizan recursos que, por momentos, se salen de la escala tonal para incluir notas de los modos restantes, tal y cómo comenta Adorno sobre Bach, Mozart y Beethoven, por lo que, en definitiva, hay confluencias particulares. Estas confluencias establecen el plano interactivo de la discusión dialéctica entre la síncope²⁷² y la forma disonancia, y los modos armónicos correspondientes, a los que Adorno no siempre alude en sus trabajos críticos musicales cuando se trata de distinguir *internamente* los materiales y las técnicas de las músicas serias y populares.

Los otros modos restantes, al jónico y eólico (i. e., escala mayor y menor), cayeron en desuso durante el s. XVII debido a la llegada de la música de corte y la música de la alta nobleza palatina por considerarse *demoníacos* y salvajes, con falta de *estilo* y rigor musical. En cambio, sí pervivieron en las músicas populares y folclóricas, manteniendo una *vivacidad* propia de la música modal, por dar cobertura y libertad a la expresión musical y no regocijarse en el uso estricto de unas normas tonales específicas que cercaban la pluralidad de estilos, formas y *sonoridades*. Es desde aquí desde donde es posible *dudar* de ese sistema denominado por Adorno como: *infantil*, propio de las músicas populares. Los modos de la músicas folclórica forman parte de la mayoría de las canciones de la música árabe, balcánica, afroamericana, india²⁷³ (conocidas por los occidentales con

272En este caso, nos referimos al ejemplo que toma Adorno, a la hora de comparar al oyente regresivo de las síncopas jazzeras con el mecánico de un taller de coches. El hombre que pasa las horas escuchando el jazz que suena por la radio se ve *afectado* por estas alteraciones de la cultura de masas. El texto al que nos referimos dice así: “Con el hombre que tiene que matar el tiempo porque no puede descargar su agresividad contra otra cosa, y con el trabajador ocasional, los oyentes regresivos tienen decisivos rasgos comunes. Para instruirse como experto en jazz o para estar todo el día colgado de la radio es preciso tener mucho tiempo libre y poca libertad; y la pericia de habérselas con las síncopas igual de bien que con los ritmos fundamentales es la propia del mecánico de coches que tanto puede reparar un altavoz como un alumbrado. Los nuevos oyentes se asemejan a los mecánicos, al mismo tiempo especializados y capaces de implementar sus conocimientos especiales en lugares inesperados y ajenos al trabajo aprendido” (Adorno, 2009a: 44).

273Los orígenes de la música hindú se encuentran en Mesopotamia y Egipto. El etnomusicólogo, experto en música oriental (Antigua Mesopotamia, Antiguo Egipto, India, China, Japón, Tíbet, Asia sudoriental, Grecia antigua, mundo judío y árabe, etc.) Peter Crossley-Holland en un texto titulado “Música no occidental” incluido en la obra colectiva *Historia general de la música I. De las formas antiguas a la polifonía* dirigida por A. Robertson y D. Stevens, nos

la *vulgar* denominación etnocentrista de “músicas étnicas”) y de músicas del Próximo y Lejano Oriente.

Desde luego, hoy en día hay una enorme dificultad a la hora de explicar con rotunda claridad y *sindéresis* este tipo de diferencias tonal/modal y consonante/disonante, lo cual sucede debido al desfase histórico y terminológico que a ellas corresponde, así como a la confluencia estructural-musical que ha sido implantada multiseccularmente a través de la historia de la música desde el s. XVI hasta la *historia presente*. Por ejemplo, como en las definiciones de Stravinsky

cuenta que en los templos sumerios, de Antigua Mesopotamia (IV-III a. C.) el ritual se acompaña de su particular modo de canto (*ethos*) propio que acompaña a cada poema (*sir* sumerio) utilizando instrumentos como “el *tig, tigi* (especie de flauta de pico), el *balag* (tambor), la *lilis* (timbal) y la *adapa* (pandero). (...) Además de los instrumentos de percusión, encontramos la lira (*algar*) y dos clases principales de arpa: una con caja armónica baja (*zagsal*), y otra con caja armónica superior (*zaggal*)” (Crossley-Holland, 1993: 14-15). Ahora bien no podemos saber a qué sonaban en conjunto estos instrumentos y no llegamos a lograr conocer cual era concreta y materialmente la música que se hacía. Del mismo modo, conocemos cuales fueron algunos de los instrumentos del Antiguo Egipto (Crossley-Holland, 1993: 22-24), como los dos palos a modo de claves cubanas, el sistro (*seistron* en griego, i. e., cosa que se agita) de madera con forma de U, el arpa, los crótalos, la flauta recta (*seba*), clarinete doble de caña (*ma', met*), oboes (que junto con el oboe y la flauta reunían la música religiosa) pero realmente no sabemos como sonaban ni como se producían esos sonidos. Crossley-Holland nos dice que sí hubo influencia de estos instrumentos y de la música, que desconocemos en su praxis, en la música hindú (Crossley-Holland, 1993: 31). Por ejemplo, en el canto védico del período de 1500-250 a. C. se daban unas ceremonias religiosas que incluían himnos que se cantaban en tres entonaciones distintas: “*udatta* («elevada», o nota más aguda); *anudatta* («no elevada», o nota más grave), y *svarita* («sonada», o nota media). Las notas correspondían estrictamente a las palabras en el acento y en el ritmo prosódico, a razón de nota por sílaba” (Crossley-Holland, 1993: 34). Ahora bien, Crossley Holland, nos dice que estos cantos ya incluían unas formas armónicas cromáticas (solo equiparables al canto de los profetas hebreos), que ni siquiera en la música clásica griega como en la hindú clásica posterior van a tener tal grado de libertad armónicamente expresiva. De hecho, en el sistema clásico del s. VIII, la música hindú conlleva un conocimiento sistemático de una teoría completa del sonido, donde se admite la octava (*saptaka*) como representación de un conjunto de siete sonidos. Esto es, existía ya en la música medieval de la India un sistema de “siete notas principales (*svaras*) o grados, igual que en la escala occidental, y los nombres de las notas está abreviados por un sistema primitivo indio de solfeo (*sa, ir, ga, ma, pa, dha, ni*). La octava está dividida, además, en veintidós *srutis*, es decir, grados microtonales, inferiores por tanto a nuestro semitono, y casi de igual distancia” (Crossley-Holland, 1993: 41). Así también, tenemos un sistema melódico bastante elaborado, formado por *jatis* y, luego se transforman en, *ragas* (i. e., “color”, “sensación”). Estas *ragas* son escalas que varían de si se tocan ascendente o descendentemente, que se combinan con “mordentes, ecos, trinos y gran cantidad de diversos refinamientos sonoros” (Crossley-Holland, 1993: 42) llamados *gamakas*. Así, la relación entre este sistema de escalas y el contexto o ámbito también influía, habiendo un modo menor para las horas cálidas y tranquilas del día y predominando un modo mayor para la medianoche, además de otros *ragas* para ciertas fiestas sagradas más particulares. Por lo visto, según señala Crossley Holland, el número de *ragas* según los antiguos tamuls (pueblo del sureste de la India, de treinta millones de habitantes) alcanzó los 11.991 tipos. Por otra parte, en la música hindú tenemos también una medida de tiempo o ritmo que se llama *tala*, con la cual se asocian, a la vez, las *ragas* (tipo de melodía). No obstante, una misma *tala* puede servir para varios *ragas*, del mismo modo que un ritmo puede servir para distintas melodías en la música actual. La *tala* se compone por un número de tiempos de compás (*matras*), determinado por su duración (*laya*), pudiendo ser lento (*vilambita*), medio (*madhya*) o vivo (*druta*) (Crossley-Holland, 1993: 45). Por supuesto, además de esta clasificación rítmico-melódica existe una forma musical que marca el centro tonal armónico en una estructura espaciotemporal que se sostiene y mantiene de un modo continuo, esta es, la nota pedal llamada *kharaja*. Se puede modular esta nota pedal a través de instrumentos de cuerda, como la *vina* o el *sitar*, que forman una secuencia “en cuya estructura va implícita una armonía sutil” (Crossley-Holland, 1993: 48) la cual marca la tónica ante el ritmo de la *tala* y la escala de la *raga*. A donde queremos llegar con esto es a la discontinuidad que se dio en la historia de la música occidental y no occidental en la formación de un sistema armónico modal. Como apunta Crossley Holland: “Además, con poca apreciación de uno y otro sistema, aquellos entusiastas intentaron introducir la armonía occidental en el ya completamente desarrollado sistema modal indio, con resultados que están demasiado patentes. Últimamente, la música cinematográfica y la música ligera han estado de moda, y la radio ha contribuido a difundirlas” (Crossley-Holland, 1993: 54). Así, el sistema modal, no es fruto simplemente de una transición de formas musicales ocurrida en el s. XIX y XX que crece a medida que se desarrolla la forma disonancia y la variación, sino que está ya instalado a lo largo de la historia de la

acerca del sistema tonal cuando se refiere a que la tonalidad mantiene esa eterna necesidad de asegurar el eje de la música y de reconocer los criterios de unos *polos de atracción*. Así, expone que:

la función tonal se halla siempre enteramente subordinada al poder de atracción del polo sonoro. Esto es tan cierto en la cantinela gregoriana como en la fuga de Bach, en la música de Brahms como en la de Debussy (Stravinsky, 2006: 42).

A este sistema tonal se le podría llamar *ley general de atracción*, en el sentido en que la forma consonancia es la que atrae a las demás notas a su centro al modo magnético. Ahora sí, la propia dialéctica adorniana entre la forma consonancia y disonancia lleva a cabo estos juegos relacionales entre un polo y otro. No obstante, no se puede expresar con rotundidad lo que es consonante y disonante *en sí mismo*, sin tener en cuenta ambas formas como intrincadas una con otra en cada ejemplo musical. Ya que los contactos y la despolarización de los polos se puede ver apoyada por repeticiones rítmicas, variaciones melódicas, etc.; tanto es así, que el giro objetivista del Conservatorio de París (a través de la figura de P. Schaeffer), y la llegada del ruidismo en los años cuarenta y cincuenta, va a romper completamente con estas categorías. Esto es, detrás del maniqueo esquematismo entre lo tonal y lo atonal, o entre lo consonante y disonante, se puede hallar todo un *trasfondo sonoro* en el que la ambigüedad de las categorías y el carácter enigmático de la música se

música india en su expresión, improvisación y cromatismo, que también encuentra su ejercicio en las músicas populares no canonizadas ni escritas en Europa que llegó del contacto de la *música india* del *pueblo ario* con los *gitanos* y *los músicos del este* (Crossley-Hollande, 1993: 56) que se asentaron en la plataforma occidental. Un autor que fue crucial para determinar la influencia de la música india en relación a la occidental el ambiente académico vienés y parisino fue Olivier Messiaen adoptando en su música contemporánea (y sacra) distintas variaciones del sistema indio (Crossley-Hollande, 1993: 56-57). Este proceso de enriquecimiento de las músicas de la corte, oficiales, académicas y demás músicas asociadas a instituciones con una evidente relación a la esfera política dominante, a las que se le suele dar más aplomo y fama social frente a otras, siempre se ha producido gracias a la riqueza de lo que las músicas bárbaras, populares exportaban desde afuera. Tal como ocurrió también, en los siglos VII-XIII en el imperio chino, sobre lo que Crossley-Holland comenta que: “la música de la corte se enriqueció todavía más con la música «bárbara», y para entonces se incluyeron orquestas de la India, Bokhara, del este de Turquestán Mongolia, Tíbet, Camboya, Burma y Annam” (Crossley-Holland, 1993: 76). Estas formas de contacto, transfusión, hibridación y mezcla entre las músicas populares está presente también en las formas populares del Tíbet. La música tibetana, característica por su instrumentación de tradición indígena formada por címbalos (*rol-mo*), trompetas de fémur humano (*rkan-dun*), tambores de mano formados por calaveras (i. e., huesos occipitales humanos con piel humana) dispuestas como un reloj de arena (*rna-ch'un*) (Crossley-Holland, 1993: 105). En estas músicas se realizan en cantos-danzas (*glu-gar*), i. e. festividades que aún celebran los caravaneros, con caracolas y trompetas de fémur humano, junto con un laúd del Tíbet (*pi-wan, pi-ban*) que, tal como China y Japón, está vinculado al mundo árabe (Crossley-Holland, 1993: 112). En estas fiestas: “La música popular florece por todas partes. Forrajeadores, coolies, madereros, aventadores y demás operarios del campo tienen sus propios cantos, en los que con frecuencia se da la estructura de solista (concertino) y coro. Se repiten una y otra vez las frases melódicas cortas y de ámbito restringido (con interminables variantes), y es esa particularidad la que conduce nuevamente a la primera, sin tener una nota final, con lo que impone a los trabajadores seguir sus tareas durante largos y penosos períodos de tiempo. Mientras la música religiosa muestra preferencia por la escala de siete notas (india o iraní) de los oboes, la música profana y popular prefiere la escala de cinco notas (tipo chino), en sus diversos modos. En algunas viejas tonadas se reconocen realmente sus orígenes mogoles y chinos” (Crossley-Holland, 1993: 112). En este sentido vemos que se comparte la predilección por una escala pentatónica, algo característico también del blues del Mississippi, de Chicago, de Texas, del country, del tex-mex, de muchas chacareras argentinas, horiqueñas peruanas y de muchas partes del sur del continente americano.

hacen explícitos. La metáfora stravinskyana de los polos de atracción, para el análisis de cierta música o de ciertos objetos sonoros puede resultar, cuanto menos, escasa.

Desde luego, la diferencia entre lo tonal y lo atonal es muy confusa llegados al s. XXI con respecto a la dialéctica de la forma consonancia y disonancia. Con respecto a la categorización generalizada que existe en lo referido vulgarmente a las músicas serias y populares, quizás sea más cauto, y a la vez más concreto, entender el movimiento de esta dialéctica caso a caso, o compositor a compositor, o pieza a pieza. Por ejemplo, en el blues se utiliza con frecuencia la pentatónica menor y se modulan acordes que siempre van del primer grado de la tónica (p.e. Mi), pasando al cuarto grado (La) y al quinto (Si). Esta es la dirección de los acordes que queda firmemente marcada en un blues, que, pese a ser simplemente una regla convencional de cómo se construye armónicamente, existe como patrón de ese *plexo* de maneras de tocar y/o cantar. Ahora bien, desde el blues nos acercamos al jazz, cuando las estructuras *blueseras* se comienzan a moldear desde los cambios y arreglos que muchos compositores de jazz llevaron a cabo ya desde principios del s. XX. La estructura de un blues, generalmente, se basa en doce compases y su progresión armónica es de I-IV-V (grados armónicos), siendo tres los tipos más característicos del blues, también en muchos casos del blues *modal*²⁷⁴, que evoluciona históricamente.

274En lo que se refiere al marco teórico estético y musical del blues, Jordi Claramonte, en un texto titulado *Música y Estética Modal* (2008), explica el concepto de lo modal desde el ejemplo del Raga, un estilo modal indio que hace una partición del sistema tonal, enfatizando la improvisación desde unos patrones rítmicos o “talas” y la “kharaja” (el centro tonal que guía al tema). La música modal se apropia de la cultura de masas que va acorde con otras tendencias artísticas como el art pop, siendo quizás a mediados del s. XX el momento clave en el que se juntan las distintas vertientes de las culturas antiformalistas contemporáneas, enclave decisivo en el que el arte contemporáneo busca una indistinción con la vida misma (vida-obra), al encarnar en ella los modos de relación que juegan con las singularidades concretas de la cotidianidad. Ya las Vanguardias rusas establecían una concepción de arte contemporáneo que consistía en una vida consciente y organizada, capaz de ver y construir de un modo cercano a la cotidianidad. Por lo que, toda persona que haya formado su vida, su trabajo y a sí misma es un artista. Ahora bien, la estructura modal no está densamente tramada porque, p. e., en el blues tradicional hay una armadura y un tono que seguir, pero este se ve desplazado muchas veces a un único modo con el que se guía la canción, haciéndolo, sobre todo en aspectos melódicos, una música modal. El blues recoge los elementos modales de la cultura afroamericana y lleva a cabo el influjo más extenso de la cultura musical popular, propagado en el rock and roll, el pop, el funk, el hip hop, el heavy metal, etc. Como bien explica Truth en *Feminismos negros*: “si a una escala pentatónica menor se añade una nota extra a distancia de cuarta aumentada (desde la fundamental), se obtiene una «escala de blues». Esta nota extra, que define la escala de blues y la sonoridad de este estilo, recibe el nombre de «nota de blues». El blues heredó de sus raíces africanas el uso de escalas no temperadas, de modo que para describir las notas de blues se tiene que recurrir forzosamente a intervalos menores al semitono, lo que hace imposible dar una definición exacta en términos de la teoría musical o la notación clásica” (Truth, 2012: 174). Ahora bien, con respecto al ejemplo concreto del blues modal cabe enunciar, al menos, cuatro casos en los que esta estructura armónica de la pentatónica se amplía y adopta nuevas incorporaciones. El primero de estos casos, estaría en tonalidad mayor y llevaría siempre la armadura de la escala mayor, con la cual se puede improvisar de modo fluido tanto para músicos populares como para los de la música seria. Un ejemplo claro de este tipo de blues es *Blue Monk* (1935) y *Basin Street Blues* (1928). Otro tipo de blues, que a partir de su incorporación en el jazz participa en un sistema más cercano al modal, es el que está en tonalidad menor, lleva la armadura del relativo mayor y se improvisa con la escala menor natural (modo eólico o dórico); efectivamente, puede ser modal cuando no tiene armadura; sirven de ejemplo, *Contemplation* (1961) y *Equinox* (1964). Y, por último, podemos referirnos a una modulación mixolidia de blues, que apenas lleva armadura, sino que es la repetición de un *motivo* que se extiende temporalmente por toda obra, en la que siempre se improvisa con el modo mixolidio, armonizándose únicamente con acordes de tipo dominante. Un caso de este último podría ser *Cocaine* (1976) de J. J. Cale, *The End* de The Doors (1966).

Un punto crucial del avance técnico e histórico del *carácter* modal de la armonía de la música popular ya se puede constatar con el refinamiento de la técnica instrumental, la forma del fraseo, la riqueza de matices del sonido del instrumento jazzístico, la complicidad y el alargamiento melódico de las frases (por momentos, comparable a la música tradicional europea) y el seguimiento rotundo de las pautas tonales de los primeros años de *bebop*, por músicos como Charlie Parker o Dizzy Gillespie en los años cincuenta. Además, es importante recalcar la época del resurgimiento atonal y modal que recupera el jazz a partir de 1960, en concreto, con el hito decisivo de la grabación *Kind of Blue* de Miles Davis en 1959; en la que el jazz comienza a apropiarse *voluntariamente* de atonalismos, cromatismos y formas de disonancia muy peculiares, que formarán una música singular que nada tiene que *envidiar* a las llamadas músicas serias²⁷⁵.

Siguiendo el diagnóstico de la transformación de la tonalidad, el mismo Stravinsky está de acuerdo en que las articulaciones musicales descubren una secuencia de impulsos y reposos, así como el acercamiento y el alejamiento de los *polos de atracción* determinan, en cierto modo, la respiración de la música (manifestada a través del fenómeno de la *cadencia*). Pese a que, efectivamente, el sistema tonal no se encuentra en el centro del sistema musical, es totalmente posible, probablemente desde antes de la Antigua Grecia, hacer música fuera de un margen protocolario de tonalidad. Stravinsky sufrió las ya mencionadas consecuencias del sistema tonal en su época y afirmó contundentemente que: “ya no creemos en el valor absoluto del sistema mayor-menor (sistema tonal) fundado sobre esa entidad que los musicólogos denominan escala de *do*” (Stravinsky, 2006:43). El ejemplo del piano es crucial: su afinación requiere la ordenación por grados cromáticos de toda escala sonora accesible al propio instrumento; por ello, a cada instrumento compete una afinación propia en la que el concepto de escala juega un papel determinado (en relación al instrumento, aunque también a su construcción material: los trastes, los mástiles, las cajas, los tipos de cuerdas, los puentes, los clavijeros, los tipos de maderas, etc.). De ahí que el nacimiento de instrumentos como la guitarra, el banjo, el bajo o el ukelele tenga más sentido en el seno de un grupo musical o *influencia* sonora donde, a la vez, le es propia una relación afín al

²⁷⁵Miles Davis da un giro al jazz tonal que se venía haciendo en los años cuarenta y cincuenta por la mano del *bebop*. El *Kind of Blue*, lanzado en el 1959, instaura una forma abierta y modal de intensidad en la armonía, pensando más en la altura, el tipo de combinación más flexible a la tonal, el papel del ritmo y los pulsos, que en los cambios tonales del jazz anterior; intentando recuperar las esencias mixolidias (como en el blues modal mixolidio titulado *Freddie the Freeloader* o *All Blues*). y lidias de los modos medievales e instaurando una nueva musicalidad con ejercicio de disonancia en la que prime la improvisación modal y no tanto lo normativo tonal. Pocos años después, John Coltrane, con el que Miles tuvo un famoso lío por preferir al pianista Wynton Kelly, negro como él, en vez de al blanco Bill Evans, realiza un trabajo que aglutina también la primicia del jazz modal de los 60: *A Love Supreme* (1964). Hay incluso, cambios no sólo a nivel armónico sino algunos compases rítmicos que van más allá de una homogeneidad pautada del acento rítmico y su repetición. No podemos decir que estándares de alto reconocimiento como, p. e., *On Green Dolphin Street* sean congruentes con esas descripciones que hace Adorno en sus textos sobre el jazz. *On Green Dolphin Street*, Además de ser una calle y un histórico drama de Metro-Goldwyn-Mayer de 1947 basado en la novela de Elizabeth Goudge, es una obra que compagina una parte A a ritmo (y estilo) de *latin* con una B y C que va a swing.

tipo de sistema armónico y estilo musical que en ese *contexto* se reproduce. En este sistema, prevalecerían distintas escalas y modos de afinar, que dan sentido a la producción de estos instrumentos particulares de cada zona, los cuales no se crearon *únicamente* por la facilidad para ser tocados ni por los recursos didácticos de la pedagogía infantil, como sostiene Adorno en su crítica a los *instrumentos infantiles* (Adorno, 2009a: 40).

Los sistemas anteriores al tonal, instaurado como canon normativo en el Barroco, se pueden rescatar de músicas populares: trovadorescas, juglarescas, *goliárdicas*, así como en la obra de los polifonistas que se desarrolla a partir del s. XII (y probablemente en la polifonía *primitiva* del s. IX que puso fin a la monodia de los cantos gregorianos o llanos que llevaban practicándose desde el s. VI), en el Ars Nova del s. XIV, en las formas hispano-flamencas del Siglo de Oro, etc. Dice Molina²⁷⁶, en su texto titulado “Análisis, improvisación e interpretación”, que en este proceso de transformación de la música tonal a la atonal: “las proporciones se flexibilizaron y multiplicaron, y el contrapunto pasó (...) de la austeridad numerológica del Barroco a la libertad total de las Vanguardias” (Molina, 2006: 29). Consiguientemente, después de la época del apogeo tonal del s. XVIII se da una *resurrección* de lo modal que, incluso, se podría calificar de *expresionismo primitivo* en la música romántica del primer Wagner. Se desarrolla ese *acercamiento* modal²⁷⁷ en la obra *Tristan und Isolde* compuesta entre el 1857 y el 1859, aunque también en el blues y en las músicas populares de finales del s. XIX tiene su evolución.

Estos ejemplos que citamos utilizan los acordes de las obras musicales de tal forma que ya no sirven al cumplimiento de las funciones que le asigna el sistema tonal, ya que, como dice Stravinsky: “se apartan de toda obligación para convertirse en nuevas entidades libres de subordinaciones” (Stravinsky, 2006: 44). Ahora bien, con respecto al *trío* de autores del Clasicismo (Mozart, Haydn y Beethoven) que llevaron a cabo el desarrollo de este proceso de libertad musical, hay que decir que el más destacable históricamente, como lo mostró Adorno, fue el caso de Beethoven. Con él se abre una nueva etapa de sinfonismos heroicos que intentaban imitar la *irrupción* melodiosa de la *Novena Sinfonía*, lo cual se entiende perfectamente en los trabajos sinfonistas expuestos en la obra de Schubert, Brahms y Mahler. Sin embargo, cabe mencionar la forma reaccionaria y romántica de sus *Sonatas*, en las que se haya un ejercicio de captura de tiempos

276En un texto titulado “Análisis, improvisación e interpretación”, Molina (2006) comenta las controversias dadas desde el sistema armónico tradicional hacia una fragmentación y desintensificación musical, poniendo como ejemplo a compositores como Scriabin, en el cual las polaridades tonales perdieron su funcionalidad; siendo ahí donde se abre camino al sistema dodecafónico de Schönberg y al serialismo integral de Boulez, Stockhausen y Nono. En definitiva, la tesis de estos autores es que la fragmentación no sólo afecta a las alturas tímbricas y armónicas, sino también a los ritmos y a las intensidades musicales.

