

Música y autoconciencia. Sobre la filosofía de la música de Th. Adorno¹.

Sergio Rojas
Filósofo
Universidad de Chile

“La música comparte con todas las artes el carácter enigmático, es decir, algo que se entiende y, sin embargo, no se entiende”

Th. Adorno:
*Fragmento sobre la música
y el lenguaje.*

“Aspiro a una liberación total,
de todas las formas, de todos
los símbolos, de la coherencia
y de la lógica”

A. Schönberg: carta a F. Busoni (1909)

RESUMEN. El filósofo y musicólogo Theodor Adorno desarrolla una filosofía de la música desde los principios de la teoría crítica, reconociendo un lugar fundamental a la figura de la autoconciencia. Conforme a esta última la música es comprendida desde una perspectiva histórica, según la cual el valor de la obra radica en su capacidad de trascender las formas establecidas y de cuestionar tanto la repetición como la estética del consumo. En la composición y recepción de la Nueva Música, representada ejemplarmente para Adorno por la obra de Arnold Schönberg, la autoconciencia ingresa en forma deficitiva, privilegiándose la complejidad del sonido por sobre la “traducción” narrativa de las obras.

Palabras clave: Theodor Adorno; Nueva Música; crítica; Arnold Schönberg; autoconciencia.

El compositor e historiador de música contemporánea Tomás Marco ha dicho que, a la hora de elaborar un concepto de estética, existe una zona de la cual los filósofos huyen aterrorizados: la música. En efecto, la posibilidad de una filosofía de la música está permanentemente en cuestión. En lo que sigue se trata de volver sobre la idea de una función crítica del arte, considerando algunas de las tesis fundamentales de Adorno acerca de la música.

1. Una primera versión de este texto -con el título de “Música y autoconciencia en Adorno”- fue leída el 10 de octubre de 2003 en el Coloquio Internacional “Adorno cien años”, organizado por la Universidad Arcis, Universidad Diego Portales e Instituto Goethe y realizado en éste último.

La filosofía de la música que Theodor W. Adorno desarrolla a lo largo de casi toda su producción, se relaciona internamente con el motivo de la emancipación crítica de la conciencia. Bajo dicha perspectiva, es de sobra conocida la radicalidad de sus planteamientos en el campo del arte, y en el mismo sentido, los textos que constituyen su filosofía de la música son también indispensables para comprender su filosofía crítica. Al respecto, *La filosofía de la nueva música* (1949), su obra más conocida y polémica, se ha propuesto como complementaria de la *Dialéctica de la Ilustración*. De hecho, en el prefacio a aquella señala Adorno que “el libro está concebido como una digresión a la *Dialéctica de la Ilustración*”.

En la filosofía de Adorno, la Nueva Música cumple una tarea en la emancipación de la conciencia alienada, llevando a cabo lo que podríamos denominar *desnaturalización de lo dado*, esto es, una crítica de la cultura en tanto reificación del orden dominante y producto de la industria cultural. Reconocemos aquí los grandes motivos de la filosofía crítica, orientada hacia la recuperación de la historia, del trabajo del sujeto, de la reflexión, de la *construcción* de la realidad y la cultura. La finalidad del pensamiento en sus operaciones críticas es contribuir a que emerja el *trabajo del sujeto*. Esteban Buch, autor de un exhaustivo estudio acerca de la recepción de la música de Schönberg en su tiempo, sugiere una analogía entre el trabajo de éste y el ingreso de la historicidad en el orden político:

“frente a toda una tradición que había fundado la legitimidad del sistema tonal en un orden divino o natural irrefutable, Schönberg es el hombre que, por decirlo así, habría de secularizar la armonía al poner de relieve su carácter convencional, susceptible de ser sometido, como los regímenes políticos, a la crítica y la transformación” (Buch 2010: 227-228).

En el campo del arte, lo anterior equivale a una progresiva conciencia de la *materialidad del lenguaje*, haciéndose la conciencia desalienada parte esencial de la experiencia estética; la emergencia del trabajo, de la producción y, por ende, de la historia en el arte significa la emergencia del *artificio*, que pone así en cuestión la “natural” disposición del lenguaje como medio de comunicación o transmisión de significado. La experiencia consciente es llevada hasta ese punto en que experimenta lo que en la obra misma ya no es lenguaje: la materialidad de la obra (el cuerpo, la escritura, el pigmento, el sonido, el espacio, etc.) emerge en la medida en que se desencadena de la condición de mero significante; la idealidad del significado -que se “transmite” como contenido subjetivo- es alterada por el proceso mismo de construcción de los signos, proceso que ahora se impone a la conciencia del receptor. ¿En qué sentido la música como lenguaje tiene relación con el fenómeno de la alienación?

Adorno aborda la denominada Nueva Música desde sus expectativas críticas, observándose en sus consideraciones que se mantiene -de modo muy complejo- una tensión entre la historia y la realidad particular de las obras: “El arte es histórico -escribe Adorno- sólo por las obras individuales, autónomas, y no por la relación que éstas guardan entre sí ni por la influencia que se supone ejercen las unas sobre las otras” (Adorno 1983: 263). Sin embargo, Carl Dahlhaus advierte que, en su filosofía de la historia de la música, Adorno opera con categorías más bien abstractas tales como “acorde”, “disonancia” o “contrapunto”, y no especialmente con análisis de obras.

“Es el problema -escribe Dahlhaus- de ponerse de acuerdo acerca de la medida de abstracción admisible. Una medida que, por una parte, permita una historiografía que no se asfixie en el detalle, pero que, por otra, no se aleje tanto de las obras individuales

como para que se pierda la noción del paso de la reflexión histórica a través de lo especial e irrepetible y de la permanencia en la individualidad, y que del intento de escribir una historia de la composición no quede otra cosa que una historia de la técnica musical” (Dahlhaus 2003: 41).

