PROYECTO FINAL

Pensamiento en la encrucijada de Adorno

Estudiante: Nekane García Amezaga

Ámbito/Modalidad: Musicología histórica

Directora: Dra. Magda Polo Pujadas

Visto bueno de la directora:

Miembros del tribunal:

1. Dra. Magda Polo Pujadas
2. Dr. Félix Pastor Olives
3. Juan Carlos Asensio Palacios

Resumen

Adorno es un referente en la disciplina musicológica. Convencido de que el hombre a través de la dialéctica materialista podía entender el mundo y cambiarlo, consideraba que el arte no debía ser mero exponente de la sociedad, sino fermento de ese cambio. La sociedad debía transformarse a sí misma desde ella misma, y el arte, producto de la sociedad, era un medio para ello. Ante el fenómeno fetichista de la sociedad industrializada, éste debía presentarse como antítesis de la misma, siendo la única vía posible para la conservación de su carácter de verdad el aislamiento. En el ámbito musical fue Schönberg quien se mostró distante al público de su tiempo a través de una música antagónica y disonante que reflejaba el momento de horror, angustia y barbarie del hombre contemporáneo.

Resum

Adorno és un referent en la disciplina musicològica. Convençut que l'home a través de la dialèctica materialista podia entendre el món i canviar-lo, considerava que l'art no havia de ser un mer exponent de la societat, sinó el motor d'aquest canvi. La societat s'havia de transformar des d'ella mateixa, i l'art, producte de la societat, n'era un mitjà. Davant del fenomen fetitxista de la societat industrialitzada, aquest s'havia de presentar com la seva antítesi, essent l'aïllament l'única via possible per a la conservació del seu caràcter de veritat. En l'àmbit musical fou Schönberg qui es va mostrar distant respecte del públic del seu temps amb una música antagònica i dissonant, que reflectia el moment d'horror, angoixa i barbàrie de l'home contemporani.

Abstract

Adorno is a key theorist in the musicological field. He was convinced that human being could understand the world and change it through a materialism dialectics. He considered that art should not be just an exponent of the society, but the driving force of this shift. Society had to be transformed from itself, and art, result of this society,

was the means. In an industrialized and fetishistic society, the art must be the anthitesis of this society, and isolation was the unique possible means for the preservation of its true character. In musical field, Schönberg was the composer who moved away from the public with an antagonistic and dissonant music, which reflected the moment of horror, anguish and barbarity of the contemporary human being.

Agradecimientos

De nuevo el papel en blanco esperando ser morada de un mensaje que yo, autora de este texto, en forma de agradecimientos, me veo obligada a dirigir a vosotros que habéis estado ahí en este proceso.

El dilema, la incertidumbre, la duda, se apoderan de mí a la hora de decidir a quién incluir y a quién excluir en el papel. No sería justo agradecer la dedicación y entrega en este proceso a una sola persona, sin embargo, igual de injusto se me presenta no hacerlo, pues su calidad humana y profesional así lo requerirían, una contradicción ésta análoga a las que protagonizaron la dialéctica adorniana.

Finalmente opto por mencionar a todos aquellos que de alguna u otra manera habéis contribuido a la elaboración de este proyecto y a la formación de mí como musicóloga, para no totalizar ni identificar así en la unidad lo que en realidad son porciones, fragmentos autónomos de mi yo en su globalidad, que se presentan como partes independientes que reflejan al mismo tiempo la totalidad.

A ti JC, por ser mi pater musicológico, por dar a luz a lo que poco a poco voy construyendo, por tu siempre disponibilidad y por tu apoyo incondicional; a ti, Mar, y a ti, Ceci, por haber luchado y apostado por mi persona; a ti, Saúl, a ti, Manu, y a ti, Benito, por haberme acogido cuando lo he necesitado; a ti, Ibán, por haberme acompañado en este camino; a ti, Sara, por la plena confianza depositada en mi proyecto y, en consecuencia, en mi persona; a ti, Miguel, por escucharme diariamente; a ti, Isak, por bautizarme adorneka y dar forma a este proyecto; a ti, Isu, por acompañar de humor el dolor adorniano; a ti, Goizepotx, por calmar mi angustia y ponerme los pies en la tierra como ya hizo Marx con Hegel; y, sobre todo a ti, Magda, por ser quien eres.

A vosotros, aitatxu-amatxu, como unidad que representáis la identidad de lo idéntico y lo no-idéntico por hacer posible que esté escribiendo estas palabras.