277En una nota al pie de la obra *Escuchar a la razón*, Steinberg apunta con humor que: “el personaje Tristán se pierde en el eros. Un conocido chiste sobre Tristán cuenta que un heldentenor que comparte un momento íntimo con una mujer en un cuarto de hotel recibe una llamada telefónica, tras lo cual le informa a su invitada: “Tienes que irte. Me han contratado para cantar Tristán dentro de seis meses” (Steinberg, 2008: 298).

e intervalos disonantes, a través de las variaciones y *fugas* que se enfrentan a la forma fundamental del tonalismo. No obstante, la configuración tonal de la música temática posterior a Beethoven sigue plausible en los ritmos que acompañan las melodías de los *motivos*, habiendo así, una relación característica entre el tiempo *automatizado* y mecánico con el que se enfrentará a su modo el serialismo y la música dodecafónica. Esta regularidad tonal configurada a partir de los ritmos, intervalos, melodías y motivos se opondrá al contenido de las series, donde se pretende quebrar el *melos*, las figuras mecánicas y hasta el *protocolo* rítmico de tales temas y motivos que se asocian a las melodías *normativas* del sistema tonal clásico. Como dice Adorno en *Filosofía de la nueva música*, este *melos* sigue preso del *ritmo temático* y del *estereotipo mecánico* hasta la puesta en obra del serialismo schönbergiano²⁷⁸. A este proceso de cambio alude Adorno en esta obra, cuando se refiere al sistema musical *antiguo* precedente a las músicas románticas, serialistas y dodecafónicas:

los antiguos aglutinantes de la polifonía tenían su función meramente en el espacio armónico de la tonalidad. Tratan de encadenar a las voces entre sí y, puesto que una línea copia a la otra, equilibra el poder, extraña a las voces, de la consciencia armónica de los grados sobre las voces. El arte imitativo y el canónico presuponen una tal consciencia de los grados o, al menos, un *modus* tonal que no se ha de confundir con la serie dodecafónica que trabaja entre bastidores. Pues sólo el orden tonal o modal manifiesto, en cuya jerarquía cada grado ocupa de una vez por todas su lugar, permite la repetición. Esta sólo es posible en un sistema articulado de relaciones, el cual determine los acontecimientos en una universalidad globalizadora más allá del caso irrepetible y único. Las relaciones de tal sistema, los grados y la cadencia, implican de antemano un avance, un cierto dinamismo. Por eso, en ellos repetición no significa detención. Descargan por así decir a la obra de la responsabilidad de avanzar (Adorno, 2003a: 86).

Al abandonar el sistema de la tonalidad, Schönberg comenzó a experimentar los movimientos de escalas de doce tonos (dodecafonismo), llevando a cabo una nueva forma musical

278 Adorno nos muestra como el dodecafonismo se opone a la configuración tonal de los intervalos temporales, esto es, en su desarrollo intenta no dejarse vencer por esos intervalos estereotípicos temporalmente repetitivos. El ejemplo del que parte Adorno es el de la comparación del: “comienzo del *Cuarto cuarteto para cuerdas* de Schönberg, la continuación del tema principal mediante la inversión de éste (compás 6, segundo violín) y el cangrejo (compás 10, primer violín)” (Adorno, 2003a: 70). Así, a continuación, pasa Adorno a explicar en que consiste el apoderamiento del *melos* por los ritmos temáticos de la música tardorromántica opuesta a las series que produce la música dodecafónica. Dice así: “En la mayoría de las composiciones dodecafónicas existentes la continuación se opone tan radicalmente a la tesis de la forma fundamental como en la música tardorromántica la consecuencia a la idea temática. La coerción serial produce, sin embargo, desastres mucho peores. Estereotipos mecánicos se apoderan del *melos*. La verdadera calidad de una melodía se mide siempre según consiga transponer en el tiempo la relación por así decir espacial de los intervalos. El dodecafonismo destruye radicalmente esta relación. Tiempo e intervalo divergen. Todas las relaciones interválicas están establecidas de una vez por todas por la serie fundamental y sus derivaciones. En el decurso de los intervalos no hay nada nuevo, y la omnipresencia de la serie hace a esta misma incapaz de establecer la conexión temporal. Pues esta conexión se constituye sólo por lo diferenciador y no por la mera identidad. Pero con ello la conexión melódica queda remitida a un medio extramelódico. Éste es el de la rítmica automatizada. La serie es específica por su omnipresencia. Se reduce así la especificación melódica a figuras rítmicas fijas y características. Determinadas configuraciones rítmicas constantemente recurrentes asumen el papel de temas. Pero, puesto que el espacio melódico de estos temas rítmicos son cada vez definidos por la serie y tienen que arreglárselas a toda costa con los sonidos disponibles, adquieren precisamente una obstinada rigidez. El *melos* termina por caer víctima del ritmo temático. Los ritmos temáticos y motivicos recurren sin preocuparse del contenido serial” (Adorno, 2003a:70-72).

cercana a lo que entendemos por *atonalidad*. Alban Berg y su compañero Webern se unieron a esta búsqueda de nuevas posibilidades sonoras que se evidencian en sus *Cuatro Lieder Op. 2* y su *Cuarteto de cuerdas Op. 3*. Adorno recibió este conocimiento a partir de las clases de 1925 impartidas por Alban Berg (Claussen, 2004: 125), descubriendo así la importancia de la variación continua de Schönberg, consistente en la apertura de formas armónico-melódicas que surgen de una unidad básica y sencilla en una pieza. Esta forma musical (atonal) de la variación continua se practica habitualmente a través de la *Sonata*, donde el fraseo inicial sirve de molde básico para la libertad expresiva del músico y la forma disonancia entra en conflicto con la forma consonancia.

En los *Escritos musicales I*, hay dos trabajos realizados sobre Alban Berg, titulados “Alban Berg” y “La instrumentación de las *Canciones tempranas* de Berg”, y en los *Escritos musicales II* se encuentra un trabajo titulado “Hallazgos de técnica compositiva en Berg”. El descubrimiento de Berg para Adorno fue de lo más peculiar, uno de esos encuentros en que un alumno siente verdadera afinidad e idolatría por un maestro. Sólo hay que ver como en el primer texto de los *Escritos musicales I* (“Alban Berg”) habla de las composiciones de tal maestro sin apenas matices críticos. Este párrafo es especialmente representativo, debido a que hace alusión a dos óperas y dos conciertos, donde resalta la estimación y el elogio a su mentor:

(...) él [Alban Berg] precisamente introdujo una de las innovaciones de las que tanto se habla hoy en día, la inclusión del elemento rítmico en la construcción; entre los compositores de la escuela de Schönberg fue él el que más se implicó en configuraciones formales casi geométricas. Quizá no sea superfluo señalar que ya en *Wozzeck* construyó toda una escena como variaciones sobre un ritmo, y en la dodecafónica *Lulu* este procedimiento se expandió a una gran forma en retrogradación, a la que llamó «Monorrítmica». En sus obras posteriores, ante todo en el *Concierto de cámara* y en el *Concierto para violín*, se persiguen relaciones de simetría minuciosamente calculadas, desde las proporciones del número de compases de movimientos enteros hasta las unidades mínimas de periodización (Adorno, 2006a: 88-89).

Adorno también comenta, en el texto “La instrumentación de las *Canciones tempranas* de Berg”, publicado en marzo de 1932, compendiado en los *Escritos musicales I*, que los que dominan la habilidad compositiva de la música serial y dodecafónica saben usar con más precisión el sistema armónico tonal. Esto es, como han *superado* ya ese modelo, su técnica es por ello más perfecta que los que se quedan mecánicamente en el vicioso círculo tonal. Ahora, lo que aquí no se pone de manifiesto es si para las generaciones de compositores posteriores esta habilidad técnica seguirá estando vigente o si, por la acomodación a los sistemas seriales, no repetitivos, pero también modales y atonales, se va a perder el dominio tan *supuestamente* perfecto de esas armonías tonales.

Este concepto hegeliano de “superación” aplicado a la dialéctica histórica de la música, está citado en toda la extensa obra de los *Escritos musicales* (Adorno, 2006a: 39, 71, 163, 222, 619;

2008a: 86, 108, 291; 2011: 98, 159, 168, 296, 328, 592) queriendo expresar que hay una *superación* de la forma consonancia por la forma disonancia. Esto es, la nueva música, que está en desarrollo, avanzando y dejando atrás una armonía tradicional tonal, conforma todo un sujeto-objeto histórico que está en transformación.

Adorno, en el texto “Música y técnica” de 1958, *Escritos musicales I*, hace referencia, no solo a la “superación”, sino que apela a expresiones como que: “la música se hurtó a la tonalidad” (Adorno, 2006a: 247); o que, a partir de Schönberg, es cuando se alcanza la plenitud posterior a la: “eliminación de los soportes tonales” (Adorno, 2006a: 249). En fin, se trata de la tonalidad como un sistema rígido y tradicional enfrentado a una nueva música que permite añadir *todo* tipo de variaciones que, a la vez, la hacen ser más libre (Adorno, 2006a: 252) y *superadora* de lo anterior (i. e. repertorio), es decir, una se *hurta* o *elimina* por otra siendo, al mismo tiempo, más libre que las anteriores. Este *carácter disonante* de los sonidos va *más allá de sí*, como si de un instinto sonoro se tratase. Así lo dice Adorno en el texto “La función del contrapunto en la nueva música”, publicado en la serie *Anotaciones sobre el tiempo* en la Academia de las Artes de Berlín, allá por agosto de 1957, en los *Escritos musicales I*:

con el carácter disonante de la armonía creció también la tensión en cada sonido individual; ninguno estriba ya en sí como la antigua consonancia, la «resolución»; cada sonido parece ya cargado de fuerza, apunta más allá de sí, y cada una de las distintas notas individuales en él contenidas exige para sí una continuación «melódica» autónoma en lugar de que un sonido global amalgamado siga a los demás. Esta emancipación de las notas individuales con respecto a su acorde fue sin duda aquello a que lleva el discurso de Schönberg sobre la vida instintiva de los sonidos (Adorno, 2006a: 154).

A lo largo de este texto, Adorno señala un espacio de tensión dialéctica entre el carácter disonante de la armonía con las variaciones polifónicas, el bajo continuo, la polifonía y el contrapuntismo tan característico de Bach. El contrapunto se entiende a partir de Schönberg como el arte de inventar unas figuras que ayuden a acompañarse a sí mismas, esto es, se entiende que:

la «variación evolutiva» y el contrapuntismo se aproximaron mucho entre sí ya durante la era de la libre atonalidad, cuando Schönberg, tras la emancipación armónica, volvió a pensar por primera vez en la economía motívica (Adorno, 2006a: 164).

Aquí se verifica la tesis que define al dodecafonismo como aquella música *emancipadora* y hasta más *libre* frente a lo proveniente de la música de la antigüedad, que considera inmanente al sistema armónico tonal. Esto no quiere decir, de ningún modo, que Adorno esté desvinculando el pasado de la musical tonal con el auge atonalista libre en su desarrollo histórico, sino que aprecia que la *novedad* del momento de la forma disonancia llega a tal *punto* histórico que es incomparable

a nada que le precediese, armónicamente hablando. Durante estos años, Adorno estaba discutiendo con Metzger sobre el papel del nuevo movimiento de la música concreta y electrónica, el debate trataba de una independencia del sonido que pasaba por la distinción entre *tono* y *objeto sonoro*. En esta música informal, a-serial, concreta y electrónica, la independencia de cada sonido era aun mayor que la de una escala de doce semitonos, la cual renegaba mismamente de la noción de *tono*.

Para Adorno, la libertad de lo nuevo frente a la regresión de lo antiguo, o de la forma consonancia frente a la forma disonancia, en algunos casos musicales concretos, da lugar a una resolución un tanto contradictoria, cuanto menos, dialéctica. Precisamente, en el texto “Criterios de la nueva música” de los *Escritos musicales I*, se empieza hablando del método preciso para afrontar los casos musicales, el cual consiste en un tratamiento en el que el *teórico* no se puede separar del objeto que está tratando de un modo externo, sino que tiene que haber esa interacción “dialéctica” (Adorno, 2006a: 175). Ahora bien, cabe preguntar sin remilgos: ¿se puede ser al mismo tiempo juez y parte, o fan y crítico?

Adorno, mismamente, da cuenta de esta paradoja tan frecuente, al hablar de la *Crítica del juicio* de Kant²⁷⁹, explicando que en el juicio artístico se trata de una universalidad subjetiva, entre el

279Para esta problemática es preciso traer a colación la lectura de Kant que hace Hannah Arendt, la cual también estuvo exiliada durante los años de la guerra en Nueva York al igual que Adorno. Esta obra se titula *La vida del espíritu* (2002) y se publica póstumamente en 1978 estando inacabada, gracias a la labor de edición de Mary McCarthy, gran amiga de Arendt y administradora de su legado. La obra que hoy conocemos con ese nombre fue reeditada años más tarde con una formación de textos disímiles a los de su primera publicación. La obra reeditada comprende distintos textos pertenecientes a tres obras principales: en primer lugar, este compendio empezaría por *Das Denken (El pensar)* y *Das Wollen (El querer)*; y la tercera obra de estas se trataría de *Das Urteilen (El juicio)*, que recoge las lecciones de Arendt acerca de Kant, sobre todo las de 1970. Para empezar, es necesario señalar el énfasis que Arendt marca en la primera parte de la *Crítica del juicio* (1999) de Kant donde se indica la diferencia entre el juicio determinante y el juicio reflexionante. El juicio lógico o determinante es aquel que está al servicio del entendimiento o de la razón y así engloba los casos concretos empíricos bajo una categoría general intelectual; Marchán Fiz aclara que: “lo universal [...] es dado, el juicio, que subsume en él lo particular [...], es determinante” (Marchán Fiz, 1987: 45). Por otro lado, el juicio reflexionante no está al servicio de este entendimiento, su papel es el de juzgar los particulares sin contar con lo general, como comenta Kant en la *Crítica del juicio*: “sólo lo particular es dado, sobre el cual él debe encontrar lo universal, entonces el juicio es solamente reflexionante” (Kant, 1999: 105). Este diálogo con Kant es un *continuum* en la obra de Arendt, en este caso es central el papel del juicio como garantía del sentido común que genera el pensamiento y la imaginación, los cuales permiten superar los intereses individualistas de una persona o de unos pocos. En el apartado de la “Crítica del juicio estético” de la *Crítica del juicio*, Kant establece una distinción entre el genio y el gusto, para la producción de obras de arte se requiere del genio y para juzgar y decidir sobre si son o no objetos bellos, no se necesita más que el gusto. Schiller ofrecía una definición de genio como: “lo incomprendible que añade lo objetivo a lo consciente sin intervención de la libertad y en cierto modo en contra, pues en ella se escapa eternamente lo que está unido en esa producción” (Schiller, 1988: 414). Frente a esta visión mística del don de la naturaleza, como bien expresa Jean Paul Grasset: “Kant entiende al genio como don natural (i. e., facultad productiva innata del artista) que le da la regla al arte, perteneciendo él mismo como talento a la naturaleza” (Grasset, 2012: 128). El genio corresponde a la imaginación productiva y a la originalidad, mientras que el gusto es una cuestión de juicio; para Kant, la mayoría de los que juzgan carecen de imaginación productiva; no obstante, los que están dotados de él no carecen de gusto. Además, Kant explicita que: “para el arte bello, pues, serían exigibles imaginación, intelecto, espíritu y gusto” (Kant, 1999: 227), pero Arendt recuerda que en una de sus notas añade que esas tres facultades se reciben por la cuarta, es decir, por el gusto. El gusto, o sea, la facultad de juzgar es la que determina en último sentido la unificación de las facultades exigibles para el arte bello. Más adelante, Arendt comenta desde su lectura a Kant, que el espíritu es una facultad específica diferente a la razón, intelecto e imaginación que permite al genio encontrar expresión para sus ideas, el espíritu inspira al genio a llegar a esas realidades inefables que se producen en nuestras almas, a través de representaciones imposibles de comunicarse entre

gusto y la razón. Este juicio artístico que se desenvuelve como si siguiera una *regla* o estuviese bajo una *ley* acaba por caer necesariamente en cierto subjetivismo formal que lo dinamiza y lo pone en movimiento a partir de categorías del pensamiento. Adorno dice al respecto:

Pero la ley, la regla misma cuya idea el juicio artístico comporta, parafraseando un poco el pensamiento de Kant, no está dada, sino que es desconocida; se juzga como a oscuras y, sin embargo, con consciencia fundamental de objetividad (Adorno, 2006a: 179).

Así bien, al igual que pasó con parte de la *filosofía idealista* y de la música tonalista,

los seres humanos. Sólo el genio hace generalmente comunicable el sentimiento universal captado por todos. Arendt afina su análisis al aludir que: “la facultad que guía esta comunicabilidad es el gusto –o juicio– no es el privilegio del genio”, establece así un aspecto que recuerda a la crítica a esta noción de genio que hace Adorno —pero también Gadamer (1999: 134)—, entrando así a explicar que la verdadera condición de existencia de las cosas bellas es la comunicabilidad que viene dada por la facultad de juzgar. Esta lectura avanzada de Kant llega a la conclusión de que el ámbito público lo constituyen esos hombres que tienen la capacidad del gusto, los espectadores, que crean el espacio de comunicabilidad sin el cual los objetos no podrían aparecer. Desde este prisma que intenta reformular Arendt, ya no priman tanto los actores o productores de obras de arte para la comprensión de lo bello, sino que entre productores geniales y espectadores gustosos las distancias parece que se dejan dilucidar cada vez menos en la dimensión pública. El artista y su originalidad proveniente de la imaginación productiva necesita de un espectador que visualice y juzgue su obra a través del gusto: este es el motivo que mantiene unidos a ambos. Lo que detalla Arendt es que de los genios se puede hablar en singular pero de los espectadores sólo en plural, ellos son el público: “el espectador no está estrechamente implicado en la acción, pero siempre está estrechamente coimplicado con los otros espectadores” (Arendt, 2002: 460). La procura arendtiana de la raíz común es que entre el genio (la originalidad), el actor (la novedad) y el espectador, la facultad común es el juicio. Pero, por el contrario, se diferencian en sus cualidades intrínsecas que los definen, pues el genio es el que tiene la capacidad de crear lo bello y eso lo distancia del espectador. Ahora bien, para remarcar esta mínima diferencia entre unos y otros a nivel del juicio, Arendt se acerca a uno de los pasajes del *De oratore* de Cicerón: la poca diferencia que existe entre la persona *instruida* y la ignorante en la capacidad de enjuiciar, mientras que en la de *crear* es *enorme* (Cicerón, 2002). A este respecto, Kant señalaba en su *Antropología* que la locura es la pérdida de este sentido común, que está implícito en la facultad de juzgar que tiene el espectador y que, por el contrario, el *sensus privatus* es el que incluye la facultad lógica que podría operar sin la facultad del sentido común. Arendt comenta que: “si la locura ha ocasionado la pérdida del sentido común, entonces conduciría a resultados insanos, precisamente porque se ha separado de la experiencia, que nada más puede ser válida y confirmada por la presencia de los otros” (Arendt, 2002: 461). De ahí que podamos señalar a muchas personas que padecieron esquizofrenias y psicosis de diversa índole sobre las cuales la facultad lógica no dejaba de operar y la facultad de juzgar estaba totalmente perjudicada. No es difícil recordar a personajes históricos como Isaac Newton, Beethoven o el todavía vivo John Forbes Nash, cuya biografía se representó en la famosa película *A beautiful mind* (*Una mente maravillosa*) lanzada en el 2001. Lo más sorprendente de todo esto es que el sentido común, la facultad de juzgar y discernir entre lo correcto y lo que no lo es debe fundarse siempre en el sentido del gusto, así pues, se forma una alianza conceptual entre la formación de lo común en lo social y la manera en que captamos lo bello, la estética. Los sentidos nos proporcionan la capacidad de comunicar los objetos del mundo: la vista, el oído y el tacto nos llevan directamente a los objetos y permiten una comunicación fácil; el olfato y el gusto nos llevan a recibir sensaciones internas que son incommunicables pues son sentidos privados. Por lo tanto, habría tres sentidos objetivos o públicos y otros dos subjetivos o privados. La facultad de recordar una imagen de un paisaje, de recordar la cantinela de una sonata, o el tacto suave del terciopelo conforman la facultad que Kant denomina *imaginación*. El sentido del gusto se da entre el libre juego de la imaginación y el entendimiento, veremos más adelante como funciona este proceso que se da a la vez. La pregunta de Arendt es constante: ¿por qué el gusto debería convertirse en vehículo de la facultad mental del juicio? Así pues, el juicio del gusto, no el juicio cognitivo que se realiza con los sentidos que son fácilmente comunicables porque todas las personas los tenemos y los podemos compartir, sino el juicio de señalar lo que es correcto o incorrecto: ¿cómo es precisamente tal sentido del gusto una facultad capaz de realizar tal tipo de juicios? ¿cómo es posible que un sentido privado, incommunicable y que no puede dar lugar a discusión compartida como lo es el sentido del gusto, pueda pertenecer a tal facultad de juzgar algo? La pregunta esta en contra de la tesis de Adorno que explica que Kant se basa en capacidad de lo subjetivo para dinamizar a oscuras esa universalización de lo objetivo (Adorno, 2006a: 179). No obstante Arendt da más peso a esa objetividad fundada en la subjetivación del gusto y la imaginación estética. De ahí que su pregunta se repita constantemente diciendo: “¿por qué debería basarse en este sentido privado?” (Arendt, 2002: 462).

también el impulso del juicio artístico de los círculos dodecafónicos, en su *revival* con la nueva música concreta, se queda prendido de una crítica *idealista* a los modelos más objetivistas de su presente y, por tanto, muy desvinculados de lo que sería la historia de la música concreta y electrónica del porvenir. Asimismo, cuenta Adorno en este texto de los años sesenta (aproximadamente²⁸⁰), de título “Criterios de la nueva música”, que:

el oficio de músico presupone hoy, ciertamente más que nunca, las habilidades tradicionales que, antes de ser devastadas por el *ethos* comunitario, las escuelas de música transmitían. Pero los conocimientos adquiridos no producen, según el deseo filisteo cultural, junto con cualidades adicionales como la riqueza en ocurrencias y la originalidad de la música importante, sino que se han vuelto incomensurables con ésta (Adorno, 2006a: 180-181).

Claro que, como podemos ver aquí, en apelación a un *ethos comunitario*, la situación musical tradicional estaba mantenida por escuelas que seguían funcionando desde antes de 1933, no como aquella nueva música, ni como la música concreta posterior, que luchaba contra la música comercial de las grandes industrias. La música tradicional alemana no fue devastada por el *ethos* comunitario que se mantuvo en la Alemania del Tercer Reich. Un *ethos* comunitario que fue a la vez el de una comunidad contextualizada, una Alemania nazi a la que pertenecían unos músicos que acababan de ser proclamados por la República Democrática Alemana de aquel tiempo²⁸¹. El estadio

280La dedicación del texto a su amigo Eduard Steuermann, señala que es en recuerdo del julio de 1957 (Adorno, 2006a: 175), fecha que consideramos que no es muy lejana al momento en que se escribe.