Esta especie de dificultad “insalvable” surge de la necesidad de pensar la obra (su singularidad *aconteciente* en la historia del género) en su autonomía respecto a las generalidades transversales que no sólo la harían “legible” en comunicación con otras obras, sino que se dispondrían al consumo a partir, precisamente, de aquella comunicabilidad. En efecto, ello implicaría considerar que la obra significa al modo en que lo hace el lenguaje: poniendo un signo en lugar de la cosa, y refiriendo el mundo en cadenas significantes. De aquí la necesidad crítica de Adorno de negar que la música participe de la condición del lenguaje. Sin embargo, señala también que la música no puede reducirse a la sola esfera de los principios formales y técnicos de composición:

“La técnica debe servir para fines que están más allá de su coherencia propia. Aquí donde estos fines faltan, la técnica se convierte en fin en sí misma y sustituye la unidad sustancial de la obra de arte por la mera unidad del ‘propio acaecer’. A este desplazamiento del centro de gravedad se atribuye el hecho de que el carácter fetichista de la música de masas se haya extendido también a la producción avanzada y ‘crítica’ ” (Adorno 1966: 60).

Como *telos*, el proyecto de una racionalización total de la obra musical implica la idea de la unidad interna de la obra, conquistada en último término, al superar la distinción entre lo esencial y lo subordinado. Este problema resulta del intento por comprender la historia de la música como *progreso* (¿se conduce este “progreso”, arriesgadamente, hacia la inmanencia de la partitura?); la cuestión consiste, pues, en considerar que la historia de la música es algo decisivo en el proceso mismo de elaboración de la obra. Es posible conjeturar que el arte no se puede proponer abordar el problema si no es en el horizonte del imposible agotamiento y realización total de su historia².

La alienación es la condición bajo la cual la conciencia se encuentra inmersa en un mundo real, cuyo orden resulta ante todo *reconocible* para esa conciencia. Este es un punto decisivo: la naturalidad del mundo real se juega en su pre-datitud, y ésta se ofrece como tal en el fenómeno de la *inmediatez*. El sentido privilegiado del arte en su relación con la emancipación consiste precisamente en el cuestionamiento de la inmediatez por obra de la emergencia del lenguaje como artificio. Porque ocurre que la función comunicativa del lenguaje se cumple con su “naturalidad”, según la cual el cuerpo mismo del lenguaje ha desaparecido bajo su anónima condición de soporte indiferente de significados posibles en una conciencia para la que, paradójicamente, la comprensión es la condición fundamental de la alienación -en cuanto a que se trata de una *comprensión espontánea*, no procesada por el sujeto-. “Cuando el público cree comprender no hace sino percibir el molde muerto de lo que custodia como patrimonio indiscutible y que desde el momento en que se ha convertido en patrimonio es algo ya perdido, neutralizado, privado de su propia sustancia artística, algo que se ha convertido en indiferente

2. “Únicamente en virtud de sus rasgos históricos la música logra su relación con lo inalcanzable. Sin mediaciones históricas, entendida como mero principio o fenómeno originario, sería completamente miserable, abstracta y, verdaderamente comprendida, carecería de esencia” (Adorno 2000 a: 71). Federico Monjeau reflexiona críticamente esta tesis: “El problema es cómo se legitima lo nuevo una vez que se ha dejado de creer en un sentido de la historia” (Monjeau 2004: 47).

materia de exposición” (Adorno 1966: 15). La suspensión definitiva de esta inmediatez consiste en que la emergencia del “cuerpo” racional del lenguaje opera como el agotamiento de aquél.

En este punto, Adorno es explícito: “La música -afirma- no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje indica el camino hacia la interioridad, pero también hacia la vaguedad” (Adorno 2000b: 25). Es decir, la apariencia lingüística de la música estimula las fantasías interiores del individuo. Es cierto que “la música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. (...) Pero lo dicho no se deja desprender de la música. Ésta no constituye ningún sistema de signos” (Adorno 2000 b: 25). Por cierto, Adorno no está simplemente corrigiendo un “malentendido”, sino exhibiendo y poniendo en cuestión tanto los supuestos como los rendimientos ideológicos de considerar a la música -y al arte en general- como lenguaje, esto es, como *comunicación* de significados o ideas y, por lo tanto, como afirmación de ciertos contenidos. El desarrollo de este problema llegará a la madurez en su *Teoría estética* [1970]. En efecto, si el arte es simplemente afirmativo, repite con ello la nota constitutiva de la realidad: *la afirmación misma* como modalidad de la existencia de la sólida anterioridad de las cosas. Si el arte ha de dar lugar a una diferencia con respecto a la prepotencia de lo real, ello no podría tener lugar por una débil representación que participa de la misma retórica de la prepotencia. Es éste el punto: el arte que simplemente se distancia de lo real para proponer otros “mundos” posibles (desde la infinitud de temas y recursos que aparentemente se le disponen al arte en el vértigo de la actualidad) se inscribe inofensivamente, como ensoñación, en esa misma realidad.