A ti, Adorno,
por ser músico humanista.

A ti, Magda,
por ser música y filosofía.

A ti, lector,
por materializar la inmanencia de mi pensamiento.

"Per explicar i introduir el pensament d'Adorno sobre l'art i la societat i sobre la música i la societat al meus estudiants em remeto, sempre, com a docent, a una imatge, a una metàfora que podem trobar exemplificada materialment i visualment en l'escultura que obre l'entrada al visitant del Palais Royal de París, just quan surts del metro.

Però com que no som ni a París, ni hem agafat el metro de la ciutat de la llum, us la intentaré descriure en poques paraules, amb l'ajut de Leibniz i de la seva idea de mònada. El grup escultural que ens convida a entrar en el Palau Reial està constituït per tot un seguit d'esferes fetes de mirall; cadascuna d'elles és autònoma i independent, però reflecteixen tot el que les envolta, tot el món, la plenitud i la carença."

Dra. Magda Polo Pujadas

Índice

1. Introducción ..... p. 15

2. Influencias filosóficas en el pensamiento de Adorno ..... p. 19

2.1. El idealismo hegeliano y el materialismo de Marx ..... p. 20

2.2. La sublimación freudiana en el arte ..... p. 26

3. La industria cultural y la mercantilización del arte ..... p. 33

3.1. La dialéctica como el proceso de creación entre arte y sociedad ..... p. 35

3.2. La pérdida del "aura" en el arte ..... p. 40

4. El valor sociológico y el valor estético en Adorno ..... p. 47

4.1. Autonomía y dependencia de la música y la sociedad ..... p. 48

4.2. La autenticidad en la música ..... p. 59

5. La música auténtica: Arnold Schönberg ..... p. 65

5.1. Schönberg: entre la "vieja" música y la "nueva" música ..... p. 69

5.2. La necesidad de una "nueva" escucha ..... p. 75

5.3. Schönberg: el "compositor dialéctico" ..... p. 78

6. Después de Adorno ..... p. 89

7. Conclusiones p.101

8. Bibliografía ..... p. 103

Introducción

“Una vez leí en un ejercicio de examen de una alumna de segundo –que solo había estudiado algo de armonía y mucho de divulgación musical, pero que verdaderamente no había escuchado suficiente música «viva»– que la «orquestación de Schumann es lóbrega y nada clara.» Esta sabiduría se derivaba directa y textualmente del libro utilizado en clase. Algunos expertos en orquestación podrán estar de acuerdo en condenar a Schumann como orquestador, y quizá sin ningún argumento. No obstante, puede haber otros entendidos que convengan en que no toda la orquestación de Schumann es pobre […] De modo que no existe tanta unanimidad entre los entendidos en orquestación como entre el estudiante de segundo y su libro de texto. Pero se ha hecho un daño irreparable; esta muchacha, y muy posiblemente sus condiscípulos, nunca escucharán con inocencia, sensibilidad ni amplitud de criterio la orquesta de Schumann. […] A los pocos años obtendrá su título de profesora de música, ejercerá su carrera y esparcirá lo que ella aprendió: los juicios estereotipados, ideas erróneas y superficiales sobre la música, los músicos y la estética.” (Schönberg, 2007: 51-2).

Esta anécdota, que narraba Schönberg en el ensayo “Música nueva, música anticuada. El estilo y la idea” sobre los estereotipos y los prejuicios que giraban en torno a la orquestación de Schumann, es totalmente extrapolable al pensamiento y textos de Adorno. El filósofo de Frankfurt, un hito en la disciplina musicológica, que abarcó el pensamiento musical de la primera mitad del siglo pasado, es frecuentemente citado en el ámbito de las humanidades, sobre todo allí donde la crítica y la estética son ejes centrales del discurso teórico. Sin embargo, su pensamiento se ha visto reducido a una serie de citas anecdóticas y descontextualizadas, que le convierten en un pensador totalmente superado, anticuado y obsoleto. Banalidades y desconocimiento revisten muchos de los juicios que en torno a su figura han ido naciendo desde su muerte.