281Siguiendo con la discusión con Arendt, podemos señalar que ésta tiene una visión más comunalista a favor de lo optimista que Adorno de aquel *ethos comunitario* que nace en la obra de la *Crítica del gusto* de Kant. Frente a Adorno, que es capaz de criticar el subjetivismo que embrolla la obra kantiana en su crítica estética, Arendt tiende a contrapesar esa lectura con una tesis politológica de esa estética kantiana a discutir. Expongamos, pues, el modo en que Arendt señala a Kant como un referente a la hora de vincular la estética a la política (del gusto a la objetividad de lo social-político) más allá de la crítica subjetivista a la que apela Adorno. Para Arendt, en efecto, el sentido del gusto y el del olfato son privados, ya que desde ellos no recibimos un objeto, sino una sensación y, además, esta sensación no se puede recordar. Lo que sí se puede hacer es reconocer un sabor o un olor si se vuelve a experimentar, pero no tener presente en la memoria como una imagen o sonido por ejemplo. Lo que realmente hace que el gusto y el olfato se conviertan en vehículo de juicio es que “son discriminatorios por su misma naturaleza, y sólo estos sentidos se relacionan con lo particular *qua* particular” (Arendt, 2002: 462). También es relevante la forma inmediata en que nos agradan o desagradan las cosas al gusto y al olfato, en comparación con los sentidos objetivos, pues la reacción, p. e., es totalmente repentina y presente sin pasar por mediación de un proceso de pensamiento que pueda retrasar nuestras respuestas. De este modo, no podemos discutir con nadie si lo que se está sintiendo es correcto o falso, sino que la forma en que algo nos agrada en el momento del gusto responde de manera paralela a la decisión de si nos conviene esa cosa, ningún argumento puede persuadirnos de lo contrario que sentimos con estos sentidos privados. Por ejemplo, nadie puede convencer a otra persona de que le gusten los pimientos rojos o de que disfrute del olor a excrementos, pues son cosas que no se discuten mediante reflexiones argumentadas. De ahí que estos sentidos sean comunicables, y la solución a estos enigmas sobre los juicios privados sea llevada a cabo mediante las facultades de la imaginación y el sentido común. La imaginación nos permite “representarnos al otro como un yo en nuestra conciencia y conseguir que, por simpatía, podamos ponernos en su lugar, [...] es, entonces, prerequisite del uso de la capacidad de pensar, lo que en este caso significa ponerse en lugar del otro y establecer un diálogo que haga posible el surgimiento de un juicio moral sobre la naturaleza de las propias acciones” (Ujaldón, 2004: 212). Así es que esta imaginación transforma un objeto en algo con lo que no nos hemos enfrentado de manera directa, pero que sí hemos interiorizado, pero lo relevante no es si agrada o no: lo importante de la imaginación es la «operación de la reflexión», pues prepara la representación en la que place lo bello para que un ser humano pueda reflexionar sobre ello. Dice Arendt: “sólo lo que me conmueve y afecta en la representación, cuando no se puede seguir estando afectado por la presencia inmediata [...] puede ser juzgado como bueno o malo, importante o irrelevante, bello o feo,

musical que caracterizaba el *momento*, por un lado, las marchas militares y la música alemana del canon tonal, tan característica del espíritu del pueblo alemán, representada por algunos compositores de la época como: el director de orquesta Herbert von Karajan (afiliado al partido nazi en la Austria republicana de 1933 que tocó para el Führer, óperas como *Fidelio* de Beethoven, *Tristan e Isolda* de Wagner o *La flauta mágica* de Mozart), Karl August Leopold Böhm (que declaró dos veces su lealtad al Reich y era director de orquesta de compositores como Mozart, Beethoven, Wagner y Strauss) y el neoclasicista Carl Orff (sus *Carmina Burana* fue una obra imprescindible del

o algo intermedio” (Arendt, 2002: 463). En este momento, ya se hablaría de juicio y no tan sólo de gusto, pues aunque todavía afecta como una sensación del gusto, ya se ha establecido una representación que permite la distancia adecuada y el desinterés requerido para aprobar algo o desaprobarlo y evaluar justamente su valor; “al distanciar el objeto, se establecen las condiciones para la imparcialidad” (Arendt, 2002: 464). En resumen, “del sentido del gusto puede pasarse al juicio, aun así, sólo por medio de la imaginación, la cual transforma la percepción en representaciones” (Hernández, 2002: 49). Por otra parte, es necesario resolver el enigma del sentido común en lo que respecta a los juicios del gusto. En el caso del juicio estético o del gusto, la necesidad de aprobación universal por parte del sentido común se hace necesaria. Dice Antonio Lastra al respecto, en una ponencia celebrada en la VIII Semana de Filosofía de la Región de Murcia, que “nuestro sentimiento de la belleza no sería, entonces, privado: en los juicios de gusto no podría postularse nada que no fuera voz general, *universal*” (Lastra, 2004). Cuando se trata de gusto es esencial renunciar a nuestros intereses privados para pensar en la sociedad y en el ámbito público, pues de lo que se trata es de superar el egoísmo para llegar a ese elemento no subjetivo que nos lleva a una intersubjetividad. Arendt lo resume de un modo claro y directo: “el elemento no subjetivo en los sentidos es la intersubjetividad” (Arendt, 2002: 463-464). Una persona que realiza un juicio se refleja en los otros y toma en consideración sus juicios, ya que los seres humanos viven en sociedad y necesitan de la compañía de sus semejantes. Parece contradictorio que la naturaleza del juicio del gusto sea privada y que, al fin y al cabo, concluya en una dimensión social, de cuyas implicaciones ya era consciente Kant y, pese a todo, seguía con la convicción de que era filosóficamente correcto. De modo que sea lo más plausible para entender la diferencia de lo verdadero no sea lo falso, sino lo que nos produce asco, a partir del gusto privado. De todo esto que venimos contando, Arendt hace un pequeño resumen al cerrar un párrafo diciendo: “Esta operación de la imaginación prepara el objeto para la «operación de la reflexión». Y esta segunda operación –la operación de la reflexión– es la actividad auténtica de juzgar algo” (Arendt, 2002: 464). Más adelante, se pregunta Arendt acerca de ¿cuáles son las pautas de esta operación de la reflexión? Recoge de Kant ciertas experiencias que aparentemente son contradictorias, como cuando sentimos alegrías después de la tristeza o viceversa, dando como explicación que nos desagradamos después de la alegría por añadidura, a *posteriori*, es decir, después de establecer una reflexión consigo mismo que provoque la emoción contraria. Sería, pues, un goce adicional, la aprobación. Aquí se muestra cómo lo que nos agrada no es el goce primero con el que nuestros sentidos chocan, sino el hecho de juzgar lo placentero a *posteriori*. “Es el acto mismo de aprobación lo que agrada, y el mismo acto de la desaprobación el que desagrada” (Arendt, 2002: 464), a lo que apunta todo esto es que el criterio que expresa la emoción ante un hecho es la comunicabilidad o publicidad y la pauta para decidir sobre ello es el sentido común. En §39 y §40 de la *Crítica del juicio*, Kant se dispone a elucidar la comunicabilidad de una sensación y la cuestión del gusto como una especie de *sensus communis*, respectivamente. Arendt cierra el apéndice del que aquí nos hemos ocupado a través de un comentario sobre tales puntos. Kant empieza así: “cuando la sensación, como lo real de la percepción, es referida al conocimiento, se llama entonces sensación de los sentidos; y lo específico de su cualidad sólo se deja representar en cuanto exhaustivamente comunicable de igual modo, si se supone que cada uno tiene un sentido igual al nuestro; pero de una sensación de los sentidos no se puede suponer esto en absoluto” (Kant, 1983: 228). Estas sensaciones de la sensación son privadas y además no hay en ellas ningún juicio implicado, a ellas reaccionamos pasivamente sin reflexión o imaginación alguna sobre ellas. Al contrario están los juicios morales, dictados por la razón práctica, que son necesarios y válidos (sean o no comunicados). También están los juicios sobre el placer o lo bello, placer que se acompaña de la aprehensión de un objeto a partir de la imaginación, donde procede un juicio que ejerce para llevarnos a una experiencia más común, llegándose así al intelecto común y sano de cada hombre. Hasta aquí es lo que Arendt comenta de este §39 para pasar a analizar el concepto de sentido común en el §40 y acabar la gran antología de la *La vida del espíritu*. El sentido común da un salto adicional en Kant, pasa a ser un concepto que capacita al hombre para integrarse a la comunidad más allá de que permanezca vivo en la intimidad de cada uno de nosotros. Este *sensus communis* depende del discurso y de la comunicación humana, por lo tanto “ha de entenderse la idea de un sentido común a todos, es decir, un Juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (*a priori*) el modo de representación de los demás para atener su juicio, por decirlo así, a la razón total humana y, así, evitar la ilusión que,

régimen nazi alemán, además de ser uno de los pocos compositores de música *incidental* para el régimen que respondían agradablemente a la llamada *oficial*). Por otro lado, toda la música que se hizo en la República Democrática Alemana estaba publicada a través del sello *AMIGA*, que era supervisada y vigilada por el Estado. Algunos personajes y bandas pioneras del pop y el beat alemán como Die Sputniks (1963), la cantante beat Ruth Brandin (1965), el cantante de jazz y actor Manfred Krug y la cantante beat y twist-pop Karin Prohaska. Este era el contexto de la música popular y comercial, entre ella pop, rock (también llegó Pink Floyd y The Beatles a la RDA) y jazz, de aquella época. Así se alcanza el apogeo de los cauces del tonalismo (i. e., neotonalismo de la música popular), la consonancia y la sincopación.

Frente a esto, Adorno adopta una vertiente crítica en defensa de otros modos de composición que permiten dotar de más *libertad* al compositor, pero también, al oyente. El *ethos* comunitario de la industria cultural, tanto del régimen nazi como del capitalismo tardío, es el del

nacida de condiciones privadas subjetivas, fácilmente tomadas por objetivas, tendría una influencia perjudicial en el juicio” (Kant, 1983: 198). Luego estarían las máximas de este *sensus communis*, afirmadas por Arendt de este modo: “pensar por uno mismo (máxima de la Ilustración); situarse con el pensamiento en el lugar del otro (máxima de la mentalidad “amplia”); y la máxima del pensamiento consecuente: estar de acuerdo con uno mismo (*mit sich selbst Einstimmung denken*)” (Arendt, 2002: 466-467); las máximas son necesarias en cuestión de los juicios pero no para el conocimiento, que no las precisa. Cuando el ser humano consigue apartarse de su privacidad del juicio se arroja a un gusto en este sentido comunitario y, de la misma manera, a una reflexión que lo afecta de un modo similar al de una sensación. En el juicio no hay la validez que pertenece a las ciencias o a la psicología cognitiva, en estas disciplinas no se trataría de juicios en sentido estricto. Los juicios que establecen si una cosa es bella o no, cuanto menos idiosincrásicos sean, mucho mejor para entrar en el ámbito de la comunicabilidad y, por lo tanto, en la dimensión social y política. De ahí que Arendt ponga su empeño en Kant para relacionar la tarea del juicio, de las cosas particulares en cuanto que hacia una generalidad, con el interés por la sociedad y por la paz perpetua. “Pensar significa generalizar” (Arendt, 2002: 469) pero en el juicio se piensa lo particular de manera que en la facultad de juzgar, misteriosamente, se aúnan lo particular y lo general. Dicha autora apela, pues, a la comprensión de un nuevo modo de interacción de lo político con lo estético, como búsqueda de la libertad en consonancia con el sentido común que se interpreta desde la idea de juicio reflexionante o reflexivo vinculado a la estética de Kant. Más que una forma de gobierno, al modo de una república o un despotismo (si seguimos el Kant de *Hacia la paz perpetua*), se trata de la creación de lugares en los que se puedan llevar a cabo acciones políticas en la comunidad de los seres humanos. Es, efectivamente, una búsqueda de lo común en la participación pública como el vínculo político, p. e., frente a la situación de auge privacionista que se inculca en la globalización neoliberal actual. Esa sería la consecuencia politológica, por decir así, del recorrido kantiano del pensamiento de Arendt. En conclusión, y en *regressus* a lo sociopolítico, la experiencia estética permite a los seres humanos tal grado de sensibilidad ante los otros que favorece la interpelación sociocultural en el ámbito propiamente político de la ciudad. La formación de lazos sociales que se posibilita en la interacción de los juicios estéticos humanos desempeña un cargo político eminente. Y es así, en el modo en que participan los hombres y las mujeres en la vida práctica de sus labores cotidianas, trabajos, negociaciones mercantiles, la alteridad sociopolítica y hasta en las mismas relaciones familiares en las que se constituye este enfoque politológico del juicio estético kantiano. Asimismo se lograría superar la antigua categoría política de los estamentos, los fanatismos partidistas y las decisiones gubernamentales que tanto suenan últimamente en el terreno político. Así bien, lo propiamente político partiría de un juicio reflexivo que declara la vida humana como impregnada por la vida del espíritu, esto es, un traslado del interés especulativo a sus consecuencias prácticas (a lo cual ya había aludido Kant en su opúsculo *Teoría y praxis*). De ser así, el paso de los juicios analíticos a los reflexivos permitiría entender la cuestión de los afectos, el deseo, la sensibilidad y la imaginación como una cuestión abiertamente política; y no la política como una cuestión a la que preocupan únicamente los problemas del Estado de derecho, las leyes y normas, los cargos políticos y las formas de gobierno. Esta visión politológica de la *Crítica del Juicio* se lleva a la práctica como una actividad racional, sensible y participativa en la vida pública que permite disponer de los factores de una pluralidad y alteridad social en la problemática actual de las decisiones y comportamientos políticos. En resumen, la apertura a la otredad permite que desde la sensibilidad y la imaginación como formas de expresión humana en el ámbito de la *polis* llegue, por fin o por lo menos, a apuntar hacia el verdadero sentido de la política que es la libertad.

contexto que establecen unas mayorías frente a unas minorías, más allá de la *puesta en ejercicio* del variacionismo al que llevaba dialéctica histórica de la forma y del contenido entre las distintas obras musicales. Ahora, es presuntuosamente delicado afirmar que, pragmáticamente, este contexto social exprese la *totalidad* de las razones más profundas por las que Adorno intenta aplicar, a su modo particular, la dialéctica histórica a los casos musicales que venimos señalando.

No obstante, muy al contrario de esto, Adorno va a manifestar de un modo claro y evidente que la *verdad* y el *original* no se encuentra ni en el pasado ni en las coordenadas históricas sino en las propias *obras* (Adorno, 2006a: 185) y en la *coherencia inmanente* de la cosa no envuelta en la *identificación* con el *camino abstracto del progreso* (Adorno, 2006a: 186). Ahora bien, esta crítica al historicismo estético del filósofo espiritualista Dilthey o a la *Aufhebung* de Hegel sobre la justificación del *mal* en un momento determinado es, realmente, *curiosa* en su caso. Pues, también es muy recurrente, no por ello menos falsa, la interpretación que se hace de Adorno como la de un autor que en sus análisis de obras musicales establece criterios de *autenticidad*, *originalidad* y *libertad* que van más allá de la filosofía de la historia. Es muy común escuchar críticas a Adorno que lo encasillan como un ideólogo de la *emancipación* política en lo musical, esto es, que apoya un determinado movimiento de transformación social-cultural, de libertad, de resistencia a la represión que han generado en la música los sistemas tonales de Occidente (i. e., de la música tradicional y popular conectada durante el contexto político del nazismo o en las décadas posteriores del capitalismo industrial cultural).

Pero estas interpretaciones sobre Adorno, no se suelen discutir a un nivel *exhaustivo* en lo que compete a las técnicas, materiales, forma y contenido musicales sino que suelen decantarse por juicio musical *divagante*, propio del *filisteo cultural*. Además, la música libre de atonalidad hoy en día aun no llega a todo tipo de oyente, el oyente disonante sigue siendo aún minoritario. El papel de la crítica adorniana al tonalismo sigue vigente sobre todo en la actualidad, donde el neotonalismo empapa todos los medios de comunicación de masas. El baile, el cine, la fiesta, esto es, la exposición a la *imagen*, sigue estando por encima de la música. Cabe por ello mostrar el carácter alentador, y hasta contradictorio, que pudiera tener Adorno, ante lo que el denomina la caída de la barrera de la tonalidad con la llegada de *Erwartung* en 1907:

Lo mismo que hoy, una vez caída la barrera de la tonalidad, un compositor en libertad es más capaz de dominar el recurso de la tonalidad que otro que se haya quedado en el círculo tonal. En 1928, una vez Schönberg realizó la melodía de timbres, se hizo posible instrumentar mucho más «correctamente» que en 1907 la música anterior a *Erwartung* (Adorno, 2006a: 101).

Esta ópera *Erwartung*²⁸², en español *La espera*, es una ópera de un acto (duración de treinta minutos) compuesta por Schönberg. Aquí, ya no sólo se trata de la *superación* de la consonancia y la tonalidad por la disonancia y la atonalidad, de Schönberg y Berg sobre Mozart y Brahms, sino que, Adorno, compara la técnica compositiva de los propios componentes del círculo de Viena entre ellos mismos (Schönberg y Berg). En el ejemplo de esta ópera *Erwartung*, Schönberg parece que se había saltado un requerimiento con respecto a la instrumentación que había sido alcanzada durante la evolución de la orquesta poswagneriana, para llegar a ser aun más atonal y variacionista. Esta evolución, como hemos anticipado, sólo la consigue Berg, en las *Canciones tempranas*. Berg es, para Adorno, el que incorpora la fórmula de la organización instrumental idónea, incluso más *integrada* que el propio Schönberg. Así, con estos ejemplos, Adorno quiere expresar cómo a nivel instrumentístico se llega a hacer que el *timbre* sea siempre algo nuevo conjuntamente a una *técnica nueva* (Adorno, 2006a: 104). En definitiva, la extinción de la configuración tonal trae consigo esta nueva libertad a nivel melódico y tímbrico, suscitada por el tipo de instrumentación, que solo la nueva música pudo mostrar en una, digamos, *revolución* de lo cualitativamente nuevo.

Por tanto, tenemos que, la (*aparente*) extinción de la tonalidad viene dada por la superación llevada a cabo por la escala dodecafónica y las series. Pues bien, en la conferencia del verano de 1957 titulada “Criterios de la nueva música”²⁸³, que citamos anteriormente, vuelve a tratarse esta

282 Veamos cómo expone Adorno el monodrama *Erwartung* de Schönberg en relación al uso del tiempo (marcado por motivos de fusas, expresionismo, *shocks*, drama musical, angustia desbordante, alegoría, etc.) de la ópera de Berg llamada *Wozzeck*, en los inicios del texto “Schönberg y el progreso” de la obra *Filosofía de la nueva música*. Dice Adorno: “Del monodrama *Erwartung*, que despliega la eternidad de un segundo en cuatrocientos compases, de los cuadros de *Die glückliche Hand*, que sucediéndose sin solución de continuidad reabsorben en sí una vida antes siquiera de que ésta pueda establecerse en el tiempo: de esto resultó la gran ópera de Berg *Wozzeck*. Se parece a *Erwartung* tanto en el detalle como en la concepción en cuanto representación de la angustia (...). Pero, sin duda, a Berg no le habría gustado la idea de haber realizado en *Wozzeck* lo que en las piezas expresionistas de Schönberg se apuntaba como mera posibilidad. (...) Los esbozos inmediatos del Schönberg expresionista se hacen mediados en nuevas imágenes de los afectos. La seguridad de la forma demuestra ser un medio de absorción de los *shocks*” (Adorno, 2003a: 36).

283 En el año 1954, Adorno publica el texto titulado “El envejecimiento de la nueva música”, conferencia pronunciada en el festival dedicado a la nueva música que duraba una semana, llamado la *Süddeutschen Rundfunk*, que, a la vez, cerraba el texto titulado “Disonancias. La música en el mundo administrado” (Adorno, 2009a: 7-143). En este texto, Adorno hace un balance de lo que fue la historia de la música del círculo schönbergiano con respecto a la recepción que había tenido el público. Desde luego, esta recepción fue muy minoritaria en número y minorizada al comparar su papel frente a otras músicas dominantes que tienen el impulso de los medios de comunicación y el respaldo de la masa oyente y consumidora. A esta conferencia apela Adorno en el texto “Crítica del músico aficionado” (Adorno, 2009: 67-108), que dice así: “Cuando sostuve una ponencia en la Academia de Darmstadt, sobre el envejecimiento de la nueva música, se enfrentó a mí en la discusión y temblando de ira un portavoz de la música juvenil, cuya producción propia está, por lo demás, más dedicada a los duendes, y me preguntó retóricamente: «¿De dónde saca usted, señor Adorno, el coraje para hablar de ese modo sobre hombres como Stravinsky y Hindemith, que tanto significan para la juventud alemana?». La apelación a contextos relativos al efecto provocado substituye a la reflexión sobre el asunto; el locutor defendió a sus héroes con argumentos usuales entre aquellos que protegen los productos de la industria cultural, puesto que no se debería desposeer a la gente de lo que desea. Resulta intolerable disentir de la *communis opinio* de quienes se autoproclaman a sí mismos como juventud alemana. También en este aspecto, y pese a todas las protestas, la música juvenil organizada se asemeja al antiguo movimiento juvenil; ya en el prólogo de Hans Breuer al *Zupfgeigen-Hansl*, los maliciosos ataques contra los representantes de la nueva música acompañaban la loa íntima de la canción popular. El positivismo latente en la música juvenil cosecha triunfos en su acomodo a la opinión colectiva y en su alergia hacia el juicio autónomo. Si los colectivos de hoy pretenden estar

cuestión de un modo muy claro. Se dice, por una parte, que la música que resulta plena de sentido es la que se *organiza* sin el apoyo de las *normas abstractas* (Adorno, 2006a: 190), esto es, la que se centra en un estudio dialéctico que, a la vez, va a las *cosas mismas*: descomponiendo una serie de contenidos que se escapan de su forma. Así bien, la forma es una organización, más o menos integral, de sus contenidos. Y, aunque la forma de la *negación* dialéctica no sea positivista ni teleologicista, para Adorno, también las formas son indispensables. Por otra parte, y por ende: “las categorías formales del lenguaje musical y sus abstractas siluetas no habría que liquidarlas, sino

formalizados o blanqueados por la religión, mañana pueden hacer resonar de nuevo los tambores. Su ideal de concreción no significa otra cosa que el hecho de que el arte debe consagrarse a lo ya dado y enaltecer lo existente” (Adorno, 2009a: 90). Esta autodefensa que se hace Adorno a sí mismo, ante lo que irónicamente tritura como una juventud alemana en ciernes de descubrir lo ya visto, como si fuese lo nuevo, que no sabe sino dar la razón a lo que fácilmente se nos pone delante mediante la industria cultural. La opinión colectiva de esta desconocida masa informe y errante llamada juventud alemana, sigue el opio religioso de la música popular que suena por las radios alemanas con contenidos de la programación americana. Aquí lo que importa es el dejarse llevar y no el concentrarse en las distintas formas musicales que están en discusión a lo largo de la historia de la música, no importan ya los aspectos armónicos y melódicos, sino la mera loa por la canción popular que a todos parece unir en nuevas generaciones que prosiguen unas a otras. Esta aguda problemática de Adorno con esa juventud alemana con gusto por lo popular, se dirime en el texto de Mateu Cabot titulado *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas* (Cabot, 2007), donde se nos explica la relación del arte moderno (p. e., la nueva música) con su recepción por el público y las dificultades a las que este lleva a la hora de hacerse inteligible para el oyente menos preparado y con menos consciencia musical de las obras. Ahora bien no es cierto, como el atesta, que Adorno sea un hermetista artístico al modo de un vanguardista que sólo ve el impulso de un tipo de música contra mercantilizada que debe ser completamente vencida y superada. Para Adorno la música mercantilizada ya lleva superada mucho tiempo por la propia música seria, tradicional y folclórica del s. XIX, no obstante, es cierto que la postura de Adorno acaba decantándose. Adorno, si por hermetista se entiende, no es un vanguardista *avant la lettre*. Igual que Adorno no es, *strictu sensu*, un elitista musical, sino que el hecho de que el arte moderno y la música dodecafónica entrase dentro de un grupo de intelectuales y consumidores burgueses que formaban parte de unas élites económicas europeas y americanas, a Adorno no le parece determinante en ningún sentido pero tampoco es que sea mero azar. Más bien, Adorno asume esta cuestión, que la realidad no niega, a saber, que el arte moderno entró en un proceso de aburguesamiento, donde los más entendidos y expertos suelen pertenecer a una clase social y económica. Así lo cuenta Cabot: “Se ha señalado que la tendencia de lo moderno a la abstracción, la escasez y la reducción extrema parecen conducirlo a un punto cero; es decir, llega un momento en que el proceso de renuncia a la figuración que Adorno detectó en la nueva pintura y la nueva música parece no poder ir más allá, y su progreso cuando no abdica de lo conquistado, simplemente se coagula. Las exigencias extremas que se le plantean al arte autónomo en una realidad marcada por la heteronomía parecen conducir al silencio, como en el caso de la dramaturgia de Beckett, la poesía de Celan o el propio enmudecimiento de Adorno como compositor a partir de 1945. La problemática continuidad del arte moderno es perceptible incluso en los propios títulos de los textos adornianos; no sólo ya «El envejecimiento de la nueva música» (1945), sino también «Dificultades para componer música» (1964) y «Dificultades para comprender la nueva música» (1966). En su esfuerzo por seguir adelante parece no topar sino con obstáculos. Sin embargo, el elemento decisivo en el nuevo acercamiento a los medios es la creciente distancia entre el arte moderno y su público. Algo fundamental ha cambiado en este sentido cuando Adorno, que defendía el hermetismo del arte moderno en tanto que se oponía a la mercantilización del arte, sostiene que el radicalismo del arte moderno ya no asusta a nadie porque se ha convertido en un arte para especialistas. En efecto, en estas décadas de posguerra el arte avanzado ya no provoca revuelo, fricción, ni choca con los receptores, sino que su evolución en el seno de la sociedad permite que gran parte de esta se instale en una cómoda indiferencia hacia el mismo. El frankfurtiano se va percatando progresivamente de que, si el arte moderno pasa a ser una cuestión de élites, queda justificado que el gran público pueda pasarse sin ningún contacto con él. El problema es grave, teniendo en cuenta que para Adorno el verdadero sujeto del arte no es simplemente el artista, sino la sociedad, ya que el lenguaje artístico tiene una esencia colectiva y social” (Cabot, 2007: 199). Pero a donde queremos llegar es justamente aquí, Adorno escribe varios textos en los que muestra su posición ante la recepción que está teniendo la música dodecafónica, serial, progresista, de organización integral de los materiales, variacionista y de forma armónica disonante. Estos textos que cita Cabot son un reflejo de ello, donde se nos presenta a un Adorno que precisa en expresar las dificultades y los problemas que tiene el público a la hora de recibir todos los nuevos trabajos, muy relevantes desde el punto de vista estético y crítico de los materiales, la composición, la armonía, etc. Ahora bien, al texto titulado “El envejecimiento de la nueva música” de

retenerlas al mismo tiempo” (Adorno, 2006a: 192).

Entonces, se presenta aquí, digamos así: un modelo de abstracción que hay que *superar* aunque, a la vez, la mera forma no desaparece, hay una necesidad de la forma *en sí* misma. Así, por un lado, la forma del lenguaje de la música tradicional habría que *superarla*, pero por otro lado, esta forma solo puede ser superada por otra forma. En los contenidos es donde se construyen estas formas, unos contenidos están en conflicto con otros, organizados en formas. La forma consonancia es *superada* por la forma disonancia, y la escala de siete notas se *supera* mediante la de doce o más. No obstante, si algo está claro aquí, es que la noción de “nota”, en cuanto tal, sigue permaneciendo intacta, como también, la de *forma*. En definitiva, una pieza formalmente bien armonizada para Adorno significa lo siguiente:

En nuestros días no es una pieza bien armonizada la que ignora que una vez existió la tonalidad, sino la que la niega determinadamente y, en evitación de sus sonidos o estructuras prestadas, mediante la exclusión, por tanto, la supera en sí (Adorno, 2006a: 192).

Entonces, una pieza que *supera* la abstracción historicista, pero no la formal del lenguaje musical, es una pieza bien armonizada siempre que niegue y supere a la vez a la que está bajo el parámetro armónico de lo anterior, a saber, lo tonal. En todo caso, la historia de la superación musical y la de la libertad compositiva tienen su paralelismo, en cuanto que, a partir de ello, se alcanza la *desintegración* del ideal musical tonal-occidental a través de la nueva música. Ahora bien, la historia de la nueva música, no se entiende sin la familiarización con la fase inicial expresionista de Schönberg y, precisamente, la dificultad de entender esto tiene mucho que ver con una cuestión armónica. Pero, obviamente, el oyente más habitual desconoce las técnicas compositivas y no es un experto en análisis de acordes, estructuras y sistemas armónicos, y esto también es un problema al cual apela Adorno en este texto: “entonces podría también la dimensión armónica recuperar un peso propio del que hoy carece, pero que a veces era mayor en la libre atonalidad” (Adorno, 2006a: 194).