Según Adorno, la Nueva Música habría surgido contra la tendencia conservadora de afirmar preponderantemente la semejanza de la música con el lenguaje. Lo que aquí nos interesa es el hecho de que superar aquella tendencia implica modificar las formas de la composición; es decir, si la relación entre música y lenguaje consiste en la posibilidad de esperar un significado o un contenido temático en aquélla, tal posibilidad radica no sólo en una determinada concepción de la música, sino en las formas mismas de ésta: “Al ser la armonía tradicional un sistema generador de formas temáticas, la música que se libera de él tiende hacia el atematismo. Y siendo el tema algo estrechamente ligado a la melodía (...), la música de nuestro siglo tiende al amelodismo” (Marco 1978: 16). La revolución que significó el dodecafonismo de Schönberg apunta precisamente en esta dirección de cuestionamiento del sistema armónico. En el trabajo de des-ilusión que, en general, cruza a las artes en el siglo XX, podemos reconocer una íntima correspondencia entre la inmanente reflexión de sus recursos y una referencia crítica a las condiciones sociales concretas de las que el arte es en cada caso contemporáneo³.

Aunque el derrumbamiento del viejo sistema ocurre alrededor del 1900, es claro que, como señala el compositor Aaron Copland, “toda la historia del desarrollo armónico nos muestra una imagen en continuo cambio” (Copland 2000: 79). El punto es que durante los siglos XVII, XVIII y hasta el siglo XIX, el sistema musical asume, dentro de la escala, la hegemonía de una nota principal, la *tónica*, por lo cual la modulación a otras tonalidades (nunca demasiado lejanas) implicaba *a priori* el regreso a la tónica. Con Wagner comienza la pérdida de la tonalidad central, y será Schönberg quien lleve este proceso a sus consecuencias límites -de aquí que su aporte innovador se denomine con el inexacto

3. “Justamente porque los compositores se entregan imperturbables a la marcha de la historia de los problemas de composición, sin ceder a las influencias y exigencias externas, y procuran confiar en la ‘tendencia del material’, expresan una verdad acerca de la sociedad en la cual viven, y lo hacen con mayor precisión y acierto que lo que podrían lograr a través de una exposición directa e ingenua” (Dahlhaus 2003:139).

título de música “atonal”-. Con todo, el adjetivo de “atonal” enfatiza un aspecto fundamental, y es que, como ya lo hemos señalado, el oído es histórico. En términos generales, la música “atonal” pone pues en cuestión la expectativa de encontrar en ella un medio expresivo. Esto no significa que la música de Schönberg carezca simplemente de motivo, sino que se trata más bien de producir las condiciones formales para que el motivo acontezca sin trabajar con armonías. *Como motivos* entonces, el oído percibe grupos de sonidos repetidos o variados de determinada forma.

De aquí se sigue el interés de Adorno por la denominada Nueva Música, caracterizada especialmente por lo que se conoce como *emancipación de la disonancia* que, erróneamente, se relacionó con una suerte de desesperada necesidad de expresión (como si se tratara de expresar “lo inexpressable”). Según Adorno, buscar lo que carece de expresión caracteriza un período de la historia de la música que se extiende más atrás de la transición a la dodecafonía. En esta búsqueda, los valores lingüísticos retroceden detrás de los constructivos. Al respecto, uno de los elementos que Adorno quiere destacar es el hecho de que la Nueva Música surge precisamente desde la misma *historia* de la música; las rupturas que esta música trae consigo están, por lo tanto, comprendidas en la misma historicidad de la música -en su proceso de auto-comprensión. Dicho de otra manera, la emancipación de la disonancia hace manifiesta la autonomía de la música con respecto a las consideraciones de ésta como lenguaje, aunque tal autonomía arranca precisamente del modo en que la música desarrolla las exigencias a las que debe corresponder si se asume como lenguaje. En un texto de 1953, titulado “Sobre la relación actual entre la filosofía y la música”, escribe:

“Como lenguaje, *la música tiende al nombre puro, la unidad absoluta de cosa y signo*, que en su inmediatez han perdido todos los saberes humanos. (...) Pero dado que la música no conoce el nombre -lo absoluto como sonido- inmediatamente, sino que, si es que se puede expresar así, se esfuerza por una construcción que lo conjure mediante un todo, un proceso, así está ella misma entrelazada en el proceso, en el cual rigen categorías como racionalidad, sentido, significado, lenguaje” (Adorno 2000 c: 70).

La manera en que la música se autoconcibe como lenguaje la proyecta hacia algo que está *más allá del lenguaje* (la unidad absoluta de cosa y signo). En tal sentido, su tarea inmediata consistirá en producir ese lenguaje que no existe, y es así entonces como, al trabajar en la disolución del lenguaje existente, disponible, trabaja en su superación racional. Como desenlace de este proceso, la música contemporánea se encuentra, al decir de Adorno, frente a una aporía: después de que descompusiera el elemento idiomático en la búsqueda experimental de la expresión pura, no cosificada, inmediata, ya no es capaz de expresión. Según Adorno en “Dificultades para componer música” [1964], ello da lugar a una situación difícil de resolver en la música actual, pues ésta “tiene que crearse primero su propio lenguaje, siendo así que el lenguaje -en la medida en que, por su propio concepto, es algo que está también más allá de la composición y fuera de ella, algo que le sirve de soporte- no se deja crear” (Adorno 1985: 121).

De esta forma, el material artístico -el material sonoro- adquirió autonomía en su existencia frente al trabajo del compositor. Para dar cuenta de este trabajo, Adorno elabora el concepto de *compositor dialéctico* en un texto del mismo nombre fechado en 1934 y dedicado al estudio de Schönberg: “El compositor no alardea ya de ser el creador de su material; pero tampoco obedece a la regla, dada de antemano, de ese material” (Adorno 1985:51). Como se ha señalado más arriba, este proceso, cuyo signo es la emergencia de la materialidad musical, se prepara y desarrolla en la historia misma de la

música, hasta arribar al momento en que la oposición -o mejor dicho, la contradicción entre el sujeto y el objeto- opera y se inscribe en el trabajo mismo del compositor. Sin embargo, lo característico de la Nueva Música consiste en el hecho de que tal emergencia de la materialidad hace surgir definitivamente la figura de la *autoconciencia* en la historia. Esta autoconciencia no se reduce a la condición de un evento psicológico, sino que corresponde ante todo al estadio del desarrollo de las fuerzas productivas en la música, en que se incorpora definitivamente la tecnología.