Con esto no pretendo insinuar que todo lo que de él se ha afirmado sea incierto, pero sí alertar de que si algo es necesario en la comprensión de Adorno, es entender el porqué de sus teorizaciones, e ir más allá de los acontecimientos anecdóticos para

poder comprender todas esas particularidades en su totalidad. Adorno rechazaba el jazz, el folk, la música popular, la música de Stravinsky, de Sibelius, de Hindemith…, Adorno no veía posible escribir poesía después de Auschwitz, Adorno defendía a Schönberg como el músico solitario que hablaba a los hombres, Adorno criticaba la industria cultural y la música de entretenimiento, Adorno hablaba de una música auténtica, progresista, en contraposición a una música inauténtica, restauradora, Adorno… sí, todo esto lo afirmó Adorno, pero ¿ya por ello se convertía en un elitista?, ¿ya por ello es un teórico al que hay que ignorar?, ¿ya por ello hemos de considerar su pensamiento erróneo y citarle simplemente para evidenciar lo poco acertado que estuvo en sus pensamientos?

Yo formaba parte de ese grupo que se había aprendido cuatro citas de Adorno a las que recurrir si la ocasión lo requiriera, pero no alcanzaba a comprender ni tan siquiera esas cuatro citas en apariencia nada complejas; miembro de la Escuela de Frankfurt, tan marcado por el marxismo, y, sin embargo, ¿un selecto especulativo que mostraba total rechazo hacia el pueblo y todo lo que de él saliera? Demasiada contradicción para haber acaparado el pensamiento de medio siglo. He aquí la causa que me movió para adentrarme en su pensamiento, para lo que me era indispensable acudir directamente a sus textos y desmenuzar cada una de las ideas que en ellos se plasmaban. Y, precisamente, en el análisis de sus escritos (traducciones al castellano y al inglés, por carecer de conocimientos de alemán) y de artículos y libros que recientemente académicos han elaborado sobre su figura ha consistido mi metodología, además del acercamiento a la música que él en sus narraciones defiende, Segunda Escuela de Viena y, particularmente, Schönberg.

Mi objetivo principal: dilucidar qué había de verdad, qué de anecdótico y qué de descontextualizado en el pensamiento de Adorno; y, al ser éste un proyecto de musicología, y siendo Adorno músico y haciendo a la música partícipe de su teoría social y estando ésta constantemente presente en sus ensayos, tratar de entender por qué era la música de Schönberg la música auténtica para el frankfurtiano, por qué la industria cultural y la música que de ella salía era rechazada por el mismo, qué tenía la

música popular, el jazz, el folk, Stravinsky… que produjera el rechazo del filósofo, así como acercarme a la época de desolación e inhumanidad, de horror y barbarie, que le tocó vivir y que hizo del dolor el *Leitmotiv* de su filosofía.

Todas estas ideas van apareciendo a lo largo del proyecto que ha quedado estructurado en cinco capítulos claramente diferenciados: el primero, titulado "Influencias filosóficas en el pensamiento de Adorno", busca un acercamiento a la herencia filosófica que se manifiesta en su pensamiento. Adorno estudió filosofía y esto no se evidencia sólo en los ensayos dedicados a Kierkegaard o a Kant, sino que en su *Teoría estética,* en su *Dialéctica negativa*, en su *Dialéctica de la Ilustración*, y, prácticamente, en todos sus escritos hay constantes alusiones, ya sean explícitas o implícitas, a filósofos del pasado. Hegel, Kant, Freud y Marx son los cuatro pensadores que se tratarán en este primer capítulo, por considerarlos esenciales para el entendimiento de sus escritos musicales. Tal vez deberían haberse abordado también Nietzsche y Heidegger, para un acercamiento todavía más fiel a su pensamiento, pero cuestiones de tiempo lo han impedido, pues me ha sido necesario acudir a las obras de estos pensadores para poder captar la resignificación que Adorno hacía de sus conceptos.

El segundo capítulo versa sobre "La industria cultural y la mercantilización del arte" como su nombre indica. El nacimiento de la industria cultural fue determinante en que el pensamiento adorniano fuese ése y no otro. Ella, a la que Adorno equiparaba con los estados totalitarios, era la que reproducía la filosofía tradicional de la identidad, en ella se materializaba cómo lo diferente se ocultaba bajo la apariencia de lo igual, cómo los seres humanos creían ver satisfechas sus necesidades, unas necesidades que por otro lado habían sido creadas por la propia industria, cómo simulaban la sublimación freudiana, cómo el arte se acababa convirtiendo en mero bien de consumo, en mercancía, cómo el arte perdía su autonomía; se refleja, por tanto, cómo los escritos más especulativos del frankfurtiano, aquéllos en los que reflexiona sobre los conceptos, se materializan en la realidad social de su tiempo.