Dicho esto, volvamos a reformularnos las siguientes preguntas: ¿cómo se da tal *superación* y tal *extinción*? ¿Se pueden comprender estos términos utilizados por Adorno cuando se refiere a que las *Siete canciones tempranas* de 1905-1908 de Alban Berg superan a *Erwartung* de Schönberg? ¿Cómo se superan las fases evolutivas de la historia de la música y qué tipo de historicismo musical

1954, responde Adorno con el de “Criterios de la nueva música” de 1957, que aquí venimos trabajando y que está dedicado al pianista Eduard Steuermann. En este texto, Adorno se opone a opiniones vulgares características de los relativistas vulgares que niegan la crítica musical en base a una actitud escéptica poco responsable con las obras y con el gusto estético por las mismas. El trabajo consciente sobre las obras musicales no es para nada una intelectualización de las obras ni para nada de ello depende firmemente el hecho de que un determinado tipo de clases sean las que prestan más atención a ellos, una cosa es la crítica musical (i. e., el dominio consciente y material de unos conocimientos musicales) y otra la pertenencia a una clase económica que por motivos de distinción social gusta dárseles de intelectual.

da cobijo a la denominación de lo que es o no: *superación* o *extinción*? Se trata, entonces, de las variables históricas sobre la superación de un tipo de música a otro en sus diferencias técnicas, es decir, en cómo una fase se *transforma* y cambia de contenidos, formas, materiales, técnicas e, incluso, instrumentos, siguiendo el característico juego dialéctico (p. e. la sucesión de la época de lo tonal a lo atonal, de la vieja música a la nueva música, del Clasicismo al Romanticismo, del Romanticismo a la vanguardia y de ahí a la nueva música). Pero esta superación también conlleva una nueva configuración surgida por una primera oposición, pues también ese repertorio superado puede volver a ser opuesto históricamente, *ex negativo*, por otros compositores y bajo otras formas y contenidos distintos. Tanto es así, que en el texto titulado “Clasicismo, Romanticismo, nueva música” se puede hallar a Adorno diciendo que: “La opinión universalmente difundida pone a la nueva música en simple oposición al Romanticismo” (Adorno, 2006a: 128). Desde luego, que no se trata de *simple oposición*, pues basta ver que la discusión a nivel formal desborda completamente los límites de un mero *versus* entre autores o épocas históricas.

Cabe recordar aquí, la repulsión que tenía Schönberg y los serialistas, incluso Stravinsky y Hindemith, al culto al yo romántico (i. e., a esa expresión delirante llena de contingencia y arbitrariedad aparente), llamándose precisamente atinrománticos a si mismos. Decía Adorno que para estos *autores* con: “tales hábitos cogitativos es romántico todo, desde Schubert hasta Mahler y Richard Strauss” (Adorno, 2006a: 129). Estos autores, donde el Romanticismo (temprano, pleno o tardío) ocupa una categoría ceñida al continuismo histórico, Adorno aconseja, también, aplicarles un cierto parámetro *revisionista* que afronte la amplitud abstracta del término *romántico* en sus técnicas y materiales, formas y contenidos. Pero, evidentemente, de tirar por ese hilo, habría que estudiar con más detenimiento los casos concretos de la historia de la música: ya no solo época por época, autor por autor, sino obra por obra, pieza por pieza, canción por canción, *mixtape* por *mixtape*.

4. 7. Adorno y la música popular española medieval y renacentista

Llegados aquí, con el fin de constatar lo dicho al final del anterior epígrafe, se pondrán de manifiesto algunos casos concretos de la historia de la música que pueden servir de *contraejemplo* a la tesis adorniana de la *prehistoria musical* del variacionismo alcanzado en el serialismo y en el dodecafonismo. En este sentido, el intento *revisionista* consiste en buscar formas musicales en épocas anteriores al auge variacionista atonal, al Barroco y a Romanticismo, que ilustren formas disonantes previas que, a la vez, permitan ampliar el marco histórico musical de Adorno. Para ello, cabe empezar con el texto titulado “Quasi una fantasia”, donde Adorno hace una referencia a la música española caracterizada por *monodias y tonalidades primitivas*. La cita dice así:

La resuelta concreción de las músicas folcloristas es justamente castigada por la abstracta semejanza recíproca en todas ellas. Ante el estado actual de consciencia, las obras que lo niegan se aproximan las unas a las otras. Lo que otrora se suponía que en su unicidad los ligaba a la tierra los liga ahora uniformemente entre sí. En Hungría lo mismo que en España, la monodia de antaño suprime la dimensión armónica de entonces lograda; la repetición sacra de uno y el mismo motivo se convierte en un medio desatinado de crear forma una vez que los motivos mismos se han convertido en intercambiables; las tonalidades primitivas pueden difícilmente distinguirse a la vista de la tonalidad racional de la música europea como cuya modificación posterior operan, por mucho que sean más antiguas que aquélla; incluso los motivos mismos convergen de una manera más especial. Así, precisamente la música que querría conservar las diferencias cualitativas del origen cae bajo el dominio de lo universal que en cuanto música popular la rodea, una vez su sustancia se ha marchitado. Hoy en día únicamente puede lograr concreción una música que atravesase el ámbito de la ratio hasta el final y conserve en él lo que de naturaleza sobrevive en ella (Adorno, 2006a: 272-273).

Para Adorno, la música folclorista (*Volksmusik*) española acabó siguiendo la senda empezada con la música barroca ulterior. Como dice en este texto, las *tonalidades primitivas*, así llamadas, siguen el continuismo hacia la *tonalidad racional* barroca de la *música europea*. Aquí, Adorno, tiene razón en cuanto que esa música evolucionó de un tipo de armonía tonal primitiva o, también, *modal* en muchos casos, a una tonal más moderna, racionalizada, pautada, *integrada* y estrictamente más elaborada. No obstante, en este texto también se dice que la música popular de las *tonalidades primitivas* quería conservar las diferencias cualitativas de su *origen*, y esto quiere decir que, exactamente, no se trataba de la misma construcción musical, a nivel armónico, a nivel instrumental o a nivel del contexto musical en que el oyente lo recibía. Pues, toda esta particularidad y singularidad de la música española cae bajo el *manto* del racionalismo musical barroco donde pasa al dominio universal tonal. Así, en este epígrafe cabe extender lo posible este argumento con el fin de presentar una comparativa entre las pocas opiniones de Adorno acerca del problema de la música española medieval, renacentista y barroca con algunos estudios y fuentes históricas que constatan *hechos* que al propio Adorno es posible que se le pasaran por alto²⁸⁴.

284Ahora bien, en un texto titulado “Observaciones sobre la vida musical alemana” traducido al español en los *Escritos*

La exploración de la música de los pueblos hispanos se lleva a cabo, en lo que a la historia de la música se refiere, por Santiago Auserón en la obra *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*, en cuyo recorrido se van visibilizando las grietas de la poca documentación que existe sobre las influencias de la canción española. En la obra del cantante de Radio Futura se abren discusiones variopintas acerca de los ritmos, melodías y armonías que provenían de la España medieval de árabes y esclavos negros hasta la llegada al Siglo de Oro. La posición que toma Auserón enfatiza y aprueba la conexión de esas músicas, principalmente, con el sonido de la negritud afroamericana y con el contacto con el comercio de esclavos, más que con la conservación histórica de lo árabe, que por supuesto tiene su peso. De esta obra se partir para realizar una recogida de materiales e indagar en las diversas fuentes que ahí se nos indican. La apertura a lo desconocido en esta materia sigue siendo, en el curso de la *historia presente*, causa de diversas polémicas que siguen *irresueltas* e indefinidas.

Centrándonos en el recorrido por la historia de la música española, nos remontamos a las antiguas civilizaciones de Mesopotamia, Egipto y Creta, donde hay pistas culturales que demuestran que había cultivo musical desde la Edad de Bronce; al hilo de esto, en suelo hispano, se aprecian sonidos y usos musicales desde tiempos primitivos, como ralladores de hueso, madera o piedra, *sacudidores de conchas* del Paleolítico, algunas *zumbaderas* o *bramaderas* similares a los *rhomboi* griegos (Fernández de la Cuesta, 1988: 24-30). Ahora bien, las posibilidades de distinguir *estilo* y *géneros* musicales en estas épocas de escasa documentación son casi improvisadas por parte de los historiadores. Pero lo que sí se puede repensar históricamente en España, con respecto a sus influencias musicales, es el período a partir de la presencia musulmana en la que se lleva a cabo una

musicales IV (Adorno, 2008a: 181-200), Adorno parece dar cuenta de esta falsa ruptura entre el renacimiento musical y el barroco cuando se refiere a que la comercialización musical y su entretenimiento como oferta. Ya que el carácter de mercancía de la música en el renacimiento se da a escala ampliada con la comercialización burguesa del XIX, p. e., caracterizada por el papel de los violinistas de café tocando vals). Adorno dice, en referencia a la música burguesa del XIX y del XX, con una interesante referencia intercalada sobre el Renacimiento y la comercialización de la música, lo que sigue: “Tampoco son, pues, más recientes que ésta las lamentaciones por la comercialización musical; del Renacimiento proceden invectivas contra la organización de conciertos de entonces que se leen como si hubieran sido escritas en el s. XIX o XX. La venerable crítica de la comercialización musical ha adquirido entretanto, lo mismo que la del capital comercial en conjunto, rasgos reaccionarios. Todavía después del fascismo gusta acusar a la industria musical, comercial de aquello cuya culpa tienen las estructuras sociales sustentables. La coerción a la adaptación a la demanda, adaptación que la mayoría de las veces desemboca en la disminución de las calidades immanentes, incita a todos los músicos a las bien conocidas lamentaciones. Sin embargo, la comercialización fue por su parte también la condición de esas calidades immanentes. Esto quizá pueda referirse a un contexto que, por lo que yo sé, hasta ahora ha escapado a la atención de la historia de la música tanto como de la sociología de la música. El giro hacia el estilo galante, como a menudo se ha subrayado, estaba en conexión con una capa en formación del público burgués, la cual en la ópera y en el concierto lo que quería era que se entretuviera. Los compositores se enfrentaron por primera vez al mercado anónimo. Privados de la cobertura proporcionada por un gremio o una protección principesca, tuvieron que husmear qué se demandaba, en lugar de orientarse por *orders* diáfanos. Tuvieron que convertirse en órganos del mercado hasta en lo más íntimo; los deseos de éste se abrieron paso hasta el centro de su producción. Lo que este proceso, por ejemplo en comparación con Bach, comportaba de superficialización no es posible dejar de verlo. Ni tampoco sin embargo, aunque no es verdad, que, en virtud de tal interiorización, la de entretenimiento se transmutó en una necesidad de multiplicidad de lo compuesto, a diferencia de la unidad relativamente inquebrantable del falsamente llamado barroco musical!” (Adorno, 2008a: 185-186).

amplia tradición musical documentada en distinguidas fuentes. En la obra de Simon Jargy, titulada *La musique arabe* (Jargy, 1988: 7-44), se puede apreciar una ligera conjunción de sucesiones y transformaciones de la música árabe a la que nos referimos. A esto alude Auserón, comentando sobre esta obra que en la formación del canto árabe clásico es decisiva la independencia del metro de las viejas *casidas* en favor del ritmo musical, que, por un lado, *libera la melodía* y, por otro, se ajusta cuantitativamente a las *sílabas*, permitiendo un *retorno al verso*, pero musicalmente más elaborado.

Parece ser que esta transformación rítmica, según Jargy, acontece primeramente por préstamo de los medios urbanos persas. Junto a ello, se desarrolla un sistema modal y tonal incipiente, que combina el influjo persa con el bizantino y, generalmente, el de toda la cuenca mediterránea que acoge la herencia grecolatina. Son Ibrahim al-Mawsilî (743-806), el músico más famoso del islam, y su hijo Ishâc (767-850) son los representantes del período culmen donde se realizaron innovaciones musicales en la España musulmana. Cabe mencionar también a Ibn al-Munajjim (m. 912), autor del único tratado completo que se conserva sobre la tradición clásica árabe titulado *El Libro referente a la Música*²⁸⁵ (Crossley-Holland, 1993: 196). Además de ellos, está Avempace (1070-1138), que fue considerado como mezclador del encuentro entre la música árabe y el canto de culto cristiano e incluso creador del *zêjel*, tal y como cuenta García Gómez en su “Hipótesis sobre el inventor del zêjel” (García, 1962: 517-523). Así, Auserón nos cuenta que al final de algunas *moaxajas* del s. XI aparecen las *jarchas* en *romance*, y que del *zêjel moro* surge el *villancico* de la *tradición popular castellana* (Auserón, 2012: 105). Ahora bien, como cuenta Peter Crossley-Holland, la música árabe, no sólo influye en la música cristiana sino también en la judía, en sus improvisaciones llenas de virtuosismo llamadas:

hazanut, del nombre del chantre profesional, *hazan*, que ocupaba una posición muy importante en la devoción judía y representó un papel en la evolución de esa melodía tan altamente adornada que asociamos con el canto judío (Crossley-Holland, 1993: 176).

La música judía fue una de las más transversales a los países en los que estuvo, por ejemplo, destaca en el s. XX la figura del compositor suizo Ernest Bloch, no el filósofo que influyó a Adorno, sino quién fue una figura relevante para la música judía contemporánea del s. XX²⁸⁶. Por una parte, porque habitó en toda la franja del Mediterráneo y en Europa oriental y

²⁸⁵Tal y como nos cuenta Crossley-Holland en esta obra, Ibn al-Munajjim muestra “la escala clásica árabe (que todavía se usaba en el s. XV) fue la misma escala pitagórica de los griegos, pero con una disposición interválica ascendente, y no como la de los griegos, que era descendente” (Crossley-Holland, 1993: 196). En los siglos IX hasta el XIII es preciso mencionar *El Tratado relativo al conocimiento interior de melodías* (*Risala fi khubr ta'lif al-alhan*) de Al-Kindi (m. 874) que es el tratado más antiguo sobre teoría árabe de la música; *El Gran Libro sobre Música* (*Kitab al-musiqi al-kabir*) de Al-Farabi; además de un texto de Avicena (m. 1037) sobre teoría de la música en la obra *Kitab-al-Shifá* (Crossley-Holland, 1993: 199).

²⁸⁶Con esto nos referimos a lo que cuenta Peter Crossley-Holland en su texto titulado “Música no occidental” (Crossley-Holland, 1993: 11-312) con respecto a Ernest Bloch y al papel que jugó en su intento restaurador de la

occidental, además del modo en cómo se adaptó a tales territorios. Y por otra, porque utilizaban el sistema de escritura musical de ocho modos (*octoechos* o oktoíjos) que provenía del canto de oraciones litúrgicas bizantinas, ortodoxas griegas y que se usaban en el canto gregoriano, el cual conforma el sistema que ya estaba en ejercicio en esas zonas, por lo que su *integración* cobra más sentido. Ese sistema confluyó con el de la música árabe en el s. VIII en la península ibérica²⁸⁷, donde se generó un choque de influencias musicales de gran importancia, es decir, se juntan las tres grandes religiones monoteístas y con ellas su música.

La música árabe española entendía la *sonoridad* y el *ritmo* como una cuestión que debía ser tratada científicamente, esto es, con principios y leyes científicas basadas en un sistema de notación determinado. La música era considerada como parte de las ciencias; y así es como está constatado en la obra de Ribera titulada *La música de las Cantigas* (1922). Sólo hay que ver la dilectancia en el mundo científico medieval del propio creador del sistema decimal, el matemático considerado padre del álgebra, llamado Muhammad ibn Musa al-Juarizmi. Esta idea de la música como ciencia constituye toda una influencia epocal (s. IX) a partir de la cual se realizarían rigurosas designaciones musicales. Aun así, el canto árabe tradicional no pierde el componente erótico-festivo de las modulaciones (i. e., el estilo musical árabe “majuri”, probablemente derive del persa “májur”, cuyo significado es *burdel*) y la mayor *ligereza* que hereda del influjo persa. Es también reconocida la obra de al-Fârâbî, que se se podría señalar como la obra más importante de la tradición musical musulmana; donde se nos muestra un ensayo de detallada racionalización y clasificación de ritmos con un rigor forzosamente científico, al cual Auserón²⁸⁸ presta mucha atención en su obra. Entonces,

originalidad del canto hasídico que en el s. XVIII había llegado a su cisma de desintegración con interpretaciones como la ópera de Verdi. Así lo dice Crossley-Holland: “Mientras tanto, a principios del siglo XVIII, el Hasidim, una secta que siguió el movimiento pietista de Europa occidental, surgió también entre los judíos de Europa oriental. El Hasidim empleaba la música como medio de unión extática con Dios, y el aire hasídico típico está construido en secciones que habitualmente comienzan con lentitud y acaban rápidamente. Sin duda, el canto hasídico ayudó a retardar la decadencia de la música judía, pero ya era demasiado tarde para salvarla, pero ya era demasiado tarde para salvarla, pues el contacto con la armonía europea empezaba a destruir el sentido modal del canto tradicional, y hacia finales del siglo XVIII la desintegración estaba ya muy avanzada. Una parte de la música adoptada estaba muy lejos de ser de carácter religioso, y los extremos a que algunos de los innovadores llegaron, lo refleja el hecho de que ¡una melodía litúrgica se había tomado de la ópera de Verdi, *La Traviata*! Ultimamente, los compositores reaccionaron contra ese estado de cosas e intentaron forjar un lazo más puro entre el idioma judío y la música occidental. Ernest Bloch (1880-1959), suizo de nacimiento, empezó a escribir en América música más adecuada para la sinagoga” (Crossley-Hollande, 1993: 179-180).

287Crossley Hollande explica así el movimiento de la música judía por la península en su contacto con la música árabe. Y además, de cómo es más acusada la influencia árabe en la canción profana judía que en la religiosa: “La dispersión de los judíos por el Mediterráneo y por muchas partes de Europa dio lugar a diferencias en su práctica musical, tanto en la sinagoga como fuera de ella, principalmente debido a las influencias a que se vieron sometidos en los países adonde fueron a vivir. El primer centro cultural judío importante surgió de la afluencia judía a la península ibérica, tras la conquista de España por el islam en el siglo VIII. La influencia de la música árabe sobre la judía es verdaderamente más perceptible que cualquiera otra, aunque se acusa más en las canciones profanas que en el canto religioso” (Crossley-Holland, 1993: 176).

288A Santiago Auserón lo que le interesa es rebuscar en la música árabe influencias negras que luego se ven en la canción popular española renacentista y del Siglo de Oro: “El elemento negro no era todavía numeroso en nuestro suelo, ni se encontraba tan a sus anchas como para producir un contagio rítmico reconocido. Pero hay razones para

se presenta aquí, una formalización científica del *uso* musical para la consecución de un lenguaje musical “silábico”, basado en un sistema tonal incipiente y con una mezcla modal propia de la escala árabe (p. e., similar a la escala menor melódica o armónica, que sería el modo eólico con variaciones en algunos grados de la escala para hacerla más cromática). De esta racionalización prebarroca, llevada a cabo por los árabes medievales, se empieza a formar una dualidad entre el clasicismo cortesano y la música popular que, tanto en Oriente como en Europa, se mantienen severamente jerarquizados durante siglos. Esta música popular se desarrolla en las fronteras, donde se produce el *careo* directo entre la civilización musulmana y la cristiana (en Sicilia o en Andalucía), dando lugar a *formas intermedias* que muestran un *dinamismo particular* (Auserón: 2012: 148). Por ello, Auserón es consciente de la mezcla de los sistemas musicales árabes, que preeminente retrotraen lo que en el Barroco será el gran sistema tonal de la música culta y religiosa. Así lo dice: “el canon clásico de la música árabe encierra por tanto una marcada tensión interna entre elementos de música culta y popular” (Auserón, 2012: 149).

En este sentido, Auserón señala el carácter borroso de la diferencia entre la *música culta* y *popular* en el medievo español, tesis a la que Adorno no apela en su obra; pese a su tendencia a la *mediación* histórica de la música en forma y contenido. Esto es, en la música popular prebarroca ya existían fraseos, adornos, floreos, cromatismos y líneas llenas de matices expresionistas melódicos que anticipan el contexto de las formas disonantes de la música a-tonal ulterior, que cobra su auge a partir de ciertas composiciones de Bach y el romanticismo. Pese a que Adorno conoce los musicólogos que estudiaron el Renacimiento y que instauraron la etiqueta de “Barroco” a la música posterior al renacimiento y al medioevo, no llega a proporcionar materiales sobre la relación que guardan estas músicas con la historia de la disonancia musical, por ejemplo. Adorno en el texto titulado “Un abuso del Barroco” de la obra *Crítica de la cultura y sociedad I* (traducción al español), expresa que:

Hoy, quien se entusiasma con el Barroco demuestra que pertenece a la cultura. Su entusiasmo es propio de una consciencia neutralizada a la que le da igual con qué se entusiasma. Esto queda muy claro en la música. A ella se trasladó más tarde el término «Barroco»; primero lo hizo Curt Sachs, luego, y con gran influencia, Friedrich Blume. Éste recomienda no restringir demasiado el concepto de Barroco musical (Adorno, 2008b: 358).

Blume, al que Adorno también apela en “Pasajes bellos” de *Escritos musicales V* (Adorno, 2011: 731) era un musicólogo alemán en el que se hace referencia a estas músicas renacentistas y

considerar un contacto previo y de mayor calado entre la tradición del canto árabe y los ritmos africanos: las antiguas relaciones de proximidad entre las tribus yeminitas y los pobladores del otro lado del Mar Rojo, el mestizaje cultural y étnico que debió de producirse a lo largo del vasto proceso de islamización de los territorios norteafricanos, la presencia de esclavos negros en las ciudades sagradas del islam y su destacada intervención en la formación del canto árabe clásico, son hechos que no pueden ser obviados”. (Auserón, 2012: 144-145).

prebarrocas, que tuvieron mucha influencia en Alemania durante los años treinta con aquella obra enciclopédica titulada *La música en la historia y en el presente*. Pero, aunque Adorno demuestre el interés (en sus influencias de sus colegas) por esta parte de la historia de la música, en su obra musical, es destacable la ausencia de esta cuestión y, además, no queda del todo claro cuáles son sus tesis al respecto. Más bien, lo que cuenta Adorno sobre la música prebarroca está caracterizado por un salto histórico de este periodo musical, y esto puede ser debido a dos cosas: o porque se está dando por obvio lo dicho por los historiadores y musicólogos de su época o porque se desconoce en profundidad la cuestión que se evita. Ahora bien, frente a estas dos posibilidades, sin poder elegir fielmente una de ellas, es preciso estudiar en qué modo la dialéctica negativa, la genealogía de la disonancia en la historia de la música y el papel de las músicas populares en la misma se apoyan en estos *hechos* o *ruinas* natural-históricas de la música.

Dicho esto, siguiendo con el análisis tomado del texto de Auserón, cabe decir que este proceso en que se popularizó el *canto andalusí* del periodo prebarroco se fue expandiendo a los *reinos cristianos*, aunque se inició en los territorios islámicos antes de su *reconquista*. Esta dualidad tradicional entre el *arte culto* y la *música popular*, tan característica de Adorno, no se puede achacar solamente al *influjo beréber* porque ya estaba presente con anterioridad en las ciudades orientales. Se sabe que la música popular estuvo siempre bastante indocumentada y en una situación marginal desde antes del s. X²⁸⁹, de ahí que este tipo de investigaciones recaigan siempre en pequeños motivos y *restos* textuales que sirven de señuelo para hacer inferencias de posibilidades históricas harto *divagantes*. Sin embargo, está constatado que la música popular empapó y fluctuó por todas las zonas de Occidente, desde luego, por España, Portugal, Italia y Francia durante la época medieval y renacentista.

Así pues, el caso de los poetas árabes nos sirve para introducir distintos aspectos que están también en los juglares medievales y en la música de los *menestrelli*, esto es, los cantores de la trova

289Nos referimos a la música popular, lo cual su escritura notacional, sígnica, neumática o cualquier otra es mucho más difícil que encontrar que en otro tipo de músicas más oficiales. Tanto es así que, como dice Peter Crossley-Holland: “Los signos que hoy se conocen datan del período comprendido entre los siglos V y X de la era cristiana, siendo los tres sistemas principales el proto-palestino (siglo V), que tienen algunas afinidades con los neumas sirios; el babilónico (finales del VII y con VIII), el tibetano-masorita (siglos IX y X), que muestra influencia bizantina. Dado que los significados de los signos se transmitieron oralmente durante casi mil años, estuvieron sujetos a cambios considerables, como se demostrará por la comparación de diferentes interpretaciones. En la cantilación, los modos según los cuales se cantaban los «acentos», se basaban habitualmente en tetracordios, y cada libro de la Biblia tenía su modo musical adecuado, y la ejecución del «acento» variaba naturalmente de tono entre los distintos libros” (Crossley-Holland, 1993: 175). Además, Crossley-Holland, nos cuenta que es posible que estas escrituras que es probable que provengan de los ejercicios memorísticos del texto pro parte de la música tradicional judía. Las primeras formas escritas de estos signos (*ta’amin*, «acento») se ponían por encima o por debajo del texto para indicar variaciones en la pronunciación y en la entonación: “cada signo llevaba un melisma o grupo de notas que había de aplicarse a las vocales de la lectura, y eso constituía un neuma, ya que el ritmo estaba dictado por las palabras. Los neumas tal vez fueran conocidos ya hacia el siglo II a. de C., y más tarde fueron usados por los cristianos, llegando a ser la base de sus primeros himnos” (Crossley-Holland, 1993: 175).

y la juglaría. En la obra de Ramón Menéndez Pidal titulada *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románticas* (Pidal, 1991: 32) se trata a los juglares de manera similar a sus antecesores latinos y a los cantores bárbaros, los cuales serían modos de influencia aún más extraños, considerando que los cantores musulmanes convivieron con los juglares y de ahí surge un mestizaje musical históricamente paralelo. Auserón recoge datos tales como que tanto los *cantores musulmanes* y los *juglares* realizaban con frecuencia viajes entre pueblos y ciudades, ejerciendo como un *buen servicio de mensajería*, además de recibir *oro y vestimentas en don*, tal y como dice Pidal (1991: 32). Consiguientemente, se fueron fraguando las relaciones de la música medieval entre lo que estaba dentro y fuera de la corte y de las iglesias, por lo que se fue mezclando el sonido popular con el culto, el cual desde el s. XI lleva la tutela musical del canto gregoriano, por ejemplo, el de las catedrales de Burgos (España) o de la catedral de Notre Dame (Francia). La música de los pueblos era más bien monódica y profana; se puede decir que tiene también su influencia de las canciones de los goliardos²⁹⁰ (s. XI y s. XII), que luego se extrapola a las canciones de los juglares (y sus *versiones* de los trovadores), con sus respectivas influencias andalusíes y bárbaras.