“La relación dialéctica entre el artista y el material -escribe en “El compositor dialéctico”- está vigente en verdad desde el momento en que el material artístico adquirió, frente a los hombres, la independencia propia de las cosas. (...) lo absolutamente nuevo es que en Schönberg esa dialéctica ha alcanzado lo que Hegel llamaría su ‘conciencia de sí’, o mejor, ha alcanzado su escenario preciso y mensurable: la tecnología musical” (Adorno 1985: 54).

Es decir, el momento en que la materia musical adquiere la “independencia de las cosas” -como desenlace de la búsqueda de una expresión absoluta-, coincide necesariamente con el momento en que, *por obra de la tecnología*, también el pensamiento mismo del compositor en cierto modo se “independiza” respecto a la interioridad del creador (con la cual no se puede tener sino una relación de “vaguez”). Es clara la impronta hegeliana en la reflexión de Adorno:

“La rigurosidad completa de la técnica -escribe en “El compositor dialéctico”-, se desvela de hecho, en última instancia, como libertad suma, es decir, como la libertad del hombre para disponer de su música: de una música que en otro tiempo empezó míticamente, que luego se suavizó hasta convertirse en reconciliación, que se enfrentó a él como forma, y que por fin le pertenece merced a un modo de comportarse que toma posesión de la música en la medida en que él mismo, ese modo de comportarse, pertenece enteramente a la música” (Adorno 1985: 54).

Esto es lo que hace de Schönberg un acontecimiento en la historia de la música en lo relativo al proceso de autoconciencia, pues a partir de él, dicha historia estará subordinada a la conciencia humana. Pero debe entenderse aquí -y esto es lo fundamental en la argumentación de Adorno al respecto- que tal subordinación de la historia de la música a la *conciencia de sí* sólo es posible en la medida en que ésta -la conciencia- se devela también como histórica, lo que no debe confundirse con la idea de una natural soberanía que se ejerce desde la interioridad del compositor. La tesis de Adorno en relación a su concepto del “compositor dialéctico” se puede resumir así: en su trabajo, el compositor *se sabe* dependiente de la tecnología (recursos en los que se debe incluir tanto las máquinas como los modelos matemáticos disponibles). Ahora bien, la tecnología es una realidad que se modifica constantemente, modificándose como consecuencia también la conciencia que está sujeta a ella. Pero ocurre que la modificación de la tecnología es en buena medida obra de la misma conciencia. Así, la historia de la música queda internamente involucrada en los procesos de la autoconciencia.

La autoconciencia en la música es un trabajo sostenido contra el desfase entre el sujeto y el objeto, desfase que parece irreductible cuando la música ha ingresado en la era de la técnica. En 1964, Adorno señala: “La evolución objetiva del material musical y de los procedimientos musicales -se podría decir: el nivel alcanzado por las *fuerzas productivas técnicas* de la música- va, incuestionablemente, muy por delante de la evolución de las *fuerzas productivas subjetivas*, es decir, del modo de reaccionar

propio del compositor” (Adorno 1985: 116). Tal desfase, insalvable y sometido a un cambio permanente, es precisamente la condición de la sostenida autoconciencia en la música, que consiste, primero, en la conciencia de la *disposición objetiva* del material musical con el que se ha de componer, y, segundo, en la conciencia de los *procesos constructivos* que, según Adorno, constituyen lo esencial de la obra de arte en la Nueva Música.

Lo anterior nos propone una cierta condición aporética -para nombrarla de alguna manera- de la música contemporánea. En efecto, “la música -afirma Adorno- se encuentra hoy ante una alternativa: por un lado, el fetichismo del material y del procedimiento, por otro, el azar dejado en libertad” (Adorno 1985: 132). Ambos extremos, el de la determinación absoluta y el del azar absoluto, coinciden en el hecho de restar a la conciencia todo papel en la composición. Cuando el compositor queda sometido a leyes que le son ajenas, la música que resulta de ese sometimiento heterónimo es algo sordo y vacío, pues tanto el mero azar como, por ejemplo, la aplicación mecánica de procedimientos matemáticos, resultan en el fondo igualmente arbitrarios. De allí que Adorno afirme que “lo que los serialistas hacen no es urdir arbitrariamente matematizaciones de la música, sino llevar a su culminación la tendencia general de la historia musical moderna” (Adorno 1985: 127), esto es, la progresiva *racionalización* de la música. En ambos casos extremos, el compositor resulta exonerado, lo cual, en la perspectiva de Adorno, es un riesgo al que se enfrenta la música contemporánea. En su ensayo acerca de las dificultades para componer música, sostiene de hecho que

“la historia de la música de los últimos cuarenta años es la historia de las tentativas de lograr una exoneración musical. (...) El aflojamiento del esfuerzo, la exoneración, significa siempre una preponderancia de lo muerto, de lo que *no ha pasado a través del sujeto*, una preponderancia de lo que es mera cosa externa y, a fin de cuentas, ajeno al arte” (Adorno 1985:124).