En el tercer capítulo, “El valor sociológico y el valor estético en Adorno”, se expone la bidimensionalidad del análisis musical de Adorno: su valor estético y su valor sociológico, dos y uno al mismo tiempo. La música no puede ser ya pensada estéticamente sin ser pensada al mismo tiempo sociológicamente. La autonomía del arte, su valor estético, no puede escapar de su carácter de mercancía, su valor sociológico, en el que valor de uso y valor de intercambio se confunden. La autonomía del arte, por tanto, depende de su relación con o en la sociedad, y en función de ésta la autenticidad tendrá o no tendrá lugar; una música auténtica separada de los procesos de producción y una música inauténtica que juega con las reglas del sistema.

El cuarto capítulo se centra en la música de Schönberg, la música auténtica, —”La música auténtica: Arnold Schönberg”— por ser la música que no bebe de los beneficios que reporta esa industria cultural, sino que expresa las fracturas y contradicciones de la sociedad. Una música que, por medio de la disonancia, se muestra negativa y dolorosa, una música que se aleja de una sociedad que encuentra insoportable lo disonante que hay en ella porque hace aflorar el inconsciente, su situación, su dolor.

El quinto y último capítulo, el “Después de Adorno”, al que le siguen las conclusiones, repasa diferentes aproximaciones que se han hecho a la obra de Adorno desde su muerte. R. Middleton, P. Martin, R. Hullot-Kentor, T. DeNora, Buck-Morss, M. Paddison, S. Frith, J. Maiso muestran diversas lecturas de los textos adornianos. Algunos de ellos en la línea de pensamiento expuesta más arriba: Adorno como pensador elitista y anticuado, además de estructuralista; y otros viendo una posible reapropiación de sus ideas, que evidentemente no han de suponer una restauración de las mismas que iría en total contradicción con la idea adorniana de una teoría social, y por tanto una música, que evidencia las fracturas y contradicciones de la sociedad, pues éstas no pueden ser las mismas que las de hace casi ya medio siglo.

1. Influencias filosóficas en el pensamiento de Adorno

«*El idealismo olvida que el espíritu no se manifiesta sólo en lo espiritual y que la melancolía animal, la belleza sensual, pueden ejercer sobre él una profunda influencia. El espíritu ha rendido incluso homenaje a la frivolidad. En último término, Filina no es otra cosa que una ramerita, pero Wilhelm Meister, personaje no del todo extraño al autor, tiene por ella consideraciones que son la negación de la vulgaridad sensual.*»

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

La asunción de la tradición filosófica occidental de Adorno queda patente en todos sus escritos. Se dice de él que es anti-hegeliano, que adopta el materialismo histórico de Marx, que su teoría estética está marcada por el formalismo kantiano, que su obra se ve influenciada por la época del sufrimiento, del dolor, de la angustia social que Freud ya describía en su ensayo *El malestar en la cultura*. Pero ¿cómo se traduce todo esto en su pensamiento?

Que sea un anti-hegeliano viene determinado por la adopción de la dialéctica que Hegel presentaba como positiva, una lucha de contrarios, una tesis y una antítesis, que van a parar a una síntesis, reconciliación o *Aufhebung*, a una identidad que Adorno rechazaba y daba la vuelta, adoptando una posición más marxista, más próxima al materialismo del que este pensador nos hablaba, también una lucha de contrarios, pero una lucha que no acaba, que no tiene síntesis, que no tiene reconciliación, que no tiene *Aufhebung*, y, por tanto, una dialéctica negativa.

La adopción de este materialismo histórico en Adorno y sus constantes contradicciones de continuidad y discontinuidad adquirirán un importante papel en la comprensión de la defensa que el filósofo alemán hará de la música de Schönberg, una música que inevitablemente ha de presentarse alejada del público, pues es desde fuera desde donde pueden visualizarse esas fracturas sociales.