Es importante resaltar aquí el paso de la *monodia* (Adorno, 2006a: 272) a la polifonía, un problema de índole musicológico pero a la vez filosófico, como bien supo detallar Massimo Donnà en su *Filosofía de la música*. El autor italiano se remonta a los análisis de Aristóteles en la *Política*, pues ya había esclarecido que:

no hay ritmos, armonías o melodías que puedan calificarse en absoluto como pésimas y reivindicar la necesidad de utilizar todos los modos para proporcionar el alivio que acompaña el placer (Donà, 2008: 70).

Se rompe así con la aparente rigidez axiología del platonismo y abriendo campo a una primera *intención* polifónica que abandonase esa *monodia* que Adorno tiende tratar de un modo crítico, en referencia a las músicas populares y sus *tonalidades primitivas* ocultas bajo la racionalización del sistema tonal. Por ejemplo, en el texto “*La Suite de danzas* de Béla Bartók” de los *Escritos musicales V*, Adorno expresa que la música popular limita ciertamente el modo de

²⁹⁰Veamos como Arranz Guzmán, en su texto “De los goliardos a los «clérigos falsos»” (2012), describe el momento de ruptura con el contexto clerical de la música culta que suponen estos movimientos populares, montañeses y hedonistas de los goliardos: “Lo cierto es que los goliardos representaron una forma de vivir rupturista con lo habitual, con lo cotidiano de aquellos tiempos, que consistía en componer canciones en latín, críticas o eróticas, cantarlas, frecuentar tabernas y burdeles, beber hasta emborracharse, disfrutar con el amor carnal y jugarse a los dados cuanto tenían, sin tener reparos en pedir limosna si lo precisaban; y todo ello en cada una de las ciudades por las que pasaban, en esa búsqueda de maestros y conocimientos. Unían el ardor y la rebeldía de la juventud con el interés intelectual. Pero la frescura y la crítica social de sus poemas no deben llevarnos a engaño, ya que estos hombres eran creyentes, católicos, aunque atacaran en sus versos a los sacerdotes de vida disoluta y a la propia jerarquía eclesiástica. Así, mientras que en muchos de sus versos arremetieron contra la avaricia de los prelados o el concubinato de los presbíteros, en otros no dudaron en dolerse del rumbo elegido por las gentes de su época, faltas de virtudes, sepultadas en el vicio y alejadas de Cristo” (Guzmán, 2012: 47-48).

composición de Bartók al creer que está dando la vuelta a los elementos materiales más auténticos²⁹¹. Adorno comenta, en referencia a Bartók, que: “Su relación con la música popular húngara, con la rapsodia, la monodía y la danza, no está tan asegurada como espera la fe romántica” (Adorno, 2011: 294).

De un modo semejante a la *fe romántica* de las músicas populares húngaras, a las que Adorno reconocía más *pasión* que técnica compositiva, también cabe destacar aquí que, sobre los inicios del giro de la monodía a la polifonía en las teorías musicales de los Padres de la Iglesia, como en *Confesiones* de Agustín de Hipona, Donà comenta que había un *peligro* y descontrol del *sentimiento* en relación a la música. Para Donà, esta obra se acerca al pensamiento de la música como una *scientia bene modulandi*, pudiendo así Agustín hallar el *ritmo eterno* e inmutable que proviene de Dios, un ritmo que:

corre siempre el riesgo de seducir el sentimiento y la sensibilidad generales con demasiada vehemencia de tal forma que existe el peligro de que nos proporcione placer sólo por la fuerza de una pasión que a menudo no logramos controlar (Donà, 2008: 73).

Desde este prisma agustiniano podemos explicar una música móvil que no cae en la prelación de la imagen visual, porque la música mantiene al mundo en un movimiento vibrante y sonoro. Donà ve la llegada del papel preponderante de la música en Isidoro (el obispo de Sevilla en el s. VII d. C.), en *Etymologiarum sine originum libri XX*, donde la música se entiende como la ciencia de las relaciones universales. Dice así: “relaciones que conectan el micro y el macrocosmos y que hacen de la armonía universal el apropiado reflejo celeste que expresa de forma inmediata la perfección del movimiento divino” (Donà, 2008: 75); por cierto, un *tema* muy constante en toda la filosofía de la música medieval²⁹². Asimismo, Donà también recuerda la Italia de los madrigales (la

291Estos elementos de mayor autenticidad se encontraban dispersos en un sustrato antropológico y etnomusicológico, i. e. folklórico, que fue estudiado bajo un trabajo del cual nos cuenta Myers (2001) en el texto “Etnomusicología” en *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*: “En el resto de Europa el nacionalismo decimonónico trajo consigo el interés por la música folklórica. En Hungría Béla Vikár (1859-1945) realizó sus primeras grabaciones en este campo en 1896. Béla Bartók (1881-1945) transcribió su primera canción en 1904, y en 1905 comenzó a trabajar con Zoltan Kodály (1882-1967); en 1906 Bartók utilizó el fonógrafo de Edison en Hungría, Rumanía y Transilvania. Por ese tiempo comenzó Cecil Sharp (1859-1924) en Inglaterra el estudio del folklore musical. Su interés por los repertorios más arcaicos le llevó a los Estados Unidos (1916- 1918), donde él y su ayudante Maud Karpeles (1885-1976) registraron unas 1.600 canciones junto con sus variantes. Sharp era partidario del uso de estas melodías en las escuelas, motivo que le llevó a armonizar los materiales que había recogido” (Myers, 2001: 21).

292Cuenta Donà que Tomás de Aquino se sitúa en una posición musical enfrentada a la de Agustín, ya que para Aquino la música cumplía el papel de elevar las alabanzas a Dios a su mayor perfección y hacia una máxima devoción, mientras que para Agustín la música cubría efectos seductores carnales de una fe descarrilada. Así, una vez pasado el s. XIV, se da la controversia entre *Ars Nova* y *Ars Antiqua*, que: “se refería sobre todo a una práctica de notación más avanzada y compleja que la que se había utilizado hasta el momento” (Donà, 2008: 78). Esto es, se formulan nuevas formas de compaginar las melodías y las voces en las *cantatas* para así poder crear un mayor orden de complejidades sonoras. En el *Ars Antiqua*, s. XII hasta el s. XIII, se constatan formas polifónicas como el organum (la polifonía nace del organum melismático, i. e., la primera armonización del canto en el que se improvisaba musicalmente sobre el texto litúrgico mediante la forma *tropo*), el discantus y el motete. Dante, que ya conocía el uso polifónico

ballata y la *caccia*), en los que el ritmo se hacía más simple y la melodía-armonía cobraba un significado especial donde las voces se perseguían unas a otras *revoloteando* melódicamente entre alturas graves y agudas que se unían y separaban alternativamente, esto es, la polifonía (p. e., bajo continuo y contrapunto).

Toda esta evolución de la monodia a la polifonía, llevada a cabo en el canto gregoriano (a partir del *organum melismático*), avanza correlativamente hacia lo que sería el sistema musical moderno. El teórico de la música renacentista Gioseffo Zarlino fue el primero en formular las bases, esto es, los dos modos principales predominantes a partir del s. XV y del s. XVI: el mayor y el menor (jónico y eólico, respectivamente). Este teórico de la música se centró en la naturalidad de los armónicos, proporcionando definiciones tan famosas como la de acorde perfecto mayor y *división armónica de la tríada mayor*, donde cada nota es la que produce su propia armonía. Esto es, una tríada es un acorde de tres sonidos formado por la nota fundamental, una tercera y una quinta, donde la tercera nota es denominada como nota modal ya que determina si es modo mayor o menor²⁹³ (i. e.,

(posiblemente) descubierto en París, cuando formulaba en su *Divina Comedia* (concretamente en los Cantos XXX del *Purgatorio* y XIV, XVIII, XXXII del *Paraíso*) ese concepto de *armonía perfecta* que coincidía con el movimiento eterno: “manifestación clara y distinta de la unidad del todo que significan pues (...) la música está verdaderamente acabada y (...), por lo tanto, nunca se resuelve en el puro recuerdo que encierra un silencio que se manifiesta en un presente siempre necesitado de nuevas consonancias” (Donà, 2008: 80). El ritmo trinitario dantesco hace alusión a un modo particular de definir la expresión del movimiento eterno irresoluble que está siempre destinado a recomenzar en uno, dos y tres en el mismo sentido que tres, dos y uno (*rondellus*), como si fuese una cuenta atrás que siempre empieza en cuenta adelante. Comenta Donà que por el año 1000 se estaba extendiendo la difusión de la polifonía, proceso que fue paralelo a la curiosa identificación entre melodía y armonía: “La música consigue que cada nota sea el resonar de su verdadera armonía porque en cada nota suena, en realidad, un conjunto de notas, por ello Leonardo da Vinci señaló la supremacía de la música sobre la poesía, obligada a pronunciar solamente una palabra a la vez” (Donà, 2008: 84), por causa de la monodia necesaria para la producción de una semántica articulada oralmente. Ya que en el lenguaje hablado es preciso ejecutarlo monódicamente, uno por uno, y no todos a la vez como en la música polifónica en la que varios se pueden complementar (p. e., con bajo o contrapunto) sin perder el sentido musical.

²⁹³ Veamos cómo lo explica Weber, en la obra de 1919, titulada *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*: “Partiendo ahora de un tono considerándolo como «tono fundamental», la armonía construye sobre el mismo y sus quintas superior e inferior sendas quintas divididas aritméticamente por sus dos terceras, lo que da lugar a un acorde normal de tres notas. De ese modo, mediante la ordenación de los tonos que forman dichos acordes, la armonía reúne en una octava la totalidad del material de la escala diatónica «natural». Así, a partir del tono fundamental en cuestión, según que la tercera mayor se disponga hacia arriba o hacia abajo, se obtiene una «escala mayor» o «menor» respectivamente. Entre los dos grados diatónicos de semitono de la octava quedan: una vez, dos grados de tono entero y, la otra vez, tres, y en ambos casos el segundo es un pequeño grado de tono entero, y los otros son grandes. Si se siguen ganando nuevos tonos mediante la formación de terceras y quintas de cada tono de la escala hacia arriba y hacia abajo dentro de la octava, se da lugar en cada caso, a dos intervalos cromáticos entre cada uno de los intervalos diatónicos. Éstos son de un pequeño grado de semitono, se obtienen a partir de los tonos diatónicos superior e inferior y están separados entre sí por un resto de intervalo «enarmónico» («diesis») [separación de intervalos entendida desde la teoría armónica-musical de Pitágoras]. Las dos clases de tonos enteros dan lugar, entre los dos tonos cromáticos, a dos clases distintas de restos enarmónicos de intervalos. A su vez, el grado diatónico de semitono difiere del semitono pequeño en otro intervalo también distinto. De ambos hechos resulta indudablemente que todas las diesis están formadas por números a partir de 2, 3 y 5, pero de tres clases distintas de magnitud, y muy difícilmente discernibles. Así ocurre en la cuarta que, por una parte, sólo puede fraccionarse propiamente con auxilio del 7, y que por otra, se fracciona en un tono entero grande y dos semitonos. Y es en la cuarta donde alcanza su último límite la posibilidad de división armónica por medio de fracciones propias de los números 2, 3 y 5. La música armónica construida con ese material sonoro, mantiene, en principio, su forma plenamente racionalizada” (Weber, 2015: 8-10).

bimodalidad tonal frente a la *plurimodalidad* de los modos eclesiásticos).

En cambio, esta música aún continuaba siendo música ancilaria, abstracta y semántica, pues estaba subordinada al significado del texto religioso que debía ser claramente anunciado y escuchado por los oyentes feligreses. De hecho, la polifonía se lleva a cabo como un *gesto* del canto llano, a partir del cual, se procura enfatizar y hacer más melodioso el recital oral, esto es, embelesar a través de melismas la lectura del texto sagrado. En este *momento* se daba una de las primeras discusiones musicales que abarcó la parte central y sur del continente occidental, donde los defensores de la *Ars antiqua* (s. XII-XIII) abogaban por la música monódica (que facilitaba el seguimiento de la lectura sagrada por todos, sin posibilidad de floritura contrapuntística que hiciera perder al lector) oponiéndose a la *Ars nova* (s. XIII-XIV). Con esta nueva forma musical polifónica, en el Renacimiento se da un giro causado por la llegada de la combinación de voces y su: “tendencia explosiva, que la hacía difícilmente subordinable a una función semántica” (Donà, 2008: 86). Esta música sacudía el pensamiento de Marsilio Ficino, quien en *De vita coelitus comparanda*, en el año 1489, analiza las relaciones polifónicas entre los planetas y las melodías, llegando a conceptos místicos y herméticos como el poder de la *magia musical*. Ya que en la polifonía, según Ficino, se dinamiza una música que remedia la fijación de lo determinado, hablando metafísicamente: ninguna proporción podría por sí sola producir un *analogon* de la belleza musical.

Frente a esto, Adorno cuenta en el texto “Quasi una fantasia”, de los *Escritos I-III*, el modo en cómo a partir del año 1600, se llevan a cabo cambios musicales que en la evolución histórico musical progresan y avanzan en cuanto a nuevas posibilidades para la *discontinuidad*. Por supuesto, el cambio se da paulatinamente, con la asimilación y la envoltura de los más renegados, tal y como ocurrió en la discusión establecida por los representantes del *Ars antiqua* (i. e., monódicos) frente a los del *Ars nova* (i. e., polifónicos). Dice Adorno:

La repugnancia hacia lo insinuante, embaucador, que alcanza hasta la gran producción, participa del pathos de algo cualitativamente nuevo. La misma tradición musical burguesa siempre entrañó una incongruencia. Explica intramusicalmente lo que por supuesto tiene también un aspecto social, la discontinuidad de la historia musical. Ésta ha aumentado meteóricamente; según el principio mismo de la racionalidad incrementada, cada vez se consumen más eslabones históricos. Pero de las desproporciones entre la desenfrenada tendencia histórica y la posibilidad de su apropiación por la experiencia viva no debe abusarse para la justificación de lo que no ha sobrevivido. Si hoy en día la tradición está definitivamente rota, es que ya antes presentaba fisuras; por eso es tan inadecuado el concepto de una llamada evolución de la historia de la música moderna, la que comienza en 1600, en la historia del espíritu. A partir de esa cesura, la música no progresa ciegamente de manera orgánica, sino que siempre ha intentado al mismo tiempo también, en concordancia con las tendencias a la racionalización de la época burguesa, hacerse dueña de sí misma; algo programático, la proclamación de lo nuevo, se extiende desde las *Nuove musiche* de Caccini hasta la obra de arte del futuro de Wagner, y ya la Baja Edad Media oponía al *ars antiqua* un *ars nova* (Adorno, 2006a: 496).

Adorno remarca en este texto que la música nueva nueva, en su apogeo de la forma disonancia, discontinuidad y atonalismo, ya viajaba desde las *fisuras* que se encontraban en aquella tradición musical que fue buscando cada vez más la apertura hacia esas formas de composición. El paso de la monodía a la polifonía es un ejemplo de este ejercicio de búsqueda de nuevas formas que permitan romper con lo repetitivo, lo homogéneo y lo continuo. De hecho, es curioso de este texto la cita a Giulio Caccini, compositor de mediados del s. XVI y de principios del s. XVII, que recibió apoyo del mecenazgo de los Medicis (Cosme I de Medicis) y que lo llevaron a Florencia y le pagaron allí sus estudios. Este compositor se ganó el puesto de director musical de la corte de los Medicis, y presentó la obra titulada *Le nuove musiche*; formada por madrigales, canciones estróficas para *voz solista y bajo cifrado*, lo cual fue un modelo para los músicos de la época, antecediendo esa fama en el panorama musical de la *obra total wagneriana* a la que apela Adorno (2006a: 496).

Dicho esto, la relación que se da en estas músicas polifónicas con otros modos de relación social, laboral y económico abarca la complejidad, el entrecruzamiento, la conjugación y la yuxtaposición de casos musicales bien distintos. Las formas musicales del periodo medieval y del Renacimiento ensalzaban las cualidades unidas al tiempo de trabajo de la tierras y de los cultivos, donde los cantos eran más dispersos y cercanos a lo que se denominaba *cultura popular*, frente a la cultura clerical, áulica, cortesana y *oficial*. La música de las clases populares hacía parte de esa cultura popular que aboca a una forma no tanto profética y religiosa como a una configuración material más profanadora, que requiere de transformación, siempre acompañada de lo humorístico, lo cómico, lo grotesco, lo hiperbólico, etc. Pero a la vez, en esta reacción de la *cultura popular* a la oficial se lleva a cabo un *uso* más atrevido de las notas musicales y sonidos de las melodías, que aprovecha la polifonía para otras composiciones que van más allá del litúrgico canto gregoriano y, a la vez, proporcionan un marco abierto y *libre* (dentro de la tradición y del *repertorio*) para las músicas posteriores²⁹⁴.

294Así, Auserón atestigua que una vez son expulsados los musulmanes de forma definitiva con Felipe III, podemos observar que dónde más pervivió este tipo de sonidos hasta el día de hoy es en el sur de la Península Ibérica. Allí aún se pueden conservar desde el boca a boca de la copla reformulaciones tan famosas como el flamenco de Paco de Lucía o Camarón; aunque, por el contrario, en el resto de la Meseta la cuestión musical del folclore cayó más en el olvido y ya no se puede respirar esta frescura medieval. El canto hispánico medieval, en contacto con el canto gregoriano y litúrgico de la Iglesia Católica, entró en declive de manera conflictiva y en 1076 fue desplazado por el canto gregoriano, aunque siguió subsistiendo en lugares como Toledo. Cuenta Auserón que los salmos monódicos de los varones gregorianos enfrentaron también temáticamente la cuestión musical; partían más bien de alabanzas y temas eclesiásticos que de contenidos populares y festivo-paganos. Con respecto a esto, cabe recordar que el Libro de los Salmos recogía las letras de estos cantares, en los que se ensalzaban las bellezas de las Escrituras. Ismael Fernández de la Cuesta, a quién cita Auserón, nos cuenta que “el repertorio hispánico, como el gregoriano, representa el último eslabón, o la última fase, de un largo proceso en el que unas formas extraordinariamente simples han evolucionado, desde dentro, por la propia dinámica de una práctica sometida a leyes del máximo y mínimo esfuerzo, o los imperativos de la memoria subconsciente, recibiendo desde fuera los influjos de los cantores, intérpretes y compositores al tiempo. Lo cierto es, en todo caso, que dentro de una determinada forma litúrgica musical, (...) las fórmulas se repiten. Es más, dentro de cada pieza ciertas células melódicas parecen tener vida propia y como que emigran no sólo a los cantos que poseen la misma fórmula musical, sino hacia aquellos que la poseen distinta (...).

La música, muy presente en las manifestaciones de la cultura popular medieval y renacentista, sale de su propio campo autónomo para adjuntarse a otras tareas cotidianas que configuran *costumbres*, convenciones y normas sociales, como puede ser el trabajo del campo, el mercado ambulante, las comidas populares, el pasacalles y los pequeños festejos del pueblo. De alguna manera, en la obra *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española* (2012) de Santiago Auserón se expresan algunas de estas relaciones:

La tierra y el canto responden a ritmos comparables cuando están trabajadas por hábitos regulares durante siglos: la casida se adapta a la marcha del camello, la zambra al ritmo de frecuentes bodas rurales, los cantos cristianos a la rutina horaria del culto y al santoral del calendario, o bien a misterios rituales lunares y solares reprimidos como pervivencia pagana. Hay semejanzas formales aparentes en tanto no se produzcan grandes alteraciones en las costumbres, las cuales llegan tarde o temprano en toda civilización, ya sea por aumento de la riqueza o por empobrecimiento. La transformación de una cultura puede conllevar un incremento de su producción musical no sólo en condiciones de expansión dominante, sino también al contrario (Auserón, 2012: 150-155).

Es aquí donde entra en juego uno de los bailes más especiales del Siglo de Oro, que sirve como ejemplo ilustrativo del uso musical modal y discontinuo previo al Barroco, esto es, la zarabanda²⁹⁵. Nos detendremos en este ejemplo para sacar punta de esta danza y ver las

Por eso, la clasificación de fórmulas y centones (...) parece hoy uno de los objetivos primeros que debe proponerse en la investigación del canto hispánico” (Cuesta, 1988: 163). A nivel notacional, Auserón cuenta que la escritura del canto medieval evolucionó desde la notación neumática de la liturgia primitiva, que sólo indicaba ascensos y descensos de la melodía, sin representar altura precisa ni valores temporales, a la notación cuadrada propia del canto gregoriano y de las melodías de los trovadores provenzales, la cual daba ya indicaciones sobre los modos rítmicos, aunque todavía de manera imprecisa. A partir del s. XIII, la notación mensural, ante la necesidad de establecer correspondencia de varias voces en el canto polifónico, fija los valores proporcionales entre las notas. Tal y como dice Auserón, hacia el s. XVII, destaca un medio social desenfadado en la España del Siglo de Oro, cuyo Estado estaba formado por alguaciles recompensados, criminales acientelados, asesinos celosos, rudezas pasionales o mentalidades salvajes que se disimulaban ante el barniz del señorío y las fortunas arquetípicas de la nobleza exaltada por la fe. Auserón cuenta que la hidalguía se dejaba corromper por los bajos fondos que transmitían un gusto por la música sincopada y el baile insinuante. Además en esas dos corrientes se formaban los campos semánticos de la jácara y del “rumbo”, mezcla de *bullicio* y *desafío*, *ritmo* y *contoneo* (Auserón, 2012: 234-235). También hubo contagios con los meneos de los gitanos que llegaron a la Península a comienzos del s. XV, comparados por Auserón con los abaneos danzantes de los moriscos y de los negros; de ahí su similitud con la negritud en el folclore ibero. Los ritmos de las músicas de los negros se apoderan de los gustos de los pueblos blancos, pero no quedan entre éstos los tambores donde aquéllos nacieron, sino los *tamborinos*, recuerdos de los que se conocieron en los *tiempos paganos* y *fiestas pastoriles* o semejantes a los vulgarizados por las *costumbres morunas* y *los juglares medievales* (Ortiz, 1986: 177). Parece ser que los timbales entraron a formar parte de la orquesta europea por primera vez en el s. XVII. Describe Auserón que: “la presencia de la negritud será constante en la literatura desde el Siglo de Oro hasta el XVIII (...). Negros y mulatos, esclavos y libertos, participaban con pantomimas bailadas en las procesiones del Corpus Christi o del Día de Reyes en Sevilla para representar las fuerzas de lo oscuro, vencidas por la divinidad. La gestualidad pagana era consentida como alegoría del mal, pero su resonancia rebasaba el marco de esas representaciones. Al salir de los ambientes marginales –tabernas, burdeles, reuniones de negros– las pantomimas en las procesiones callejeras contribuyeron a dar visibilidad a las danzas africanas y a la aparición de sucesivos bailes de moda, designados con nombres cada vez más estrafalarios” (Auserón, 2012: 239-240).

²⁹⁵En el *Diccionario de Autoridades*, Tomo VI (1739), se da la siguiente definición: “Zarabanda. s. f. Tañido, y danza viva, y alegre, que se hace con repetidos movimientos del cuerpo poco modestos. Covarr. dice viene del verbo Hebreo *Zara*, que significa esparcir, cerner, ò andar à la redonda. Lat. *Petulans saltatio*. PINC. Philos. Epist. 4. Fragm. 1. La Dithyrambica se dará mejor à entender por aquel Poema sucio, y deshonesto, que dicen *zarabanda*, en el qual se tañe, danza, y canta juntamente. QUEV. Mus. 5. bail. 1 *Del primero matrimonio / casó con la zarabanda, / tuvo al ay, ay, ay enfermo, / y à Executor de la vara*”.

connotaciones históricas y musicales de las que Adorno apenas da cuenta en su obra musical, pero que pueden resultar indicativas para esa desconocida *genealogía* histórica de la *discontinuidad* en la música popular. La zarabanda es un baile que guarda parentesco con las danzas dionisiacas (p. e., las ménades al son de los címbalos, flautas, tambores y platillos en el s. IV) y que despierta lo desproporcionado del ambiente popular (p. e., gigantes y cabezudos) contra la tradición oficial y nobiliario-clerical (p. e., el canto monótono y hebraico de la *salmodia*, que es de origen oriental). Hay documentos que constatan que esta danza se hacía en procesiones, como por ejemplo la procesión de Corpus, celebrada en Sevilla en 1593, ocasión en la que dicha danza provocó la reacción repulsiva y el *escándalo* por parte de los moralistas y cardenales, como Juan de Mariana en su “Tratado contra los juegos públicos” (Mariana, 1854: 433). La viciosa forma negra de baile contagiaba a las gentes del pueblo y las llevaba a lo escondido y al bullicio colectivo del callejeo²⁹⁶. Así, nos cuenta Auserón que la zarabanda no fue el primer baile que se puso de moda en Andalucía y en Castilla, pues antes de ella se conoció el *guineo*, cuya denominación indica el predominio de esclavos que procedían de la costa occidental africana.