Con esto queda planteado el problema de la *comprensión* de la Nueva Música. Adorno ve también en la técnica dodecafónica el agotamiento de la escritura de Schönberg⁴.

El problema de la composición consiste en que, por una parte, el sujeto recurre a la técnica para emancipar su propia subjetividad individual respecto a los clichés del *pathos*; y en que, por otra parte, la lógica interna al procedimiento despliega en cada caso la inhibición de la subjetividad, deviniendo la composición, por ejemplo, en serialismo predeterminado o en mero formalismo matemático. Este problema es, en cierto sentido, transversal al desarrollo de las artes en la actualidad. En efecto, una característica en el desarrollo histórico de las artes es la progresiva emergencia de la dimensión de los recursos en la obra, proceso orientado por el principio de cuestionamiento y alteración de la esfera de la autonomía estética del arte y su consecuente idealización subjetiva. Sin embargo, el neutro protagonismo de los mecanismos, de los procedimientos y de las técnicas, tiene como desenlace el empobrecimiento cínico de la *vocación de realidad* (no de “realismo”) que caracterizó a la crítica de la representación en la producción y reflexión artística del siglo XX. Es en este contexto que surge la figura de una subjetividad dialéctica como trascendencia crítica de la simple oposición entre los extremos: representación o mecanicidad.

4. “Apenas la música se fija rígidamente, unívocamente, lo que expresa, esto es, su contenido subjetivo, éste se hace rígido y se transforma precisamente en ese elemento objetivo de cuya existencia reniega el puro carácter expresivo de la música” (Adorno 1985: 46).

Por cierto, la música aleatoria, del tipo desarrollado por John Cage, no es una solución para Adorno; ello pues el “silenciamiento” de la subjetividad con el propósito de hacer lugar al acaecer de lo contingente sería una anulación de la subjetividad tan radical como la que lleva a cabo la predeterminación serial. Se trata más bien, como lo expresa Monjeau, de “volver a componer con el oído” (Monjeau 2004: 95). Esto no significa simplemente que el énfasis se desplace desde el oído del receptor hacia el del compositor, sino que, por el contrario, éste produzca en la partitura una audición de recepción que desborde la sola audición de “sonidos” a favor de la audición del *orden de los sonidos*. Adrián Leverkühn, el personaje de la novela de Thomas Mann, lo expresa con precisión: “Si por ‘oír’ entiendes la exacta aprehensión de todos y cada uno de los medios empleados para crear un orden estricto y elevado, un orden cósmico y sideral, entonces no, esto no será oído. Pero el orden mismo sí que podrá oírse y su percepción procuraría una satisfacción estética por entero insospechada” (Mann 1958: 287). Los sonidos devienen, pues, la materialidad de un orden que no puede ser reducida a la materia de la audición, sino que consiste en su comprensión. En sentido estricto, no se trata del orden rigurosamente formal del proceso, sino del orden como asunto *de la audición*⁵. En nuestro medio, probablemente ha sido el compositor Pablo Aranda quien ha enfatizado la importancia de la audición del sonido, en contraste radical con la apropiación narrativa por parte del auditor (en la que busca “arrullarse y arroparse” con relatos, representaciones y asociaciones). “Un auditor -escribe Aranda- progresivamente adiestrado podrá seguir la complejidad polifónica de una fuga (...) pues esta complejidad se da por la suma de elementos ‘reconocibles’, es un ‘reconocible complejo’ que nos queda como total” (Aranda 2005: 131). Es decir, se trataría en cierto sentido de *escuchar la partitura*.

El modo más propio de la conciencia alienada en el campo del arte es nombrado por Adorno como “distracción”. De aquí se sigue su conocida y tajante crítica de aquellas obras de arte que, según Adorno, no sólo no proponen al destinatario el trabajo de la autoconciencia, sino que incluso refuerzan el estado de distracción en que el individuo contemporáneo habitualmente se encuentra. “La propensión a distraerse va formando poco a poco un *a priori* que imposibilita todo diálogo, antes incluso de que se llegue al conflicto concreto entre la audición y el fenómeno vivo de la nueva música como tal” (Adorno, 1985: 134). Ahora bien, una condición para que la distracción opere como “experiencia estética” es la semejanza que la obra pueda exhibir con el *lenguaje comunicativo*. De esta manera el individuo puede encontrar alguna significación en la obra, experimentando un tipo peculiar de “comprensión” en la cual radica, precisamente, la distracción⁶. Es la tonalidad la que sirve como soporte material, objetivo, a la posibilidad de “encontrar” sentido en los sonidos concatenados. Pero como ya se ha indicado, “sentido” en este caso significa para Adorno *exoneración del yo*, pues dicha comprensión se ejecuta como inmediatez del sentido disponible al “dejarse llevar”.

En 1943, Thomas Mann comenzó el proyecto de *Doktor Faustus*, monumental novela en la que se narra la vida del compositor Adrián Leverkühn -personaje inspirado en la figura y poética musical de Arnold Schönberg- y en la que, paralelamente, se relata el advenimiento del Nacional Socialismo como

5. “Toda su obra -escribe Adorno a propósito de Schönberg-, de parte a parte y de extremo a extremo, puede entenderse como proceso dialéctico entre momento expresivo y construcción” (Adorno 1966: 81).