La idea de dolor y de sufrimiento que Freud en su ensayo nos presenta, marcaron el pensamiento de los frankfurtianos, Horkheimer y Adorno. En la cultura, con la llegada de la civilización, los seres humanos no podían ya satisfacer sus pulsiones sexuales, por

eso el arte se mostraba como escapatoria; con la sublimación artística, el artista simulaba satisfacer esas pulsiones primarias, sin embargo, era esto mera apariencia. El hecho de que Freud en sus escritos trate placeres sensuales hace de él un empirista más cercano a un materialismo que a un idealismo. Veremos, en cambio, cómo Adorno mira a través de los ojos de Kant, un idealista, ese empirismo Freudiano. Kant que en su formalismo presenta a la subjetividad como protagonista y que en Adorno se objetivará, es en el arte objetivado donde el filósofo encuentra la libertad.

2.1. El idealismo hegeliano y el materialismo de Marx

Joel Whitebook considera que Adorno el anti-hegeliano era, al mismo tiempo, uno de los mayores pensadores hegelianos del siglo XX, pues tal y como establece J. M. Bernstein aceptó los cimientos del idealismo de Hegel, apartándose del mismo para volver a él. Ser un hegeliano ortodoxo en la época de Adorno habría sido contradictorio, puesto que para aquél la filosofía debía expresar el pensamiento de la historia que acontecía en ese momento (no siendo lo mismo escribir después de la Revolución Francesa que después de Auschwitz). Para Hegel no había nadie mejor que aquél que aceptaba su mundo, su tiempo, su realidad y se reconciliaba con ella; una reconciliación (*Aufhebung*),[1] positiva en tanto que racional y fruto de una dialéctica que nos ofrece algo que está por encima de su mismo proceso dialéctico conteniendo lo positivo y lo negativo de "lo mismo" y de "lo distinto a sí", que Adorno rechazaba. De ahí que este último hablara de la dialéctica negativa, en contraposición a la dialéctica positiva por la que abogaba Hegel, manteniéndose siempre en el plano de la irrenunciable realidad.

En el sistema hegeliano la dominación en la esfera material estaba reflejada por la dominación en la esfera conceptual, lo particular se veía subordinado a lo universal, la multiplicidad sintetizada en la unidad. En consecuencia, la filosofía de Hegel versaba

[1] Del verbo alemán *aufheben*, que significa a la vez «conservar» y «suprimir», expresa el movimiento del pensamiento dialéctico, la síntesis de los opuestos.

sobre la “identidad de identidad y no-identidad”, tal y como formulaba en la consideración inicial de la *Lógica*, la diferencia de lo particular con respecto a lo universal desarrollada por la dialéctica, era el resultado de “la supremacía del sujeto” en cuanto “fuerza que negativamente produce cada movimiento singular del concepto y marcha conjunta”. (Adorno, 2008a: 18). Ahora bien, mientras que para Hegel esta dialéctica servía a la reconciliación que “liberaría lo no-idéntico, lo desembarazaría aun de la coacción espiritualizada, abriría por primera vez la multiplicidad de lo diverso, sobre la que la dialéctica ya no tendría poder alguno” (Adorno, 2008a: 20), para Adorno ninguna de estas reconciliaciones tenía una base sólida, siendo la dialéctica algo que continuamente debía darse, porque era un proceso irresoluble conceptualmente, o, lo que es lo mismo, carente de *Aufhebung*, y, por lo tanto, para él “cambiar esta dirección de conceptualidad, volverla hacia lo no-idéntico, es el gozne de la dialéctica negativa” (Adorno, 2008a: 23), de manera que lo no-conceptual acabara con la identidad y unidad conceptual. Para el filósofo de Frankfurt “el antídoto de la filosofía es el desencantamiento del concepto”. (Adorno, 2008a: 24).

Sin embargo, y a pesar de ser uno de los máximos exponentes del idealismo alemán decimonónico, la preocupación primordial de Hegel era la realidad histórica, la cual intentaba comprender sin perderse en meras abstracciones. De ahí que Lenin afirmara que “en la obra más idealista de Hegel hay el mínimo de idealismo y el máximo de materialismo”. (Lenin en Andrés, 2007a: 80). Ahora bien, Adorno en la *Dialéctica Negativa* observaba que “la filosofía, incluida la hegeliana, se expone a la objeción general de que, puesto que por fuerza tiene como material conceptos, anticipa una decisión idealista” (Adorno, 2008a: 22) y consideraba que el principal problema que presentaba el sistema hegeliano era que “instauraba la identidad mediante engaño”, pues no tenía en cuenta que era precisamente el movimiento de contrarios lo que mostraba la totalidad del espíritu, tesis que la identidad derogaba. Y añadía: “en verdad todos los conceptos, incluidos los filosóficos, acaban en lo no-conceptual, pues son por su parte momentos de la realidad.” (Adorno, 2008a: 22).