Es importante señalar aquí cómo Mijaíl Bajtín en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* relaciona también las zarabandas con las *inversiones carnavalescas* de las procesiones medievales y renacentistas del día de Corpus:

Esta inversión de la procesión religiosa del día de Corpus puede parecer, a simple vista, monstruosamente sorprendente y profana (...). Así pues, las encarnaciones tradicionales del cuerpo grotesco figuraban obligatoriamente en la procesión solemne: monstruos (mezcla de rasgos cómicos animales y humanos) que llevaban sobre sus lomos a la «pecadora de Babilonia», 204 gigantes de la tradición popular, moros y negros (de cuerpos caricaturizados), multitudes de jóvenes que ejecutaban danzas evidentemente sensuales (una zarabanda bastante «indecente» en España); después del paso de las efigies, llegaba el sacerdote con la hostia; al final del cortejo venían coches decorados con cómicos disfrazados, lo que en España se llamaba «la fiesta de los carros». Como vemos, esta procesión tradicional, claramente carnavalesca, tenía una predilección muy marcada por la representación corporal. (...) Tienen numerosas inversiones paródicas de temas antiguos y cristianos, además de la parodia de la procesión misma. Podemos afirmar, a modo de conclusión, que la expresión pública y popular de la fiesta era en cierta forma un drama satírico que camuflaba el rito religioso del cuerpo de Dios (la hostia) (Bajtín, 1987: 187-195).

Por otro lado, guardando cierta semejanza con esto, nos cuenta Alonso López Pinciano, en su obra *Filosofía antigua poética* del año 1596, la relación que había entre la zarabanda y las *dithirambas*:

²⁹⁶Cuenta Navarro García en su obra *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco* que en Cádiz, desde mediados del XVII, se formaron comparsas callejeras de negros que interpretaban villancicos de carácter jocosos, costumbre que perdura blanqueada en los famosos carnavales (p. e. las chirigotas) de la ciudad (Navarro, 1998: 62-65)

los gentiles griegos hazían a Baco, hazen éstos a Venus con las tres imitaciones: canto, música y danza juntamente. E esso mismo haze[n] los de Ethiopia, si queréys mirar en ello, en esos choros y danças; Etymología de zarabanda, y éstos, a mi parecer, traxeron a este mundo la zarabanda, a la qual ansí llamaron algunos hombres leydos de la dithiramba; y esso fue el principio della. [...] Por qué razón a la dithiramba digan zarabanda, me parece auer ente[n]dido bien, pero por qué la dithiramba se diga assí, o no lo he oydo, o se me ha ydo de la memoria (Pinciano, 1894: 252).

Las descripciones que relata Alonso López son cruciales para entender el carácter griego y hasta mítico (dionisiaco), de las músicas populares que producían estas danzas. Pues, mientras paseaban por la calle esos hombres bestiales traían consigo la discontinuidad característica de las músicas prebarrocas españolas, que recuerdan a las danzas órfico-báquicas de Nono de Panópolis, pero dadas en un contexto que abarca el episodio de la España del Siglo de Oro y que enlaza de un modo peculiar a la danza con la música.

Ahora bien, estas danzas, desde finales del s. XVI, y sobre todo a principios del s. XVII, recibieron críticas de los moralistas católicos que atentaban contra el despropósito herético (i. e., *sacado del infierno*) de las clases populares que habían llenado las calles del sur peninsular. Por ejemplo, en el texto de la “Reformación de comedias mandada a hacer por el Consejo para que se guarde, así en esta Corte como en todo el reino, a 8 de abril de 1616”, cuenta José Sánchez Arjona, en *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, lo siguiente: “

Que no representen cosas, bailes, ni cantares, ni menos lascivos ni deshonestos o de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos: y se dan por prohibidos todos los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualquier otros semejantes a estos, de los cuales se ordena que los tales autores y personas que trajesen en sus compañías no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres. Y cualquier que hubiesen de cantar y bailar, sea con la aprobación de la persona del Consejo, etc. (Sánchez Arjona, 1898: 166)

Siguiendo esta línea, en el s. XVII, en la obra titulada *Días geniales o lúdricos*, escrita en 1622, Rodrigo Caro hace un comentario en tono crítico y de censura hacia estos bailes lascivos que empapaban las calles del siglo de las grandes plumas españolas:

estos lascivos bailes parece que el demonio los ha sacado del infierno, y lo que aun en la república de los gentiles no se pudo sufrir por insolente, se mira con aplauso y gusto de los cristianos, no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y deshonestidades que suavemente bebe la juventud con ponzoña dulce, que por lo menos mata al alma; y no sólo un baile, pero tantos, que ya parece que faltan nombres y sobran deshonestidades: tal fue la zarabanda, la chacona, la carretería, la japona, Juan Redondo, rastrojo, gorrón, pipirronda, guriguirigái y otra gran tropa de este género, que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo (Caro, 1626).

Aquí podemos ver que, junto a la zarabanda, existían otros bailes similares que ensalzaban lo grotesco y lo cómico, a la vez que, lo satírico, como los canarios, folías, villancicos, polvicos, gambetas, pollo viejo, escarramanes, carreterías, etc.; donde se guarda el estilo popular, musicado a partir del el sistema modal incipiente, heredado de la música medieval hispánica (i. e., juglaresca pero, también, gregoriana). No obstante, la danza que se realiza en los ambientes cortesanos no poseía esta forma natural temporalmente discontinua (i. e., musicalmente: con uso de la forma disonancia), ni esta manera salvaje de lanzarse al baile sin impedimentos escolásticos, ni académico-musicales. Aunque en los salones de teatro y comedia del Siglo de Oro, algunas de estas formas se mantuviesen, no fue sin su refinamiento cortesano im-*puesto*. Las formas palatinas y clericales se decantan por una música y una danza basadas en lo repetitivamente comedido, matemáticamente reproducido e *imitativo* de lo fino, elegante y pulcro que parecía ensalzar el sistema tonal barroco, tal y como lo conocemos hoy a través de las partituras y los archivos histórico-musicales conservados. Contra lo que se enfrenta este canon musical es contra los *ruidos* y contra el *son apresurado* de los instrumentistas de las danzas callejeras que semejaban venir del *infierno*, de la *locura* y de *vanos* quicios sin *juicio*. Así, de un modo similar a Mariana, Caro y Arjona, ya en 1611, Covarrubias decía en su diccionario *Tesoro de la lengua castellana* que la Folia:

Es una çierta dança portuguesa, de mucho ruido porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos (..) y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio; y así le dieron a la danza el nombre de folía, de la palabra toscana *folle*, que vale vano, loco, sin seso (Covarrubias, 1611: 411).

Estos ruidos, velocidades rápidas y, es seguro que, disonancias, debieron de estar muy vivos en las músicas prebarrocas y renacentistas que ensalzaban el baile y la danza característica del sur de la península ibérica. De hecho Miguel Querol Gavaldá nos cuenta en el libro *La música en la obra de Cervantes* (2005) que: “La chacona, junto con la zarabanda y la folía fueron los bailes más animados y que de mayor popularidad gozaron en tiempo de Cervantes” (Querol, 2005: 120). En obras de Cervantes como *La Ilustre Fregona*, *La gran sultana* (Querol, 2005: 138), *Quijote* (Querol, 2005: 120), se nos habla de la folía española, así como en *Coloquio de los perros* y en la loa del *Viaje entretenido* (de Agustín de Rojas Villandrando, a finales del s. XVI y comienzos del s. XVII) se nos habla de la *chacona* (Querol, 2005: 120). Así, nos cuenta el autor que: “por su proximidad con Portugal, la folía tuvo particular importancia en Galicia, pero también en otras regiones tan distantes como Cataluña y Canarias se bailaban y cantaban folías” (Querol, 2005: 140). Y, la descripción que hace de ella sigue así:

En la folía, como elementos de la danza, tenían su puesto las cabriolas, volteretas y mudanzas de toda especie. En opinión de C. Roda, fue esta danza la que bailó Don Quijote en Barcelona, en casa de don Antonio Moreno (Querol, 2005: 140).

Otro autor que nos aporta información sobre estas músicas y danzas es Juan Luis de la Montaña Conchina en su artículo titulado “Folías, Zarabandas, Gallardas y Canarios. Apuntes sobre la danza y el baile en la España del Siglo de Oro”, donde nos cuenta que el lugar en el que más se bailaba la folía era en Castilla durante el Siglo de Oro. Esta folía, nos dice Montaña Conchina, tenía un compás ternario, fácil para acompañar con instrumentos y desenfrenada en su puesta en escena (Montaña, 2000). Estos bailes frenéticos y desmesurados de la España del Siglo de Oro fueron una realidad admitida prácticamente por la totalidad de los historiadores, lexicógrafos y filólogos expertos en esta etapa.

El carácter dialéctico histórico viene dado por una contraposición social que, en lo musical, conlleva una convivencia mutua e influencia, que también va desde las clases populares a la nobleza. De hecho, en la música esto se llevó a cabo como una dialéctica social que fusionó la música popular con la música cortesana. La danza cortesana de los primeros años del s. XVII estuvo fuertemente influenciada por estos bailes populares. La misma zarabanda, la gallarda y el canario son formas musicales que muestran el despecho terrenal, vivaracho y carnal de la música de lo bajos fondos, que, con el paso del tiempo, se adaptó a las formas meticulosas, pulcras, refinadas y serias de la danza palaciega.

Y, es aquí dónde se establece el giro de *lo popular* renacentista hacia el máximo refinamiento de lo disonante (y modal) que había en ese sistema tonal incipiente, reforzado social y musicalmente cada vez más²⁹⁷. Se podría decir que, en los siglos XVI y XVII, se encontró el camino

²⁹⁷Para investigar estas cuestiones de cuidadoso rigor musicológico sobre las formas musicales anteriores a la música barroca seguimos el trabajo del musicólogo especializado en flamenco Guillermo Castro Buendía, titulado “Formas musicales anteriores al género flamenco” (Castro, 2014). Aquí se nos cuenta que la primera forma interpretativa flamenca aparece documentada en partitura a mediados del s. XIX, y que para el autor: desde el último cuarto de s. XVIII hasta aproximadamente la década de 1840 se considera época preflamenca. Y que dentro de los estilos flamencos el fandango es el que posee una documentación más antigua, i. e., finales del siglo XVII, aunque la partitura más lejana date de 1705 (Castro, 2014: 2). Desde luego, hay referencias más antiguas que el fandango como; por ejemplo: “el baile de la caña documentado en 1604 por José Gelardo Navarro en Murcia” (Castro, 2014: 3) que coincide con el estilo de caña del que se hablaba en el s. XIX, pero existe poca documentación musical como para poder constatar tales relaciones. Así, entre estas formas musicales previas al flamenco tenemos: el pasacalle, la romanesca, la folía, la jácara, el zorongó, la zarabanda, la chacona, los canarios, el cumbé, el paracumbé, el guineo, el zarambeque, la guaracha, el zarandillo, la morisca, la jota, el fandango, el tango y la guajira (Castro, 2014: 1). En toda esta música, que acabará conformando el género flamenco, se encontraba un elemento común: “el uso de la hemiolía, el modo *frigio*, secuencias armónicas asociadas a patrones rítmicos, la cadencia andaluza, la práctica del rasgueo, etc.” (Castro, 2014: 3). El uso de hemiolía nos indica que el compás alterna compases de 6/8 con compases de 3/4, con un estilo africano (Nigeria). Nos dice Castro que en el s. XV, en las folías, chaconas, jácaras, cumbés, etc. era característico escuchar estos ritmos ternarios con hemiolía, las armonías flamencas en modo frigio, pero también mayor y menor en los ambientes populares (Castro, 2014: 3). Consiguientemente vamos hacer un resumen de las características principales de estos tipos musicales, basándonos en las referencias que nos aporta Guillermo Castro pero también Faustino Núñez en su documentadísima página web (www.flamencopolis.com), el cual aporta información sobre inmensidad de palos flamencos como lo son: la alboreá, las alegrías, la babera, las bandolás, las

seguro, vía palaciega, del afinamiento del sistema tonal tradicional del Barroco, en el *momento* en que las formas populares musicales se refinaron y pasaron a ser parte de los *usos* musicales de los estratos sociales superiores. En el caso de la zarabanda, como dice Montaña Conchina, esta afirmación queda claramente *justificada*, pues aunque no pierde el carácter ternario de su compás original es de *tempo* lento y de movimientos cortésmente pausados. Igualmente, se lleva a cabo una transformación similar en la chacona y la folía cuando se adaptan a las necesidades de una forma delicada y refinada de danzar, propia de aquellos que procedían a su ejecución bajo sueldo

bulerías, las bulerías por Soleá, los cabales, los campanilleros, la caña, los cantes camperos, las cantiñas, los caracoles, la carcelera, las cartageneras, las chufflas, las colombianas, el debla, los fandangos locales y personales, la farruca, el garrotín, las granainas, las guajiras, las jabereras, los jaleos, los juguetillos, la levantica, las livianas, las malagueñas, las marianas, los martinetes, las milongas, las mineras, las mirabrás, la murciana, las nanas, las peteneras, los polos, los pregones, los romances, las romeras, las rondeñas, las rumbas, la saeta, las seguriyas, las serranas, las sevillanas, los soleares, los tangos, los tanguillos, las tarantas, los tarantos, los tientos, las tonás, los verdiales, la vidalita, los villancicos, la zambra y el zapeado. Que tienen su antecedente en el adhan, el blues, los boleros, la cachucha, las caleseras, el canario, la chacona, las contradanzas, el cumbé, el fandango antiguo, las folías, la gallegada (recuérdese que las composiciones folklóricas propias de Galicia: son la muiñeira y el alalá), la guaracha, las habaneras, las jácaras, los jaleos, la jeliana, las jotas, la tana, el mandingoy, el maqam, la milonga argentina, la morisca, el ole, los panaderos, los pasacalles, la petenera mexicana, las playeras, los polos, los pregones, el punto cubano, el romancero, la saeta popular, las seguidillas, las seguidillas gitanas, el tango americano, la tarantella, las tiranas, el trovo, las vacas, el vals, los verdiales, el vito, los zapateos, la zarabanda, el zarandillo y el zorongó. Todo este material musical es un contenido forjado en los siglos XV, XVII y XVIII, a partir del cual nuevas formas musicales fueron teniendo su oportunidad, mezclándose rítmica, melódica y armónicamente dando lugar a un abanico riquísimo en el que la forma disonancia, la armonía atonal, i. e., en otros sistemas armónicos que van más allá de la escala mayor y menor, como, por ejemplo, el modo frigio y el mixolidio. Dicho esto, vamos a pasar a un análisis musicológico detenido de las características armónicas y rítmicas de algunos de estos palos, cantes y bailes. Para ello, primero tomaremos referencia de los datos que aporta Faustino Núñez, y luego pasaremos a lo dicho por Guillermo Castro en estos aspectos más minuciosamente musicológicos. En el caso de Faustino Núñez, tenemos la referencia de cada género con el nombre, el autor, la fecha, el bajo cifrado y el compás. Así, el esquema sería el siguiente (acordes mayores en mayúsculas y acordes menores en minúsculas): el villano, bajo cifrado: I-I-IV-I-I-V, p. e., Do-Do-Fa-Do-Do-Sol, compás: 4/8 (Sanz, 1674); las folías, bajo cifrado: i-V-i-VII-III-VII-i-V, p. e., la-Mi-la-Sol-Do-Sol-la-Mi, compás: ¾ (Briceño, 1626); la gaita, bajo cifrado: I-I-V-I, p. e. m Do-Do-Sol-Do, compás: ¾ (Briceño, 1626); los canarios, bajo cifrado: I-IV-I-I-IV-V-I-I, p. e., Do-Fa-Do-Do-Fa-Sol-Do-Do, compás: ¾ (Ribayaz, 1674); las vacas, bajo cifrado: III-VII-i-V-III-VII-i-V-i, p. e., Do-Sol-la-Mi-Do-Sol-la-Mi-la, compás: ¾ (Ribayaz, 1677); la chacona, bajo cifrado: I-I-V-vi-vi-V, p. e., Do-Do-Sol-la-la-Sol, compás: ¾; la zarabanda, bajo cifrado: I-IV-I-V, p. e., Do-Fa-Do-Sol, compás: 6/8 + ¾ (Briceño, 1626); la zarabanda chaconada, bajo cifrado: I-V-IV-V, p. e., Do-Sol-Fa-Sol, compás: 6/8 + ¾ (Briceño, 1626); las jácaras, bajo cifrado: i-i-V-V (i-VII-VI-V), p. e., la-la-Sol-Sol (la-Sol-Fa-Mi-Mi), compás: 6/8 + ¾ (Ribayaz, 1677); la mariona, bajo cifrado: I-I-V-vi-VI-V, p. e., Do-Do-Sol-la-Fa-Sol, compás ¾ (Sanz, 1674); los pasacalles según Briceño, bajo cifrado: I-IV-V-I y i-iv-V-i, p. e., Do-Fa-Sol-Do y la-re-Mi-la, compás: ¾ (Briceño, 1626); la jota, bajo cifrado: I-I-V-V-V-V-I, p. e., Do-Do-Sol-Sol-Sol-Sol-Do, compás: 3/8 (Minguet, 1754); el cumbé, bajo cifrado: I-IV-I-V, p. e., Do-Fa-Do-Sol, compás: 6/8 (Murcia, 1714), el pasacalles según Sanz, bajo cifrado: i-i-I7-iv-iv-V-V-I, p. e., la-la-La7-re-re-Mi-Mi-la, compás: 2/4 (Sanz, 1674); la tarantela, bajo cifrado: i-i-VII-III-III-iv-V, p. e., la-la-Sol-Do-Do-re-Mi, compás: 6/8 (Sanz, 1674). Esta compilación de datos y materiales que aporta Faustino Núñez son representativos para mostrar el tipo de sistema armónico que había en los siglos XV-XVI-XVIII y de la constancia que dejan en lo que vendrá en adelante. Dicho esto, en segundo lugar, atendiendo a lo que nos cuenta Guillermo Castro sobre casos de música modal en estos géneros de música popular prebarroca, cabe destacar el ejemplo musical del guineo, el cual tiene las siguientes características armónicas: “La tonalidad que podría utilizarse para su armonización es *Sol Mayor*; con frecuentes giros a *Sol mixolidio*, forma modal como vemos frecuente y habitual en estos tiempos y sus danzas. No obstante, su carácter modal no lo hace muy apto para su acompañamiento con acordes” (Castro, 2014: 41). Y, más adelante, donde nos explica las cadencias frigias, las afinaciones y grados del modo frigio que se utilizaban en el pasacalle: “En el caso de producirse un reposo importante o cadencia final sobre el V grado se produciría la llamada cadencia *frigia*. Esta cadencia está en cierta forma relacionada con el flamenco, ya que en la conclusión de todos los estilos basados en melodías de canto *frigias* (*frigio flamenco: mi frigio*, no *la menor*) aparece un final con un mismo descenso en el bajo. Aunque en el flamenco el acorde que precede a *Mi Mayor* (considerado como I grado, no como dominante) es *Fa Mayor* (II grado del modo

nobiliario, músicos bien estudiados apartados de la alegre y azacaneada música proveniente del ámbito popular. De hecho, a estos bailes de corte popular también los llamaban *bailes de cascabel*, y este nombre no es casual por referirse meramente a un instrumento de percusión sino que, quizás más rebuscado, nos recuerda a la imagen edénica del mal, a los símbolos egipcios, a los misterios de Eleusis y a distintos tipos de imágenes en las que esta serpiente se asocia al veneno y al peligro. Montaña Conchina (2000) se refiere en su artículo a que estos *bailes de cascabel* ejercieron una poderosa influencia sobre los palaciegos, esto es, a una parte significativa de los bailes más populares representados en las calles castellanas que pasaron por derecho propio al marco de los grandes salones, escenarios teatrales e, incluso, fueron admitidos por la Iglesia al incorporarlos a los festejos procesionales de las grandes celebraciones religiosas, pese a que fueron prohibiéndose paulatinamente a lo largo de los siglos s. XVI y XVII.

En otros países como Francia e Italia, ocurrió algo parecido con géneros como el madrigal²⁹⁸, la chanson renacentista francesa y la frottola italiana, esto es, el *estilo* de la canción llana (más cordal) va a recibir quejas provenientes del gusto que conforma el público oficial y adinerado. Estos, tuvieron el *poder* y la *autoridad* para ser la base política y moral de lo que iba a ser el devenir musical del futuro, esto es, la consolidación del sistema tonal. Los distintos tipos de frottola italiana, compuesta por estrofas a cuatro voces, como la barzelleta, el capitulo y el estrambotto se fueron refinando y cambiando de estilo hacia una forma diferente a la de su procedencia, y esto fue así

frigio) y no *re menor* (VII *frigio*) en primera inversión, como ocurre en el pasacalle” (Castro, 2014: 6). Este modo frigio, y que quedó plasmado en el fandango, con el refinamiento de estas músicas populares en músicas de corte, empezará a quedar excluido de los programas y planes académicos sobre todo a partir del s. XVIII, donde debería ser notado y documentado para hoy poder cerciorarnos con más exactitud de su recorrido histórico. Desde luego, esta heterogeneidad acabará transformándose en la forma canónica del barroco tonal, y el modo mayor y menor serán los que salgan triunfales de esta dialéctica de formas musicales.

298Para Adorno, en Agosto de 1926, en una de sus críticas de óperas y conciertos en Fráncfort (de los *Escritos musicales VI*) hacia dos conciertos benéficos organizados por Hermann Scherchen (en el marco de la Asociación de Compositores de Fráncfort) explica cómo el propio madrigal encuentra su decadencia en la obra (del primer concierto) la *Rappresentazione di Anima, et di corpo* de Emilio de Cavalieri (1545/53-1602), cuyas formas musicales parecen no resistir la crítica. Pues, con el paso de los años, estas obras se van haciendo caducas, mudas (que no aburridas, aunque el gusto musical es típico de un placer arcaico), es decir, obras incólumes y pasadas de formas musicales agotadas que se seguían representando en 1926. Así muestra Adorno su crítica hacia el estilo de los movimientos corales que fueron influenciados por el madrigal acórdico del s. XVI. Dice: “Se comenzó con la *Representación del alma y del cuerpo* de Emilio de Cavalieri; históricamente conocida como una de las primeras obras decididamente pertenecientes al *stile rappresentativo*; muda, sin embargo, como creación, e incapaz de recibir vida. La mudez no se ha de entender como aburrimiento; este lo evitó hábilmente la ejecución, y antes bien habría que hablar de un placer arcaico; pero este es del mismo linaje. En todo caso, disfrutamos del carácter completamente extraño de la obra. Lo que en esta podía ser tradicional —por ejemplo, los movimientos corales que enlazan con el estilo madrigalista ya acórdico de finales del siglo XVI—, nos lega de manera encantadora y con cierta frescura; en cambio, lo que tiene de nuevo, la razón de su fama, las declamaciones recitativas, no nos lega. Puede que el tiempo realce algo distinto del contenido de una obra como aquello por lo que la obra funcionó en su tiempo. Pero en la *Rappresentazione* esto distinto constituye hoy en día su carácter de algo pasado. Aunque el impulso religioso que antaño podía enlazar en ella el ritual de la acción alegórica con la esperanza confirmada ha desaparecido, las formas que aquel ponía en movimiento perduran incólumes y no resisten la crítica. Lo que a la música del Renacimiento tardío le pertenece como última envoltura estética del canto comunitario en declive suena ahora como un juego vacío; el lugar de su referencia queda oculto; la música que fue respuesta se ha transformado en pregunta” (Adorno, 2014b: 77).

hasta en los contenidos de las letras (que versaban de sátira y amor). Habiendo de por medio gran cantidad de relaciones sociales, económicas y políticas, se pueden mencionar resumidamente las siguientes características de los avances músicas populares: mayor dicción hacia lo racional-matemático dentro de un sistema más cerrado (de dos modos), canonizaciones *a posteriori* de la música popular, tendencia a la eliminación del elemento disonante, dominio del ritmo cuaternario frente al ternario u otros, armonización tonal de las estructuras armónicas medievales previas, censura en las letras y prohibición directa de bailes, quejas e improperios de una procedencia profana y pecaminosa de los contenidos temático-musicales.

Siguiendo aquí a Osear Ohlsen Vásquez (1993), en su obra *La música barroca. Un nuevo enfoque*, habría que aludir también a que el sistema tonal va paralelo a un proceso sociológico de asentamiento y plenitud de la *figura del mecenazgo*, la cual mantuvo vigente las formas de poder eclesiásticas, de las cortes medievales y de la burguesía; esta última, con una transformación posterior (inmanente) de la *cultura popular* a la de *masas*, tal y como lo contó Adorno (perviviendo en la vanguardia, en el kitsch, etc.). Entonces, a nivel político, el sistema tonal conservó un vínculo fuerte con los requerimientos de la nobleza y con las clases altas (también hidalguía), donde se implantó toda una influencia estético-musical que se levantó como segunda naturaleza.