6. En esta condición ingresa cualquier música con la que el “sujeto” establece una distraída familiaridad: “En verdad, una audición adecuada de las mismas obras de Beethoven cuyos temas va silbando el hombre que viaja en el subterráneo [Metro] exige un esfuerzo aún mayor que la música más avanzada: exige despojarlas del barniz de falsa exhibición y de fórmula reaccionaria creada con el tiempo” (Adorno 1966: 16). En *Sobre la utilidad y la desventaja de la ciencia histórica para la vida* [1874] (conocida también como *Segunda Intempestiva*), para ilustrar una cierta cotidianeidad nihilista, Nietzsche utiliza una imagen muy cercana al pasaje de Adorno recién citado: “Es como si la Sinfonía ‘Heroica’ hubiese sido arreglada para dos flautas y destinada al uso de fumadores de opio en pleno sueño”.

desenlace irracionalista de la cultura Occidental. Se inició poco después una profunda amistad con Adorno, y en su intercambio epistolar ha quedado consignada la colaboración de éste para la escritura de la novela; en julio de ese mismo año, cuando Thomas Mann trabajaba en el cuarto capítulo de la novela, Adorno le hizo llegar una copia manuscrita de *Filosofía de la nueva música*, la que Mann leyó de inmediato. Dicha colaboración fue muy importante, especialmente en relación a la teoría de la música que cruza toda la obra. En diciembre de 1945 éste hizo llegar a Adorno el manuscrito de la versión final de la novela. En una carta del 30 de diciembre de ese mismo año, el novelista expresa a éste su “deuda”: “Usted me dio a mí, de quien la formación musical apenas va más allá del romanticismo tardío, noción de la música más moderna, que yo necesitaba para este libro que, entre otras cosas, además de muchos elementos, tenía como objeto la *situación del arte*” (Adorno-Mann 2006: 23).

En cierto sentido, podría decirse que *Doktor Faustus* es una novela sobre el devenir de la subjetividad occidental hacia una forma de radical autoconciencia de impronta romántica, que llega a abismarse en la propia *negatividad* que la constituye. Se concibe así una paradójica relación interna entre la subjetividad y el nihilismo contenido en su poder creador: “¿Qué zona de lo humano, así fuere la más elevada, la más dignamente generosa, puede ser totalmente insensible a la influencia de las fuerzas infernales, más aún, puede renunciar a su fecundante contacto?” (Mann 1958: 16). Las “fuerzas infernales” corresponden al poder disolvente de la autoconciencia creadora, que procede destruyendo las instituciones para hacer emerger aquello que ha debido ser *contenido*, reprimido y olvidado para edificar la civilización; la autoconciencia es portadora de la historicidad de lo humano, pero ante todo, de la negatividad que trae la historia con su acaecer, poniendo en cuestión las verdades que han constituido hasta entonces el horizonte cultural de un pueblo. El profesor Kretzschmar -personaje que en la novela constituye por momentos una especie de *alter ego* de Adorno- se refiere a este tema en conversaciones y conferencias: “El concepto de cultura es una manifestación histórica transitoria; (...) esta noción es susceptible de disolverse en otras, y (...) no es seguro, por lo tanto, que el futuro le pertenezca necesariamente” (Mann 1958: 90). La hipótesis pone en cuestión la idea de que el futuro pueda ser un proyecto del presente, es decir, que pueda ser la obra de un sujeto. Por el contrario, el paso hacia lo porvenir está dado más bien por la destrucción del presente; por la exposición de las instituciones dominantes en su momento de no-verdad, para lo cual debe la conciencia retrotraerse desde la gravedad del mundo hacia sí misma, ejerciendo en ello una irónica lucidez. Es precisamente Adrián Leverkühn quien exhibe esta diabólica ironía, tornándose distante e indiferente respecto a aquellas situaciones y saberes que demandan a los demás máxima seriedad.

“Las cosas más solemnes -señala Adrián- me han dado siempre ganas de reír. Es como una maldición que sobre mí pesa y para huir de ese sentido exagerado de lo cómico me refugié en la teología, con la esperanza de encontrar así un elemento apaciguador. Lo que en realidad encontré fueron nuevos y no pocos elementos de comicidad (Mann 1958: 202-203).

Es precisamente esa vocación de negatividad, que se expresa equívocamente en su personalidad como desinterés y retraimiento, la que conduce a Adrián hacia el arte, y especialmente hacia la música. Ocurre para el futuro compositor en la novela como si la música fuese la vía hacia una fuente de energía que, en sentido estricto, no está “más allá” del mundo -acaso en otro mundo-, sino que es

constitutivamente anterior al mundo, una portentosa génesis que, al modo de un complejo de posibilidades inéditas e insospechadas, es anterior al orden el mundo.

“Cada día me siento más inclinado a admitir que hay en la música algo de extraño. Una afirmación de máxima energía. No diré abstracta sino más bien sin objeto, energía pura, en la claridad del éter. ¿Hay algo semejante en el mundo? (...) Me maravilla que una cosa así no esté prohibida. O quizá lo esté. En todo caso es peligrosa, quiero decir con ello que puede ser considerada como un peligro” (Mann 1958: 122).

El orden del mundo que ha devenido cultura se ha cerrado sobre sí; se ha naturalizado y reificado. La historia se ha detenido allí donde los hombres en el presente creen poder proyectar el futuro desde sus necesidades y certezas ya asumidas como verdaderas. Desde el mismo presente sin embargo, el mundo en el que se vive se comprende a sí mismo como “cultura”, y dicha conciencia de la propia condición histórica inaugura el acceso a la *mala fe* con la que se sostienen las verdades del presente. “Quisiera saber -se pregunta el profesor Kretzschmar- si las épocas que han poseído verdaderamente una cultura han conocido y empleado la palabra [“cultura”]. La ingenuidad, la inconciencia, la naturalidad, me parecen el criterio básico del contenido que atribuimos a este nombre” (Mann 1958: 91). La negatividad que el arte trae al mundo está ya contenida en el presente; en la figura de esa autoconciencia (como autorreferencia) que se olvida de sí misma. Una lucidez epocal que se da a presentir en la sospecha de que el dolor, después de todo, no tiene sentido. El arte, en este caso la música, no viene simplemente a sancionar aquella “falta de sentido”, sino más bien a destruir y a trascender las formas anquilosadas del sentido, las verdades cuyo valor termina por identificarse con las instituciones y los códigos a los que debían servir de fundamento. Como una obligación que proviene de su propia vocación de verdad, para el creador se impone entonces hacer emerger la obra en el mismo proceso que viene a sancionar el agotamiento de las formas dominantes.