Frente a Hegel, el idealista, que se resignaba a que las cosas materiales fuesen sólo eso y las quería descubrir también como cosas espirituales, como idea, pues consideraba que el que se autodegradaba esclavo de las cosas y devenía cosa, el realista, se cosificaba; se encontraba Marx, el materialista, cuyo pensamiento estaba fundado "en la concepción procesual de la realidad", un proceso marcado por la contradictoriedad; o como Zeleny expresaba: "contra la interpretación idealista de la unidad dialéctica de lo lógico y lo histórico sobre la base del principio de la identidad del pensamiento y el ser, Marx pone la concepción materialista sobre la base de la refiguración de la realidad por el pensamiento". (Zeleny en Andrés, 2007b: 90) Marx puso a Hegel "sobre sus pies" acogiendo su método dialéctico e invirtiéndolo, esto es, priorizando lo material. Al igual que éste desplegó el concepto de la idea sobre lo concreto, Marx defendía que la teoría se realizaba a sí misma por medio de la práctica, pero a diferencia de aquél, para Marx la realidad fundamental era la naturaleza y no la idea. (Copleston en Andrés, 2007b: 81) Engels, íntimo amigo de Marx con quien compartió la necesidad de pasar a la acción, de llevar a cabo una revolución social,[2] decía:

> "La naturaleza existe independientemente de toda filosofía; es la base de la existencia y evolución de todo ser humano que es, de hecho, producto de la naturaleza misma. Nada existe aparte de la naturaleza y los seres humanos […]; y los seres superiores creados por la fantasía religiosa no son más que reflejo fantástico de nuestra propia existencia." (Feuerbach en Andrés, 2007b: 94)

Adorno prestó especial atención al concepto de naturaleza que barajaba Marx, una naturaleza que no estaba sujeta, como más tarde lo estaría para Engels, a la exposición del materialismo dialéctico. No se trataba de un naturalismo dogmático, sino que el pensamiento de Marx debía entenderse como algo crítico, así como histórico y cambiante. La verdad absoluta hegeliana desaparecía, ya no había más verdades eternas, sino que el pensamiento, al igual que la realidad era dialéctico y se encontraba en constante movimiento. La filosofía de Marx era una filosofía historicista y dinámica, para él "las fuerzas de producción, cuando han alcanzado una cierta etapa en el proceso de desarrollo, entran en conflicto [literalmente «contradicción»,

[2] "Los filósofos sólo se han dedicado, hasta hoy, a intentar llegar a una comprensión del mundo desde puntos de vista diferentes, sin embargo, lo necesario es cambiar el mundo". (Marx en Andrés, 2007b: 87).

Widerspruch] con las relaciones de producción ya establecidas." (Marx en Andrés, 2007b: 111). No hay que olvidar que para Marx la infraestructura económica condicionaba la superestructura, esto es, la vida social y cultural.[3] Precisamente era la industria la relación histórica real de la naturaleza, una naturaleza entendida en términos económicos "nature is just as much the source o usevalue as labour, which is itself only the manifestation of a natural force, human labour power." (Jarvis en Huhn, 2006: 92).

Aunque Adorno no dedicó ninguna monografía a la figura del filósofo prusiano, como sí hizo con Hegel o Kant, sólo hay que echar un vistazo a sus escritos para observar que tanto su pensamiento como su lenguaje están imbuidos por la teoría marxista. Son el elemento crítico e histórico a los que aludía Marx los que mencionaba Adorno en su *Dialéctica Negativa* cuando afirmaba que "la filosofía está obligada a criticarse a sí misma" (Adorno, 2008a: 15) o que "ninguna pregunta podría siquiera ser formulada en la que no se conservase y siguiese actuando un saber del pasado. […] La historicidad interna del pensamiento es inseparable del contenido de éste y por tanto de la tradición. Por el contrario, el sujeto puro, perfectamente sublimado, sería absolutamente desprovisto de tradición." (Adorno, 2008a: 60) Pero donde más presente se encontraba la terminología marxista era en ensayos como "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" de 1938. Para Adorno el proceso de «fetichismo» que estaba dándose en el arte de la industria cultural de principios de siglo era similar al expuesto por Marx en *El capital* a propósito de las mercancías, aunque se ocultaba su valor mercantil bajo un ficticio valor estético. El concepto de plusvalía que Marx aplicaba al aparentemente justo valor de intercambio de la fuerza de trabajo humana era equivalente al concepto de « fetiche» que Adorno empleaba para hacerse eco de la nueva producción consumista gobernada por la cultura de masas.