Ahora bien, los términos utilizados para denominar a las que fueron las músicas populares medievales y renacentistas, mantuvieron su nombre en algunas de las piezas barrocas. Son ejemplo de ello, los compositores franceses Jean-Baptiste Lully (s. XVII) y Jean-Philippe Rameau (s. XVII-XVIII), los cuales incluyeron, aun siendo expertos músicos vinculados al sistema tonal, *chaconas* en los intermedios de sus óperas, tal y como cuenta Cotarelo y Mori en la obra *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas. Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* (Cotarelo y Mori, 1911: 242). Es destacable también, la zarabanda de G. F. Handel (*Sarabande*, suite en D menor) y la de J. S. Bach, como recoge Auserón²⁹⁹ (2012: 257), su quinta sección de la *Partitura para violín solo n.º 2, BWV 1004*, compuesta al parecer tras la muerte de su esposa, en tiempo ternario lento (ya no rápida como en su forma original). Así pues, en la andadura solemne palaciega poco queda ya de la rítmica africana o de la discontinuidad *ruidosa* que ofrecía la danza popular española. La denominación de estos términos que hacen referencia a contenidos musicales arrastrados de otras épocas, guarda quizá un sentido anacrónicamente paradójico, se estira como un chicle en tensión al máximo y, a la vez, va perdiendo el sabor, se vacía del impacto más sensualista de lo descabellado y lo grotesco en su intento idealista de recuperar la espiritualidad de la

299Lo mismo podría decirse de la *Zarabanda*, tercera sección de su *Partita*, cuyo motivo rítmico inicial es parecido al de la *chacona*, si bien no alcanza su grado de extrema tensión. Como alude Auserón, se ve que en otras partitas para violín, así como en las suites para violonchelo de Bach, las zarabandas suelen corresponder al momento en que la melodía alcanza la mayor intensidad expresiva.

pieza.

La música tonal barroca se vale de la re-construcción de una forma musical poco progresiva en la dimensión de la armonía pero, paulatinamente, cada vez más rica en las posibilidades de juego en la dimensión de la melodía. Como supo ver Adorno, esto ya se puede constatar en las *líneas melódicas* que se *combinan*, por ejemplo, con el contrapunto, típico de las formas melódicas de Bach. Ahora bien, no solo hay jerarquías formales homogéneas con una melodía propia que a partir del Barroco se van desgastando, sino que también se *impone* una regularización de los intervalos, al respecto de las relaciones entre acordes que incorporan notas consonantes y disonantes que, *urbi et orbi*, acaban *gravitando* entorno al centro tonal. En los acordes más consonantes, son predominantes las terceras y las sextas, es decir, mayores y menores, aunque también tienen su uso la segunda y la séptima, que se acercan a formaciones acórdicas más disonantes. En estas formas de acordes se encuentran los llamados acordes perfectos mayores y menores, cuya estructura es una tercera mayor y tercera menor, y una tercera menor y una mayor, respectivamente, los cuales son determinantes para establecer la primacía de primer grado como centro sobre el que se debe girar.

Como comenta Osear Ohlsen Vásquez, la armonía es el recurso principal mediante el cual se implanta la tonalidad. Aunque las melodías sean muy dispares y heterogéneas, tal y como se ve en el procedimiento contrapuntístico, lo realmente importante es la resultante vertical procedente de sus interacciones armónicas. En resumen, la tendencia a la racionalización musical del aparentemente unívoco sistema tonal se hizo posible en base a: la canonización de lo escrito en *notación* musical frente a las discontinuidades de la música popular, las nuevas técnicas de *afinación* más exactas, los procedimientos técnicos en los que progresa la producción de *instrumentos*, la exhaustiva *regularidad métrica* de la notación musical, la constante reapropiación (*motu proprio*) del *refinamiento* estético y musical nobiliario-ecclesial y el paralelo aumento de la preocupación de la corte por los músicos y los *mecenazgos* propios que los financian.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto, a modo de recapitulación, hay que decir que el camino que se ha seguido en este trabajo, como se ha dicho en la introducción, recorre cuatro líneas principales, a saber: *tiempo, dialéctica, naturaleza y música*. Aun pasando por distintos campos que atañen a estas cuatro grandes ideas, a través del uso de *excursos* y digresiones que la materia sugería, se ha hecho explícito un recorrido por la obra de Adorno que proporciona las herramientas filosóficas y musicales necesarias para un tratamiento crítico de la música que va de la *prehistoria* musical a la *historia presente*. Se comenzó partiendo de las formas temporales que relacionan la filosofía de Adorno con los trabajos de Benjamin sobre la crítica a la noción de progreso. Aquí se constata la crítica al continuismo histórico heredero de la filosofía de la historia hegeliana que desembocó en Marx, puesta en relación con el tiempo productivo del modo productivo capitalista. El tiempo, como *condición de posibilidad* de la música pero también de la producción industrial, pone en movimiento la dialéctica de la forma con el contenido que va desde la *ontología de la música* hasta la *estética musical* y el análisis de las obras musicales.

La dialéctica del tiempo homogéneo y vacío (p. e., tiempo de producción, tiempo libre, etc.) con el tiempo del instante eterno (i. e., tiempo discontinuo, tiempo del aquí y del ahora, etc.) se desarrolla al comienzo de este trabajo, no obstante, se manifiesta a lo largo de los cuatro apartados que conforman esta tesis como una cuestión filosófica central que recorre diversos campos: económico-políticos, sociales, estéticos, musicales, culturales, etc. El estudio de la temporalidad musical, en el momento de la *nueva naturaleza* del mundo tecnológico e industrial y sus *efectos*, requirió de un análisis complejo de las formas temporales que predecían a la modernidad, esto es, el tiempo del judeocristianismo y de la antigüedad griega. Así, enfocando la cuestión hacia lo dicho por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, se puso en relación el *tiempo* desde un análisis más ontológico hasta el campo de la economía-política, esto es, de Benjamin y Scholem a Neumann y Pollock. A partir de aquí, se continuó hacia la crítica de la idea de cultura, como *superestructura*, y a la de industria cultural, como *infraestructura* de esa *superestructura* (i. e., del *mito de la cultura*). Con todo, el *azar* y la *planificación* que caracterizan las formas temporales del modo de producción capitalista, entretienen la vinculación de la *técnica*, el *tiempo* y la *música* implicadas en el análisis de la *realidad* y la *apariencia* de la historia de la música.

Una vez se pusieron de relieve, en el primer apartado “Implicaciones temporales en el planteamiento de la dialéctica adorniana”, las discusiones que giran entorno a la *Dialéctica de la Ilustración*, se pasa en el segundo apartado “La dialéctica negativa como punto de partida y de llegada” a una exposición cronológica de los textos de Adorno en los que se construye la

denominada *dialéctica negativa*, como forma filosófica de *pensar* y de *ser*. Empezando por la *Introducción a la dialéctica*, como punto de partida, se llega a la revisión de la verdad (y la no-verdad) de la *Dialéctica negativa*, para acabar con la *Teoría estética* como cierre a este apartado que pretende esclarecer y hacer visibles las relaciones entre *verdad, dialéctica, arte y música*. Al detallar la crítica de Adorno a la filosofía idealista, a la fenomenología y a la ontología alemanas, la dialéctica se presenta como una forma de pensamiento que, integrando partes de la *filosofía tradicional*, permite dar cuenta de la relación entre el sujeto y el objeto, entre la forma y el contenido, entre la superestructura y la infraestructura, entre la verdad y la no-verdad, entre lo idéntico y lo no-idéntico, que nunca acaban por unificarse en la identidad sino que permanecen históricamente negados y en suspenso. La dialéctica negativa de Adorno no se agota en ninguna de las tradiciones del pensamiento alemán, sin embargo, permite embarcarse en el estudio minucioso de las *partes* y las *totalidades* que conforman los contenidos materiales de la idea de *verdad*, que también es concreta, particular y singular. Así, en la *Teoría estética*, esta dialéctica negativa cobra sentido de nuevo al diferenciar el *carácter doble* de la obra de arte, en su *autonomía estética* y en el *fait social*, esto es, en la relación de las partes y el todo de la obra con la *inmanencia social* a la que está circunscrita. La *mimesis de la naturaleza* es a la vez una *mimesis social*, y las formas artísticas y musicales se elaboran a partir del sustrato material que proporciona un carácter *situado* a las obras. El transcurso de las formas artísticas que va de lo bello natural, a lo bello artístico, a lo kitsch y a la vanguardia, sigue una dialéctica histórica en la que se envuelven nuevas categorías estéticas como lo feo, lo tenebroso, lo fugaz y lo contingente, que provienen del influjo de Baudelaire en Benjamin y Adorno. Aquí, esta evolución de formas se trató con el fin de presentar el escenario social de la modernidad en el que se desarrolla la forma disonancia como *fuerza mimética* que evoluciona históricamente desde los *efectos* materiales de la transformación económico-política que trajo la Revolución industrial del s. XIX y el sistema tonal del s. XVIII como *segunda naturaleza* social y musical, respectivamente.

Por ende, en el tercer apartado “La dialéctica de la primera y segunda naturaleza”, partiendo del texto joven de Adorno titulado “La idea de historia natural” se esboza la *constelación de ideas* que diferencia: la *naturaleza mítica*, la *historia mítica*, la *naturaleza histórica* o *historizada* y la *historia natural*; que en Benjamin, respectivamente, tiene su materialización en los siguientes elementos: *imagen del deseo, fetiche, ruina y fósil*. Asimismo, aquí se presentó la dialéctica histórico-natural del contenido y la forma en la que se hace patente, a la vez, la relación entre negatividad e identidad que se desarrolla a lo largo de la obra adorniana. Una vez se hizo alusión a este *esquema*, se pasó a la definición de la *primera* y la *segunda naturaleza*, como partes del desgrane filosófico-histórico que Adorno sigue de Lukács, es decir, la diferencia que se refiere a la

aparición de la *nueva naturaleza* que, ontológicamente, se hace problemática cuando se trata de analizar en obras musicales. Por ello, seguidamente, este trabajo mostró las relaciones de la música entendida como lenguaje y como objeto sonoro, así como las limitaciones que Adorno señala en el contexto de los nuevos movimientos musicales *a-serialistas* y *ruidistas* del s. XX. Además de que se analizaron detenidamente las relaciones entre música y lenguaje en sus diversos momentos históricos que, a la vez, acompañan la llegada del sistema tonal como una *nueva naturaleza* o segunda naturaleza que intenta introducir un falso principio de representación a la naturaleza musical previa al s. XVIII. Este sistema de *apariencia* que reduce la primera naturaleza a las escalas mayor y menor, soslayando la *prehistoria* tonal de la *música modal* y de la forma disonancia previa (de las *tonalidades primitivas*), cae en la *ideología* impulsada por las *fuerzas productivas musicales* que conformaron la música oficial, cortesana y palaciega que *im-ponen* tal segunda naturaleza.

Para finalizar, el cuarto apartado “Análisis de la música como crítica social. Para una Filosofía de la música” da comienzo con la correlación musical y social de la música popular, ligera y comercial que realiza Adorno a partir de la crítica al jazz como *estereotipización*, *estandarización*, *sincopación*, al mismo tiempo que, *alienación* impulsada por la *industria cultural*. Posteriormente, se continuó con la fundamentación de esa crítica, en comparación con Berendt, y se dio cuenta de la importancia de los medios de comunicación como la radio a la hora de propagar la música a los oyentes masivos y regresivos. Aquí se patentizó la dificultad de entender la relación entre repetición e improvisación del jazz de los años cuarenta con el de los años sesenta en adelante, ya que en la *historia presente* la *variación* y la forma disonancia, que aspira a lo *cualitativamente nuevo*, no está tan claro que sea anacrónicamente utilizada por las músicas populares. Este conflicto que se arrastra históricamente, tuvo un desarrollo que va más allá del mundo comercial, ya que en la dimensión vertical y horizontal de la música, el jazz, como ejemplo de la evolución *progresiva* de las músicas populares, alcanzó una *mediación* entre el *principio constructivo* y *desintegrador* que hace insostenible la totalidad de los argumentos de Adorno en su crítica. Del mismo modo, en otros ejemplos de la música popular, como en el rock progresivo y en el trap, cabe mencionar el carácter *nuevo* y hasta *auténtico* que se le confiere desde una perspectiva tanto musical como social.

Dicho esto, en este apartado se prosiguió con el análisis de la obra de Adorno titulada *Beethoven. Filosofía de la música*, publicada *post-mortem*, en la que se establece la relación entre Beethoven y Hegel, como una comparación entre filosofía y música que da lugar a una filosofía de la música en la que entra en juego la dialéctica del sujeto y el objeto, de la forma y del contenido, del todo y sus partes, el tipo musical extensivo y el intensivo, etc. Adorno asienta esta forma de pensar los conflictos filosóficos en la crítica a las obras musicales que preparan, a la vez, *constelaciones de ideas* que pertinentemente hacen referencia a la música seria y al dodecafonismo, tal y como se

cuenta en *Filosofía de la nueva música*. A partir de estas herramientas que proporcionan el utillaje dialéctico de la filosofía de la música adorniana, se pasó al tratamiento del discurso de la autenticidad que remite a la música seria, a la tradicional y a la nueva música. Aquí, el *carácter*, el *estilo*, la *composición* y la *instrumentación auténtica* frente a la *inauténtica*, adoptan la dialéctica natural-histórica e histórico-natural de la música que Adorno recoge para relacionar, precisamente, música y tiempo, materia y forma, en sus análisis de las obras musicales de los círculos dodecafónicos frente a otros ejemplos. Consiguientemente, este trabajo se centra en la genealogía o prehistoria de la variación que Adorno destaca en la conferencia “Sobre la prehistoria de la composición serial”, la cual va desde Schubert (p. e., la *lied*), Beethoven (p. e., los *sforzati*, los *schoks* y la acentuación de los *tempi*), Berlioz (p. e., el *Leitmotiv* variacionista), Wagner (p. e., la *variación psicológica* como *principio estilístico*), Strauss (p. e., poemas sinfónicos tardíos) hasta Schönberg (p. e., primeras obras expresionistas). Esta línea histórica de la variación musical es mucho más larga de lo que aquí se comenta, la concepción histórico-musical de Adorno anterior al año 1750 es *plana*, por ello, en esta tesis se hizo referencia a un curso histórico más amplio que no deja atrás las ruinas musicales que seguían el principio de variación desde las *modos griegos*, los *tetracordos* y las músicas medievales y renacentistas.

A partir de un estudio sobre las relaciones de la tonalidad y la atonalidad con el funcionamiento de la forma disonancia y consonancia, aquí, se explicaron los ejemplos a los que apela Adorno contrastándolos con otras fuentes histórico-musicales para asentar la tesis de que la *prehistoria* de la variación es más *antigua* y está más presente en las músicas populares de lo que se considera habitualmente. Desde luego, no hay *fósiles* (histórico-naturales), ni grabaciones, ni notaciones musicales, de otras épocas en las que se constate con firmeza la *representación* y la *efectividad* de esta relación, no obstante, a partir de archivos y documentos históricos que apelan a las formas, estilos, maneras, incluso, *modos* armónicos, se verifica que en la *dimensión vertical* (p. e., modos frigios y mixolidios) y *horizontal* de la música hubo *tonalidades primitivas*, como las llama Adorno, o modos, tonos y *ruidos* que van más allá de la variación que surge de forma más o menos *integrada* en el sistema tonal. Esta tesis, acaba trayendo a colación los materiales que hacen explícita la crítica a la concepción *plana* de Adorno respecto a las músicas anteriores al Barroco y al Clasicismo, y por supuesto, al Romanticismo. Mediante el apoyo en diversas fuentes que relatan cómo era la música prebarroca y renacentista en la España del Siglo de Oro, sus influjos árabes y africanos, así como los motivos por los que se querían prohibir los estilos más exaltados (p. e., el bullicio y el *ruido* de las festividades populares) se puede afirmar que la historia de la variación antecede la música seria y se afincó en la música popular previa a la implantación de la *segunda naturaleza* que es el sistema tonal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. (1941), "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, New York, Institute of Social Research, núm. 9, pp. 17-48.
- (1990), "On Popular Music", en *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, London, Routledge.
- (2000), *Sobre la música*, Barcelona, Paidós.
- (2003a), *Filosofía de la nueva música Obra completa, 12*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2003b), *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Obra completa, 4*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2003c), *Consignas*, Madrid, Amorrortu/editores.
- (2003d), *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2003e), *Beethoven. Filosofía de la música*, Madrid, Akal.
- (2005a), *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa, 6*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2005b), *Escritos sociológicos I. Obra completa, 8*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2006a), *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras. Quasi una fantasía. Escritos musicales III, Obra completa, 16*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2006b), *Kierkegaard. Construcción de lo estético, Obra completa, 2*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2007), *Composición para el cine. El fiel correpetidor, Obra completa, 15*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2008a), *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus. Obra completa, 17*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2008b), *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz. Obra completa, 10/1*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2008c), *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner; Mahler una fisionomía musical; Berg. El maestro de la transición mínima. Obra completa, 13*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2008d), *Escritos sociológicos II, vol. I. Obra completa, 9/1*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2009a), *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa, 14*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2009b), *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones entradas. Obra completa, 10/2*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2010a), *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa, 1*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2010b), *Miscelánea I. Obra completa 20/1*, Madrid, Ediciones Akal.

- (2011), *Escritos musicales V. Aforismos musicales. Teoría de la nueva música. Compositores y composiciones. Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas. Sociología de la música. Obra completa, 18*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2012), *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Tres estudios sobre Hegel. Obra completa, 5*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2013), *Introducción a la dialéctica (1958)*, Buenos aires, Eterna cadencia editora.
- (2014a), *Teoría estética*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2014b), *Escritos musicales VI. Obra completa, 19*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2014c), *Miscelánea II. Obra completa, 20/2*, Madrid, Ediciones Akal.
- (2017), *Ontología y dialéctica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- (varios años), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkanp.
- ADORNO, T. W. y M. HORKHEIMER (2007), *Dialéctica de la Ilustración. Obra completa, 3*, Madrid, Ediciones Akal.
- AGUSTÍN DE HIPONA (1969), *De la doctrina cristiana et al.*, Balbino Martin (ed.), Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- (1986), *Confesiones*, México, Porrúa.
- (2007), *Sobre la música*, Madrid, Gredos.
- AMORUSO, N. (2008), “Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz”, *A Parte Rei: revista de filosofía*, núm. 55, pp. 18-31.
- ANDRÉS, R. (2010), *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*, Barcelona, Acantilado.
- ARATO, A. Y GEBHARDT, E. (eds.) (1978), *The Essential Frankfurt School Reader*, Oxford, Basil Blackwell.
- ALEGRE GORRI, A. (1989), “El *Fedro*: diálogo de un largo día de verano. Un modo griego de hacer filosofía. La filosofía como totalidad estética y dialéctica”, en Manuel Cruz, Miguel Ángel Granada y Anna Papiol (eds.), *Historia, lenguaje y sociedad. Homenaje a Emilio Lledó*, Barcelona, Crítica, pp. 66-89.
- ÁLVAREZ, J. A. (2011), *Filosofía y ética: deliberaciones sobre política y globalización*, Bogotá, Editorial Kimpres Ltda.
- AREDNT, H. (2002), *La vida del espíritu*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- ARISTÓTELES (2000), *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, Madrid, Ed. Gredos.
- (2011), *Obra completa*, Madrid, Editorial Gredos, vol. I y II.
- ARRANZ GUZMÁN, A. (2012), “De los goliardos a los «clérigos falsos»”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, UNED, serie III, núm. 25, pp. 47-48.

- ATTALI, J. (1995), *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Madrid, Siglo XXI.
- AUSERÓN, S. (2012), *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*, Barcelona, Península.
- BACHELARD, G. (2014), *La poética de la ensoñación*, México, FCE.
- BATJÍN, M. (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BARTHES, R. (1985), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós.
- BATAILLE, G. (1981), *La experiencia interior*, Madrid, Taurus.
- BADIOU, A. (2013), *Cinco lecciones sobre Wagner*, Madrid, Akal.
- BAUMGARTEN, A. G. (1970) *Aesthetica*, Georg Olms, Hildesheim.
- BAUDELAIRE, C. (2016), *El pintor de la vida moderna*, Barcelona, Taurus.
- BAXAND, M. (1978), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BENÍTEZ ROJO, A. (1997), “Nueva Atlántida”, *Atlántica de las Artes*, núm. 18, pp. 101-104.
- BENJAMIN, W. (2001), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.
- (2005), *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal
- (2007), *Obras, vol. II*, Madrid, Abada.
- (2009), *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Santiago de Chile, Editorial Arcis-Lom.
- (2010a), *Obras, vol. I*, Madrid, Abada.
- (2010b), *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro libros.
- BENJAMIN, W. Y SCHOLEM, G. (1987), *Walter Benjamin, Gershom Scholem. Correspondencia 1933-1949*, Madrid, Trotta.
- BERENDT, J. E. (1994), *El jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*, Santafé de Bogotá, FCE.
- (2014), “A favor e contra o jazz”, *Arte Filosofía*, núm. 16, pp. 4-10.
- BERGSON, H. (1963). *Obras escogidas: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. Materia y Memoria. La evolución creadora. La energía espiritual. Pensamiento y movimiento*, Madrid, Aguilar.
- (1985), *La evolución creadora*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2006), *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Traducción de Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- BERLÍN, I. (2000), *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- BORGHI, S. (2014), *La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y*

Guatari, Buenos Aires, Editorial Cactus.

BRICEÑO, LUIS DE, (1626), *Aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, Pedro Ballard (ed.).

BRUNET, G. (2002): «Una ética de la reflexión en Hannah Arendt», *Invenio*, núm. 9, pp. 23-48.

BÚA SONEIRA, J. R. (2014), “Ontología de la música en la Biblia y en la Grecia clásica”, *Fatótum: Revista de Filosofía*, núm. 11, pp. 31-43.

— (2015), “Análisis de la ontología de la música en la ensoñación poética de la obra *La poética* de la ensoñación de Gaston Bachelard”, *Nuevo pensamiento*, vol. 5, núm. 6, pp. 31-43.

— (2015), “Análisis del mito de las cigarras del *Fedro* de Platón: una correlación amistosa entre retórica, filosofía y música”, *Fatótum: Revista de Filosofía*, núm. 13, pp. 33-44.

BUCK-MORSS, S. (1981), *Origen de la dialéctica negativa*, México, Siglo XXI.

— (1995), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La balsa de la medusa.

BUENO, G. (1972), *Ensayos materialistas*, Madrid, Taurus.

— (1978), “En torno al concepto de «Ciencias Humanas». La distinción entre metodologías α -operatorias y β -operatorias”, *El Basilisco*, núm. 2, pp. 12-46.

— (1989) *Cuestiones quodlibetales sobre Dios y la religión*, Mondadori (Enfoques 9), Madrid.

— (1990), *Materia*, Oviedo, Pentalfa.

— (1995), «Sobre la Idea de Dialéctica y sus figuras», *El Basilisco*, núm. 19, pp. 41-50.

— (1992a), “Estado e historia (en torno al artículo de Francis Fukuyama)”, *El Basilisco*, núm. 11, pp. 3-27.

— (1992b), *Teoría del cierre categorial*, volumen 1 (Introducción general, Siete enfoques en el estudio de la ciencia), Oviedo, Pentalfa.

— (1993a), *Teoría del cierre categorial*, volumen 2 (La Gnoseología como filosofía de la ciencia, Historia de la teoría de la ciencia), Oviedo, Pentalfa.

— (1993b), *Teoría del cierre categorial*, volumen 3 (El sistema de las doctrinas gnoseológicas, Las cuatro familias básicas), Oviedo, Pentalfa.

— (1993), *Teoría del cierre categorial*, volumen 4 (El sistema de las doctrinas gnoseológicas: descripcionismo, teoreticismo), Oviedo, Pentalfa.

— (1993), *Teoría del cierre categorial*, volumen 5 (El sistema de las doctrinas gnoseológicas: adecuacionismo, circularismo, Glosario), Oviedo, Pentalfa.

— (2004), *El mito de la cultura*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica.

— (2013), “El *Reino del Hombre* desde las coordenadas del materialismo filosófico”, *El Catoblepas*, núm. 138, p. 2.

BÜRGER, P. (2000), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península.

- BROWN, P. (1993), *El cuerpo y la sociedad. Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, Barcelona, Muchnik Editores.
- BRUNET, G. (2002), «Una ética de la reflexión en Hannah Arendt», *Invenio*, núm. 9, pp. 23-48.
- CABOT, M. (2007), *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- CAGE, J. (1993), “Ese momento está cambiando siempre”, *Revista de Occidente*, núm. 151, pp. 9-11.
- CALINESCU, M. (2016), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Editorial Tecnos.
- CALLEJO, M. J. (1999), «Primado de la presencia o experiencia de la libertad: Heidegger y la cuestión kantiana de los límites de la sensibilidad (Introducción a un estudio sobre el tratado *Besinnung*)», *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, 32, pp. 197-250.
- CARO, R. y O. TRUCCO (2008), *Lecturas sobre T. W. Adorno*, Villa María, Eduvin.
- CARPENTIER, A. (1981), *Los pasos perdidos*, Barcelona, Bruguera.
- CASTRO BUENDÍA, G. (2014), “Formas musicales anteriores al género flamenco”, *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, edición 27, pp. 1-131.
- COOK, D. (2011), *Adorno on Nature*, New York, Routledge.
- COTARELO Y MORI, E. (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Bailly-Baillière.
- COVARRUBIAS CORREA, A. (2007), “Orator perfectus: la réplica de San Agustín al rétor ideal de Cicerón”, *Teología y vida*, vol. XLVIII, pp. 141-147.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, S. (1611) *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Impresión de Luis Sánchez. Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla.
- CICERÓN (2002), *Sobre el orador (De Oratore)*, Madrid, Gredos.
- CLARAMONTE, J. (2010), *La república de los fines*, CENDEAC, Murcia.
- CLAUSSEN, D. (2006), *Theodor W. Adorno: Uno de los últimos genios*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- COLLI, G. (2010), *La sabiduría griega III. Heráclito*, Madrid, Trotta.
- CRIPPS, C. (2001), *La música popular del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal.
- CROSSLEY-HOLLAND, P. (1993), “Música no occidental” en *Historia general de la música I. De las formas antiguas a la polifonía* dirigida por A. Robertson y D. Stevens, Madrid, Ediciones Itsmo.
- CUESTA, M. (2011), “Fragmento teológico-político de Walter Benjamin: una interpretación”, *Analecta: revista de humanidades*, 5, pp. 59-74.
- DEGANI, E. (1961), *Aión, da Homero ad Aristotele*, Padua, CEDAM.
- DELITZSCH, F. (1891), *Commentary on the Song of Songs and Ecclesiastes*, Edinburgh, T. & T. Clark.