Las enormes dificultades para comprender la Nueva Música por parte de un público auditor masivo, se deben en primer lugar a la resistencia de la tonalidad en cuanto “lenguaje musical”. En efecto, la Nueva Música no posee normas similares a las del lenguaje, de manera que no sólo se resiste a la comprensión *inmediata* por parte de un público que, en su distracción, se muestra deseoso por asociar ideas “libremente” ante las obras de arte, sino que, reflexivamente -y en la medida que se desmarca de los códigos auditivos pre-existentes- pone incluso en cuestión su propia condición de “obra musical”. En este punto, Adorno es explícito: *la música moderna se vuelve contra los oyentes*, en cuanto a que desvaloriza la idea usual de que la experiencia estética musical posee las características de la inmediatez y la naturalidad⁷. Es cierto que el fenómeno es común a las artes en general, pero la ruptura es en la música mucho más radical. Este punto es muy importante para la filosofía de la música en Adorno, en el sentido de que comprender la Nueva Música exige considerar aquello con respecto a lo cual se diferencia y discrepa. Pues bien, su divergencia no sólo se relaciona con la tradición, como si únicamente se tratara de “violar determinados tabúes” -lo que ocurre en cierta literatura de vanguardia-: entender de esta manera su operación sería no sólo ingenuo, sino también muy poco interesante. Lo que la Nueva Música transgrede es *el entendimiento a priori con el mundo*, lo cual corresponde a un motivo que cruza prácticamente toda la filosofía crítica de Adorno: la *crítica de la inmediatez* (a la manera

7. “Ese apartarse de la objetividad propio de la pintura moderna, que en esa esfera representa la misma ruptura que en la música la atonalidad, estuvo determinado por una posición defensiva contra la mercadería artística mecanizada, sobre todo contra la fotografía” (Adorno 1966: 12).

de un efecto en la comprensión que supone la articulación y correspondencia *a priori* entre el entendimiento y las cosas, como si la existencia del individuo en medio de las cosas estuviese antecedida por un pacto secreto entre el sujeto y el objeto). De hecho, es éste el asunto que orienta su estudio crítico de la filosofía de Husserl, realizado entre los años 1934 y 1937 y titulado *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. En esta obra sostendrá que “precisamente porque no puede emanciparse el concepto de la inmediatez con respecto a la facticidad y porque no puede salvárselo para la idealidad, su empleo dogmático debe prestarse para abatir a la conciencia crítica” (Adorno 1970: 160).

No obstante lo anterior, Adorno se pregunta en qué radica la persistencia de la tonalidad, pues no se trata sólo de un sistema sonoro establecido. Es decir, la diferencia entre la tonalidad y la emancipación sonora no corresponde simplemente a la diferencia entre dos sistemas de ordenación, sino que “es la diferencia entre un lenguaje sedimentado, por un lado, y, por otro, un procedimiento que ha pasado a través de la voluntad consciente de la conciencia emancipada” (Adorno 1985: 137-138). La tonalidad se ha naturalizado, en el sentido de que se ha transformado en una especie de segunda naturaleza para el oído y para la comprensión que en él se realiza⁸. Pero la semejanza de la tonalidad con el lenguaje no basta para explicar la totalidad del asunto. La tesis de Adorno al respecto es que la tonalidad es portadora de una economía que dispone “innumerables posibilidades de combinaciones” al servicio de la expresión. En cambio, “el oído que ahora escucha, y que estaba acostumbrado a aquella armonía, se siente desbordado cuando debe reconstruir *a posteriori*, a partir de sí mismo, los procesos específicos de la composición individual en los que se halla articulada en cada caso la relación de lo general y lo particular” (Adorno 1985:143).

Adorno somete el arte, y especialmente la música contemporánea, a una especie de “tribunal filosófico” -el tribunal del filósofo dialéctico-. En dicho contexto, el conflicto más radical -provocativo incluso- desarrollado por Adorno no es el de la diferencia entre la música tradicional y la Nueva Música (después de todo, Adorno rotula a ambas como “música seria”), sino entre ésta y la “música ligera”, destinada según él a un público regresivo, que no comprende las obras de arte de un modo autónomo sino en una identificación colectiva; un público que, desde esa misma “colectividad”, desacredita a la Nueva Música calificándola de “intelectual”. Al respecto, señala:

“Lo que se califica de ‘intelectual’ es, casi siempre, tan sólo aquello que exige el trabajo y el esfuerzo del oído (...), lo que se califica, en cambio, de sentimiento es, casi siempre, tan sólo un reflejo de una conducta pasiva; ésta degusta culinariamente al música, cual si fuera un aliciente. (...) En sus producciones importantes la nueva música se opone a aquellos residuos de la ideología del sentimiento que desde siempre ha sido el complemento del racionalismo burgués” (Adorno 1985:149).