[3] "El modo de producción de la vida humana condiciona el de la vida social, política y espiritual (*geistigen)* en general. No es la conciencia humana la que determina el ser del hombre, sino, por el contrario, es el ser social del hombre el que determina su conciencia". (Marx en Andrés, 2007b: 110)

Según el filósofo de Frankfurt, el valor de intercambio, el precio que se pagaba en el mercado por un producto, era el criterio objetivo que determinaba el éxito, aunque los sujetos no se reconocieran después en él. Este valor de intercambio suponía la apariencia de comunicación inmediata con los bienes culturales que habían entrado en el mundo de la mercancía, "siendo preparados para el mercado y orientados según las exigencias de éste". (Lanza, 1998: 252). En este proceso de mercantilización el valor de uso propio de las mercancías quedaba sustituido por el valor de intercambio, asumiendo engañosamente la función de valor de uso bajo la apariencia de su conservación. Era el mercado el que creaba el valor estético de las obras de arte, un valor ficticio alejado de la relación real de la percepción de la música. "El carácter fetichista específico de la misma [música] se produce en este *qui pro quo*: los afectos, que se refieren al valor de intercambio producen la apariencia de la inmediatez, y al mismo tiempo la falta de relaciones del sujeto hacia el objeto desmiente esta apariencia". (Lanza, 1998: 252).

Cuando en la *Dialéctica Negativa* Adorno abordaba el tema del fetiche contraponía de nuevo el pensamiento hegeliano al marxiano apuntando que mientras "en el idealismo la historia interna de la inmediatez justifica a ésta como etapa del concepto, […] materialistamente se convierte en criterio de la no-verdad no sólo del concepto, sino más aún de lo inmediato que es." (Adorno, 2008a: 59). Sujeto y objeto se integraban en una falsa identidad, en la connivencia de las masas con el aparato de poder, una falsa identidad que ya Marx había observado en la fuerza de trabajo –"human labour is simply a commodity like any other" (Jarvis en Huhn, 2006: 89) – y que Adorno extrapoló al arte tras la aparición de los *mass media*.

> "For Marx, the identificatory judgement implicit in the exchange of commodities is from one point of view true. It states the exchange value of items involved. […] From another point of view, misleading, because of what it leaves out. […] not only the nature and qualities of the objects involved (their "use value") but also the entire personal and social history which has led up to the exchange."(Jarvis en Huhn, 2006: 89).

En el intercambio de mercancías se producía, por lo tanto, la identidad de lo heterogéneo, lo que suponía al mismo tiempo identidad y no-identidad.

Pese a la crítica que Marx hace de Hegel, Adorno consideraba que los análisis sobre el fetichismo de las mercancías eran equiparables a los más clásicos análisis del idealismo alemán, pues "despite Marx's apparent materialist farewell to philosophy, the contours of his thought were permanently shaped by his experience of idealism."(Jarvis en Huhn, 2006: 96) De hecho, Simon Jarvis apunta el peligro que presentaba el pensamiento materialista de caer en su opuesto. La dialéctica de la naturaleza que era entendida por Engels como un círculo eterno, en el cual el ser pensante era exterminado y vuelto a reproducir nuevamente en otra ocasión, era concebido por Marx histórico-teleológicamente, pues trataba de explicar el movimiento que debía recorrer la historia para llegar a la superación de la autoalienación del hombre, al logro de una sociedad sin clases. Marx tenía una visión apocalíptica de la historia, un movimiento de contrarios hacia una meta, un *telos*, o lo que en términos hegelianos podría traducirse como realización de una idea, que en el caso de Marx se desprendía del aspecto espiritual adquiriendo así mayor importancia la esfera de la objetividad. Aunque Adorno entendía que la dialéctica de la naturaleza no debía ser principio universal de explicación, pues él no era capaz de concebir dos clases de verdad: la dialéctica de la sociedad y otra diferente a ésta (Adorno, 2008a: 138), afirmaba que era "precisamente el insaciable principio de identidad el que perpetúa el antagonismo mediante la represión de lo contradictorio". ¿Quería decir que sin principio de identidad no habría antagonismo y, por tanto, habría, de algún modo, reconciliación? Ahora bien, ésta no podría ser el *aufhebung* hegeliano, pues mientras Hegel suprimía la contradicción achacándosela al sujeto y ampliándola a la totalidad, preparando el molde de la negación abstracta: "una positividad abstracta, es decir, confirmada por la arbitrariedad subjetiva" (Adorno, 2008a: 154) para Adorno lo negado era negativo, pues la negación de la negación sólo podía resultar positividad cuando ésta ya era de antemano presupuesta, y el espíritu como totalidad era, además para el alemán, equiparable a los partidos únicos surgidos en el siglo XX que formaban Estados totalitarios.