- DELEUZE G., (1988), *Diferencia y Repetición*, Madrid, Juncar Universidad.
- (1989), *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- (1993), *¿Qué es filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
- (1995), *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos.
- DELEUZE, G. Y F. GUATARI (2012), *Mil Mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia, Valencia, Pre-textos.
- DELEUZE, G. Y C. PARNET (2003), *Diálogos*, Valencia, Pre-textos.
- DERRIDA, J. (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- (2005), *De la gramatología*, México, Siglo XXI.
- (2013), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- DIEDERICHSEN, D. (2000), *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*, Buenos Aires, Interzona editora.
- DONÀ, M. (2008), *Filosofía de la música*, Barcelona, Global Rythm.
- DU BOS, J.-B. (2007), *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.
- EAGLETON, T. (2006), *La estética como ideología*, Madrid, Editorial Trotta.
- ECO, U. (1984), *Apocalípticos e integrados*, España, Editorial Lumen.
- EGGERS LAN, C. (1984), *Las nociones de tiempo y eternidad de Homero a Platón*, México, UNAM.
- ESCUELA, C. M. (2013), “El materialismo como anamnesis de la génesis. La influencia de Alfred Sohn-Rethel en la interpretación adorniana del sujeto trascendental”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, núm. 5, pp. 220-235.
- ESPINOSA RUBIO, L. (1997), “Pensamiento y fragmento. A propósito Lichtenberg, Nietzsche y Adorno”, *Isegoría*, núm. 16, pp. 141-161.
- ESPOSITO, R. (1996), *Confines de lo político. Nueve pensamientos sobre política*, España, Trotta.
- EZQUERRA GÓMEZ, J. (2009), “La voluntad libre en Hegel”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, pp. 147-166.
- FERNÁNDEZ, O. (1992), “Notas de música popular”, *Revista de Folclore*, núm. 143.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1988), *Historia de la música española I. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*, Madrid, Alianza Música.
- FINN, J. (1986), *The Bluesman*, London, Quartet.
- FOUCAULT, M. (1972), *Theatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama.
- (2012), *Nacimiento de la biopolítica*, Madrid, Akal.
- (2013), *Inquietud por la verdad: escritos sobre la sexualidad y el sujeto*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- FREUD, S. (2003), *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu.

- FUBINI, E. (1971), *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral editores.
- GARCÍA CALVO, A. (1985), *Razón Común. Heráclito*, Madrid, Lucina.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Paidós.
- GADAMER, H. G. (1999): *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1962), “Hipótesis sobre el inventor del zéjel”, en *Études d’orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, París, Maisonneuve et Larose, vol. II, pp. 517-523.
- GASPAR SANZ (1674), *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza*, Zaragoza, hros. de Diego Dormer.
- GÓMEZ, V. (1995), “La escritura de la diferencia G. Bataille, J. Derrida y Th. W. Adorno”. *Convivium*, núm. 8, 110.
- (1996), “La teoría crítica en España. Aspectos de una recepción”, *Anales del Seminario de Metafísica*, núm. 30, pp. 11-41.
- (1998), *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra.
- GRABNER, H. (2001), *Teoría general de la música*, Barcelona, Akal.
- GRANADOS, M. (2004), *Armonía del flamenco: aplicado a la guitarra flamenca*, Universidad Estatal de Pensilvania, Beethoven.
- GRASSET, J. P. (2012), «Schelling, arte vivo y naturaleza productiva», *Revista de la Academia*, 15, pp. 119-135.
- GREENBERG, C. (2002), *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós.
- GUTMAN, HANNIS (1931), “Man trägt wieder Dur”, *Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen*, Schültz/Vogt, pp. 201-207.
- HABERMAS, J. (2002), *Ensayos políticos*, Ediciones Península, Barcelona.
- (2008), *El discurso filosófico de la modernidad*, Buenos Aires, Katz Editores.
- HARTMANN, N. (1959), *Ontología III. La fábrica de lo real*, Buenos Aires, FCE.
- (1977), *Estética*, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- HANSLICK, E. (1947), *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi American.
- HEGEL, G. W. F.(1821), *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821), Vorrede, *Sämtliche Werke*, vol. 7.
- (1917). *Die Vernunft in der Geschichte. Einleitung in die Philosophie der Weltgeschichte*. Edición de Georg Lasson. Leipzig, Felix Meiner.
- (1968). *Ciencia de la lógica*, Buenos Airesm Hachette.
- (1992). *Fenomenología del espíritu*, Madrid, Alianza.
- (2002), *Estética*, Barcelona, 3 vols, RBA.

- (2005a), *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005b), *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal*, Madrid, Istmo.
- (2008), *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, Madrid, Alianza Editorial.
- HEIDEGGER, M. (1960), *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada.
- (1991), *La proposición del fundamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- (1996), *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- (1999), *Tiempo y ser*, Madrid, Tecnos.
- (2000), *Los problemas fundamentales de la fenomenología*, Madrid, Trotta.
- (2007), *Hitos*, Madrid, Alianza.
- (2009), *Ser y Tiempo*, Madrid, Trotta.
- (2012), *Kant y el problema de la metafísica*, México, FCE.
- HERDER, J. G. (1982), *Obra selecta*, Madrid, Alfaguara.
- HERNÁNDEZ PRADO, J. (2002), *Sentido común y liberalismo filosófico: una reflexión sobre el buen juicio a partir de Thomas reid y sobre la sensatez liberal de José María Vigil y Antonio Caso*, México, Publicaciones Cruz.
- HERRERA, E. (1990), *Teoría musical y armonía moderna*, Madrid, Antoni Bosch, vols. I y II.
- HERVÁS, M. (2015), “El tiempo en Th. W. Adorno: la influencia de la teoría musical”, *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, núm. 7, pp. 222-247.
- (2017), “Pensar con los oídos”: *Conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- HESÍODO, (2003), *Los trabajos y los días. Teogonía. El escudo de Heracles*, Barcelona, Omega.
- HOMERO, (1991), *Iliada*, Madrid, Editorial Gredos.
- HOMERO, (1993), *Odisea*, Madrid, Editorial Gredos.
- HORKHEIMER, M. (1972), *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*, Madrid (?), Planeta-Agostini.
- (1973), *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Editorial Sur.
- (2003), *Teoría crítica*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu Ediciones.
- HORBOSTEL, E. M. V. (2001), “Los problemas de la musicología comparada” en *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Madrid, Tecnos.
- HUYSEN, A. (2002), *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- JARGY, S. (1988), *La musique arabe*, París, Presses Universitaires de France.
- JAY, M. (1988), *Adorno*, Madrid, Siglo veintiuno.
- JENKINS, H. (2014), *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*, Barcelona, Espasa Libros.

- JENKINS, H., SAM FORD Y JOSHUA GREEN (2015), *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- KANT, I. (1983), *Textos estéticos*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- (1999), *Crítica del Juicio*, Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- (2010), *Crítica de la Razón Pura*, Madrid, Taurus.
- KIERKEGAARD, S. (2009), *Ejercitación del cristianismo*, Madrid, Trotta.
- (1987), *Temor y temblor*, Madrid, Tecnos.
- KRYROU, A. (2006), *Techno rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*, Madrid, Traficantes de sueños.
- LACLAU, E. (2012), *La razón populista*, Buenos Aires, FCE.
- LEWIS, C. S. (1995), *Mero cristianismo*, Madrid, Rialp, 1995.
- LOCKWARD, A. (1999), *Nuevo diccionario de la Biblia*, Miami, Editorial Unilit.
- LOMAX, A. (1968), *Folksong Style and Culture*, New Jersey, Transaction Publishers.
- LONGHURST, B. (1995), *Popular Music and Society*, Cambridge, Polity Press.
- LUKÁCS, G. (1958), *La crisis de la filosofía burguesa*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- (1975), *Historia y conciencia de clase*, México, Grijalbo.
- (2016), *Teoría de la novela*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.
- LUNN, E. (1986), *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ, P. (1996), “Identidad y conciencia. Consideraciones en torno a la «Dialéctica Negativa» de Adorno”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, núm. 30, Madrid, pp. 185-203.
- (2010), “Behemoth o la ilustración devastada. Reconsiderando a Franz Neumann”, *Dáimon. Revista Internacional de Filosofía*, suplemento 3, pp. 207-214.
- (2011), “Ocaso del individuo, recuerdo de lo vivo. Sujeto y naturaleza en Adorno”, en *Melancolía y verdad. Invitación a la lectura de Th. W. Adorno*, Jacobo Muñoz (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2013), “El tiempo y las cosas. Observaciones sobre el sujeto”, *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, núm. 5, Madrid, pp. 362-367.
- LÓPEZ R., D. M. (2010), “El papel del arte en el conjunto de la filosofía hegeliana”, *Catoblepas. Revista crítica del presente*, núm. 102, p. 1.
- MAFFESOLI M. (2000), *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Barcelona, Paidós.
- MAISO BLASCO, J. (2009), “Theodor W. Adorno en Castellano. Una bibliografía comentada”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, núm. 1, pp. 51-71.

- (2010), *Elementos para la reapropiación de la teoría crítica de Theodor W. Adorno*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- MARRAMAO, G. (2008), *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa.
- MARCHÁN FIZ, S. (1987), *La Estética en la Cultura Moderna*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARIANA, J. DE (1854), “Tratado contra los juegos públicos” en *Obras del Padre Juan de Mariana*, Madrid, Rivadeneyra, tomo II.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili
- MARX, K. (2008), *Contribución a la crítica de la economía política*, Madrid, Siglo XXI.
- (2007), *El capital. Crítica de la economía política*, Madrid, Ediciones Akal. Libros I, II, III.
- (1971), *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Barcelona, Ariel.
- MARX, K. Y ENGELS, F. (1974), *La ideología alemana. Feuerbach. Contraposición entre la concepción materialista y la idealista*, Montevideo-Barcelona, Grijalbo.
- (2007), *Manifiesto comunista*, Madrid, Alianza Editorial.
- MAYO, E. (2003), *The Human Problems of an Industrial Civilization*, London, Routledge.
- MINGUET (1754), *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, ban-durria, violin, flauta travesera, flauta dulce, y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contra-danzas, y otras cosas semejantes, demons-tradas, y figuradas en diferentes laminas finas, por musica, y cifra, el estilo castellano, Italiano, catalàn, y Fs, para que qualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin maes-tro: con una breve explicacion de como el autor los aprendiò, que està al bolver de esta hoja*, Madrid, J. Ibarra (ed.).
- MÉNDEZ, A. (2014), “Adorno y Derrida. Encuentro y puntos de contacto”, *Nuevo pensamiento*, núm. 3, 3.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1994), *Historia de las ideas estéticas en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, vol I.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991), *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe.
- MOREY, M. (1990), *Psiquemáquinas*, Barcelona, Montesinos Editor.
- MOLANO, M. A. (2009), “Apariencia estética y reconciliación: arte y política en Adorno”, *Revista de Estudios Sociales*, núm. 34, pp. 81-90.
- MOLINA, E. (2006), “Análisis, improvisación e interpretación”, *Eufonía*, núm. 36, pp. 29-58.
- MYERS, H. P. (2001), “Etnomusicología” en *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*,

- Madrid, Tecnos.
- MADRID, C. (2016), “Sobre las ciencias como sistemas y los sistemas filosóficos de David Alvargonzález”, *Catoblepas*, núm. 177, p. 1.
- Müller-Doohm, S. (2003), *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, Barcelona, Herder.
- MURCIA, SANTIAGO DE (1714), *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- NAVARRO GARCÍA, J. L. (1998), *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Portada.
- NETTL, B. (1985), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid, Alianza.
- NEUMANN, F. (1983), *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacional-socialismo*, Madrid, FCE.
- NICOLÁS, J. A. Y MARÍA J. FRÁPOLLI (1997a), “El estado de la cuestión. Teorías actuales de la verdad”, *Diálogo Filosófico*, 38, pp. 148-178.
- (1997b), *Teorías de la verdad en el siglo XX*, Madrid, Tecnos.
- NIETZSCHE, F. (2012), *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, Madrid, Tecnos.
- OHLSEN VÁSQUEZ, O. (1993), *La música barroca. Un nuevo enfoque*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile.
- ORTIZ, F. (1986), *Los negros curros*, La Habana, Ciencias Sociales.
- PANNENBERG, W. (2001), *Una historia de la filosofía desde la idea de Dios*, Salamanca, Sígueme.
- PARDO, J. L. (1994) “Y cantan en llano”, *Cuadernos de cultura. Arquipiélago*, 1994, núm. 17, pp. 67-76.
- (2004), *La regla del juego*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- PÍA LARA, M. (1992), *La democracia como proyecto de identidad ética*, Barcelona, Anthropos.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1894), *Filosofía antigua poética*, Valladolid, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez.
- PLATÓN, *Fedón* (1969), Buenos Aires, Aguilar.
- (1989), *Oeuvres complètes*, París, Les Belles Lettres, vol. IV.
- (1999), *Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menon, Crátilo*, Madrid, Gredos.
- (2003), *Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos.
- (2004), *Banquete*, Madrid, Alianza.
- (2009), *Ión, Timeo, Critias*, Madrid, Alianza Editorial.
- PELÁEZ, C. E. (2000), “El Fedro, retórica y filosofía”, *Revista de Ciencias humanas*, 25.
- PLOTINO (2002), *Enneadi*, Milán, Mondadori.

- QUEROL GALVADÁ, M. (2005), *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- POLLOCK, F. (1959), *La automatización. Sus consecuencias económicas y sociales*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (1982), “State Capitalism: Its Possibilities and Limitations” en *The essential Frankfurt School reader*, Andrew Arato & Eike Gebhardt, Nueva York, Continuum, pp. 50-71.
- QUIGNARD, P. (1998), *El odio a la música*, Barcelona, Andrés Bello.
- (2012), *Butes*, Madrid, Sexto Piso.
- RALPH, E. (1972), *Shadow and Act*, Nueva York, Vintage.
- RAMOS DE PAREJA, B. (1990), *Musica practica*, Madrid, Alpuerto.
- REDLICH, H. F. (1957), *Alban Berg, the man and his music*, London, J. Calder.
- RIEMANN, H. (1913), *Armonía y modulación*, Barcelona, Labor.
- (1928), *Teoría general de la música*, Barcelona, Labor.
- RIBAYAZ, LUCAS RUIZ DE, (1677), *Luz, y norte musical, para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa*, Madrid, Melchor Álvarez (ed.).
- RIBERA, J. (1922), *La música de las cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Madrid, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ DONÍS, M. (2011), “La naturaleza humana en Aristóteles”, *Fragmentos de filosofía*, núm. 9, pp. 119-146.
- RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. (2012), *La polémica sobre la cultura de masas en el periodo de entreguerras. Una antología crítica*, Valencia, Universidad de Valencia editores.
- ROWELL, L. (1985), *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa.
- RUISSOLO, L. (1996), “El arte de los ruidos. Manifiesto Futurista”, *Revista Sin Título*, núm. 3, pp. 9-14.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, R. (1978), “Adorno y Husserl: dos dialécticas”, *El Basilisco*, Madrid, pp. 48-56.
- SÁNCHEZ ARJONA, J. (1898), *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, Bustos Tavera.
- SANTIAGO DE LINIERS Y GALLO ALCÁNTARA (1868), *La Filocalia o arte distinguir a los cursis de los que no lo son*, Madrid, Imprenta de Tomás Fontanet.
- SCHAEFFER, P. (2003), *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHILLER, F. (1988), *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona, Anthropos.
- SCHMIDT, A. (2011), *El concepto de naturaleza en Marx*, Madrid, Siglo XXI.

- SCHMITT, C. (2009), *Teología política*, Madrid, Trotta.
- (2014), *El concepto de lo político*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHÖNBERG, A. (1974), *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical.
- (1990), *Funciones estructurales de la armonía*, Barcelona, Labor.
- SCHOPENHAUER, A. (2005), *El mundo como voluntad y representación, tomo II*, Madrid, Trotta.
- SCHWARZBÖCK, S. (2008), *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo libros.
- SENNET, R. (2000), *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama.
- SIMMEL, G. (1989), *Philosophie de la modernité*, París, Payot.
- SOCHA, E. (2015) *Tempo musical em Theodor W. Adorno*, São Paulo, Universidad de São Paulo, Facultad de filosofía, letras y ciencias humanas.
- SOHN-RETHEL, A. (2001), *Trabajo intelectual y trabajo manual*, Barcelona, Viejo Topo.
- SPINOZA, B. (2004), *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Alianza Editorial.
- STEINBERG, M. P. (2008), *Escuchar a la razón*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- STEINER, G. (2003), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- STOREY, J. (2002), *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, Octaedro.
- STRAVINSKY, I. (2006), *Poética musical*, Barcelona, Acantilado.
- SWINGWOOD, A. (1979), *El mito de la cultura de masas*, México, Premia editora.
- TAFALLA, M. (2003), *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona, Herder.
- TAYLOR, TH. (1820), *Commentaries of Proclus on the Timæus of Plato*, Montana (USA), Kessinger Reprints, vol. I y II.
- THOMAS, R. L. (1981), *New American standard exhaustive concordance of the Bible: including Hebrew-Aramaic and Greek dictionaries*, Dallas Theological Seminary, Hardcover.
- THWAITES, M. (2007), *Estado y marxismo: un siglo y medio de debates*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- THOMPSON, M. J. (2010), “Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz”, *IRASM*, núm. 41, pp. 37-49.
- TRÍAS, E. (2007), *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- TRUJILLO, I. (2009). «La dialéctica en sentido estricto. Jacques Derrida y el Mittelpunkt hegeliano», en: Alonso, Andrés; Jiménez Redondo, Manuel (Eds.) (2009). *Figuraciones contemporáneas de lo absoluto. Bicenenario de la Fenomenología del espíritu de Hegel (1807-2007)*. Valencia, PUV, 127-158.
- TRUTH, S. et al. (2012), *Feminismos negros: una antología*, Madrid, Traficantes de Sueños.

- UJALDÓN, E. (2004), «Hannah Arendt, lectora de Kant: una crítica smithiana», *Δαιμων. Revista de Filosofía*, 33, pp. 211-222.
- VILLACAÑAS, J. L. (1988), *La quiebra de la razón ilustrada: idealismo y romanticismo*, Madrid, Editorial Cincel.
- (1990), *Estudios sobre la Crítica del juicio*, Madrid, Visor/La Balsa de Medusa CSIC.
- WACKENRODER, W. H. Y L. TIECK (1979), *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart, Reclam.
- WITKIN, R. W. (2003), *Adorno on Popular Culture*, London and New York, Routledge.
- WIGGERSHAUS, R. (2011), *La Escuela de Fráncfort*, México, FCE.
- WITTGENSTEIN, L. (1999), *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Ed. Altaya.
- YÚDICE, G. (2007), *Nuevas tecnologías, música y experiencia*, Barcelona, Gedisa.
- ZAMORA, J. A. (2011), “Theodor W. Adorno: Crítica inmanente del capitalismo”, en *Melancolía y verdad. Invitación a la lectura de Th. W. Adorno*, Jacobo Muñoz (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva.
- ZARLINO, G. (1965), *Institutioni Harmoniche*, Broude Brothers, Nueva York.
- (2000) *La Biblia de las Américas. Biblia de Estudio*, Hardcover, Lockman Foundation.

WEBGRAFÍA

- Diccionario de Autoridades* [en línea], Madrid, Real Academia Española, <<http://web.frl.es/DA.html>> [consulta: 16/04/2014].
- AREÁN, C. (2011), “Acerca de una posible ontología de la música” [en línea], <<http://es.scribd.com/doc/55961420/Ontologia-de-la-musica-ES>> [consulta:17-09-2014].
- BRADFORD ROBINSON, J. (1994), “The Jazz Essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany”, *Popular Music*, núm. 13, pp. 1-25 <<http://dx.doi.org/10.1017/S0261143000006814>> [consulta: 15-04-2014].
- CARO, R. (1626), *Días geniales o lúdricos*, Madrid, Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea], Corpus diacrónico del español, <<http://www.rae.es>> [consulta: 12-04-2014].
- CÁDIZ, R. F. (2008), *Introducción a la música computacional* [en línea], <<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCYQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.picalab.cl%2Findex.php%2Frecursos%2Fcategory%2F7-bibliografia%3Fdownload%3D13%3Aintroduccion-a-la-musica-computacional&ei=qIkdVJ7GHuP17gbJnoGADA&usq=AFQjCNFS533moFLMds6j34DlmFvGi8dQjg&sig2=3MAhv9qcEItXabOSpSuEw&bvm=bv.75775273,d.ZGU&cad=rja>> [consulta: 11-03-2015].
- CÓRDOBA RODRÍGUEZ, J. R. (2008), *Análisis de la educación musical en España desde la estética de Adorno* [en línea], núm. 247, <<http://www.amazon.es/An%C3%A1lisis-educaci%C3%B3n-est%C3%A9tica-Doctorales-Electr%C3%B3nica/dp/8482408895>> [consulta: 13-12-2014].
- CLARAMONTE, J. (2008), *Música y estética modal* [en línea], <<http://jordiclaramonte.blogspot.com.es/2008/11/musica-y-estetica-modal.html>> [consulta: 20-02-2014].
- DUFOUR, M., “Memoria, tiempo y música” [en línea], *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 1998, núm. 2, <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/musica.html>> [consulta: 06-09-2014].
- GARRAHAN, M. (2010), “Hollywood’s golden talent agents” [en línea], *Financial Times*. <<https://www.ft.com/content/af8affd4-1cdf-11df-8d8e-00144feab49a>> [consulta: 20/05/2017].
- GUZMÁN, L. J. (2009), “Música, lenguaje y filosofía; inquietudes de umbral entre Franco Zeffirelli y la Escuela de Frankfurt” [en línea], *Observaciones filosóficas*, núm. 9, <<http://www.observacionesfilosoficas.net/musicalenguaje.htm>> [consulta: 07-08-2014].
- HENNION, A. (2002), *La pasión musical* [en línea], <<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCUQFjAA&url=http%3A%2F%2Fdoctoradosociales.com.ar%2Fwp-content%2Fuploads%2F11-Hennion-A.-2002-La-pasi>>

[%2B%25C2%25A6n-musical.pdf&ei=VPApVOydJ4HSaLmLgrgK&usg=AFQjCNGcXsXVAa__a-wmx5sVZ4XcMM6HsQ&sig2=aF2ygRNVVXcDq-YItY_DRQ&bvm=bv.76247554,d.d2s](#)
[consulta: 02-03-2014].

LASTRA, A. (2004), «Leserwelt, Ilustración kantiana y mundo de lectores» [en línea], Murcia, <<https://www.um.es/campusdigital/Cultural/Ponenkant2.htm>> [consulta: 31/10/2014].

MAURA ZORITA, E. (2011), *Crítica inmanente, alegoría y mito. La teoría crítica del joven Walter Benjamin (1916-1929)* [en línea], Universidad Complutense de Madrid, <<http://eprints.ucm.es/14437/1/T33314.pdf>> [consulta: 20/04/2017].

MONTAÑA CONCHINA, J. L., “Folías, Zarabandas, Gallardas y Canarios. Apuntes sobre la danza y el baile en la España del Siglo de Oro” [en línea], *Filomúsica*, 2000, núm. 5, <<http://filomusica.com/filo5/cdm.html>> [consulta: 13-04-2014].

NAHUEL MARTÍN, F. (2010), “Theodor Adorno y Walter Benjamin: construcción y negación de la filosofía de la historia” [en línea], “III Seminario Internacional Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria”, Buenos Aires, <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-43/martin_mesa_43.pdf> [consulta: 14-01-2015].

NÚÑEZ, F., <(www.flamencopolis.com)> [consulta: 18-02-2017].

RODRÍGUEZ, G. S. (2002), “La relación entre el jazz y la música culta” [en línea], *Filomúsica*, núm. 29, <<http://www.filomusica.com/filo29/jazz.html>> [consulta: 03-02-2015].

SUN, R. (2015), “The THR Guide to the 7 Major Hollywood Agencies” [en línea], The Hollywood reporter <<http://www.hollywoodreporter.com/news/thr-guide-7-major-hollywood-799743>> [consulta: 01-05-2016].

YOUTUBE

JIMÉNEZ, J. (2014), “Historia de la Música Occidental. Capitulo VIII. Clasicismo” [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=Y9W8eRvrO1E>> [consulta: 11-03-2018].

BUENO, G. (2013), “Curso de Filosofía de la Música” [en línea], celebrado en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo en el año 2007, (desde la lección primera: <<https://www.youtube.com/watch?v=XJouLrehm8&t=5s>> a la lección duodécima y final: <<https://www.youtube.com/watch?v=yyATTtOCthQ>> [consulta: 29-01-2018].

CÁTEDRA ABIERTA PIERRE SCHAEFFER (2017), “Pierre Schaeffer – Dialéctica objeto-estructura” [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=ZJDFQerELrQ>> [consulta: 08-01-2018].