La filosofía crítica de Adorno implica necesariamente la idea de que existe una *historia* de la música, lo que supone a la vez la existencia del progreso en el devenir histórico del arte. Desde una perspectiva crítica, tal historia está orientada por el desarrollo de la autoconciencia como recuperación de la conciencia de sí contra la alienación como naturalización del mundo de la experiencia: “(...) se podría

8. “[Cuando se dice que] la nueva música nace en la cabeza, no en el corazón o el oído (...) se argumenta como si el idioma tonal de los últimos trescientos cincuenta años fuera ‘naturaleza’ y como si fuera ir contra la naturaleza superar lo que está bloqueado por el tiempo, siendo así que el hecho mismo de tal bloqueo atestigüa precisamente de una presión social. La segunda naturaleza del sistema tonal es una apariencia formada en el curso de la historia” (Adorno 1966: 17).

concebir la historia de la nueva música como una historia de intervenciones realizadas por la voluntad crítica y planificadora en el mecanismo aparentemente autárquico de la tonalidad” (Adorno 1985: 144). Conforme a estas ideas, es posible esperar rendimientos críticos del arte, e incluso una lectura política del mismo.

Lo anterior exige atender a la instancia de la *escritura* en la música, que se comprende especialmente en el horizonte de su historia. ¿Podría decirse que, desde una concepción como la de Adorno, la música se dirige *hacia la inmanencia de la partitura*? En *Doktor Faustus* encontramos un comentario de Adrián Leverkühn que podemos atribuir a la colaboración de Adorno:

“ La obra puede ser ejecutada hoy [Cuarteto en La menor para instrumentos de cuerda de Beethoven]. Pero no hay duda de que está situada en las fronteras de lo ejecutable y que cuando fue escrita, su ejecución era sencillamente imposible. Esa implacable indiferencia de un elegido por lo terrenal y lo técnico me entusiasma en grado extremo” (Mann 1958: 138).

Ahora bien, si nos comienza a parecer hoy que la estética de Adorno no da cuenta del fenómeno artístico en varios aspectos, especialmente en el caso de su exigente filosofía de la música, consideramos verosímil pensar que ello no se debe ante todo a una particular falencia en esta filosofía, sino al hecho de que la “época de la crítica” en la que ésta se forjó y desarrolló se ha modificado esencialmente.

¿Qué decir ante esta exigencia que a veces cae, como se ha señalado, en el maniqueísmo?⁹ Tal vez tiene algo de sentido decir que Adorno pide “demasiado” al arte. Es posible pensar que el arte se ha constituido históricamente a partir, precisamente, de una sostenida imposibilidad de corresponder a las utopías que ha generado, como si la inscripción histórica de las obras hubiese sido posible a partir de un coeficiente de ahistoricidad del cual el arte ha sido paradójicamente portador¹⁰. Es claro que las condiciones en las que hoy preguntamos por el sentido histórico del arte, y particularmente de la música, ya no corresponden a los tiempos de Schönberg ni de Adorno. En todo caso, las dificultades que enfrenta hoy una perspectiva “adorniana” sobre la música corresponden propiamente a los problemas que en la actualidad enfrentaría cualquier ensayo por levantar una filosofía de la historia de la música.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 1966. *Filosofía de la nueva música* [*Philosophie der neuen Musik*, 1956]. (Traducción de Alberto Luis Bixio). Buenos Aires: Sur.
- _____. 1970. *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. Caracas: Monte Avila Editores.
- _____. 1983. *Teoría Estética*. Madrid: Orbis.
- _____. 1985, “El compositor dialéctico” [1934], *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Barcelona: Laia, pp. 49-55.
- _____. 1985. “Dificultades para componer música” [1964], *Impromptus*, Barcelona: Laia, pp. 111-132.
- _____. 2000 (a). *Sobre la Música*. Barcelona: Paidós.

9. “Adorno aplica a la música y a las demás artes una utopía, la de su relación íntima con el sistema de dominación imperante. Y apunta algo indemostrable: que unas músicas apuntalan el orden establecido y otras lo socavan” (Bermúdez 2003: 124).

10. “Si la música lograra por un instante aquello en torno de lo cual giran los sonidos, sería su realización y su final. Su relación para con aquello que no querría representar sino invocar está por ello infinitamente mediada” (Adorno 2000 c :71).

- _____. 2000 (b). “Música, lenguaje y su relación en la composición actual” [1953], *Sobre la música*, Barcelona: Paidós, pp. 25-39.
- _____. 2000 (c) “Sobre la relación actual entre la filosofía y la música”, *Sobre la música*, Barcelona: Paidós, pp. 65-90.
- Adorno, Theodor y Thomas Mann. 2006. *Correspondencia 1943-1955. Theodor W. Adorno y Thomas Mann* [2002]. Buenos Aires :Fondo de Cultura Económica.
- Aranda, Pablo. 2005. “Crisis de la representación en la Música Contemporánea”, *Nombrada*, n° 2, Revista de Filosofía de la Universidad Arcis, Santiago de Chile, pp. 127-133.
- Bermúdez, Santiago Martín. 2003. “Adorno contra Stravinski”, *Revista de Música Scherzo*, N° 177 (julio-agosto), Madrid, pp.122-124.
- Buch, Esteban. 2010 [2006]. *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Copland, Aaron. 2000. *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dahlhaus, Carl. 2003 [1997]. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Mann, Thomas. 1958. *Doktor Faustus. Vida del compositor Adrian Leverkühn narrada por un amigo*. (Traducción de Eugenio Xammar). Buenos Aires: Sudamericana.
- Marco, Tomas. 1978. *Historia general de la música*. Madrid: Istmo-Editorial Alpuerto.
- Monjeau, Federico. 2004. *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires:Paidós.