Según Marx, como ya se ha apuntado, el fundamento primero debía ser la praxis. En su tiempo, los partidos políticos prácticos entendían por praxis la negación de la filosofía, ante lo que Marx establecía que ésta sólo era posible a través de su realización (*Verwirklichung der Philosophie*). Pero, al mismo tiempo, a los partidos políticos teóricos que veían la lucha crítica contra el mundo alemán desde la filosofía, les advertía de la necesidad de convertir la filosofía como filosofía en una lucha real. En ambos casos, la ideología alemana se presentaba, según el prusiano, como falsa consciencia. En definitiva, Marx buscaba el final de la filosofía, entendida como metafísica, como sistema especulativo, y partía de lo concreto, de la naturaleza, del objeto, y con la prelación de este último (sobre el sujeto) convertía la dialéctica en materialista. Sin embargo, tal y como apunta Jarvis y como apuntaba Adorno, Marx no se despidió de la filosofía, ni se alejó de la teoría tanto como él pretendía, pues el mismo concepto de praxis era eminentemente teórico y la dialéctica materialista se convertía necesariamente en filosofía al defender la idea de una verdad objetiva. (Adorno, 2008a: 187). La filosofía no llegó a su fin, sino que se mantuvo viva por medio de una actitud crítica, ya que el pensamiento "es capaz de pensar contra sí mismo sin renunciar a sí" (Adorno, 2008a: 138); ésta hablaba de la necesidad de la cultura, una cultura que no era capaz de satisfacerse a sí misma y que evidenciaba las dualidades y contradicciones existentes entre la historia y la naturaleza. Se presentaba como necesaria una teoría crítica, como la denominaba Horkheimer, que "debía ser inmanente, aun cuando acabara negando toda la esfera en la que se mueve". (Adorno, 2008a: 186).

2.2. La sublimación freudiana en el arte

Horkheimer, pensador de la actualmente denominada Escuela de Frankfurt y, en consecuencia, colega de Adorno, entendía que la utópica finalidad del pensamiento materialista debía ser el fin del sufrimiento, idea ya presente en los escritos de Freud, en concreto, en su ensayo *El malestar en la cultura.* La humanidad aspiraba a la felicidad mediante la evitación del dolor y el sufrimiento y la obtención de sensaciones placenteras; pero la cultura que no satisfacía las necesidades humanas era la que,

según Freud, llevaría gran parte de culpa por las miserias que sufrimos y añadía que "podríamos ser mucho más felices si la abandonásemos para retornar a un estado más primitivo". (Freud, 2002: 14) Era éste un pensador materialista pues entendía que el sufrimiento no era más que una sensación de nuestro organismo y que la causa del mismo era debido a la privación de la satisfacción de los instintos por, entre otras razones, nuestra vida en sociedad. Asimismo, Adorno, influenciado por Horkheimer, defendía que la sensación era condición necesaria del conocimiento humano y "por eso lo específicamente materialista converge con lo crítico, con la praxis socialmente transformadora. […] Todo dolor y toda negatividad, motor del pensamiento dialéctico, son la forma de lo físico de múltiples maneras mediatizada, de no pocas devenida incognoscible, del mismo modo que toda felicidad aspira a la consumación sensible y en ésta obtiene su objetividad". (Adorno, 2008a: 191).

Freud establecía que una técnica para evitar el sufrimiento era la sublimación, esto es, el desplazamiento de los instintos previstos en nuestro aparato psíquico, y que a su vez era el tipo de experiencia que tenía el artista en la creación de sus obras, pues a través de la misma encarnaba sus fantasías. Este término, la sublimación, entraba en confrontación, al parecer de Adorno, con su materialismo pues se mostraba muy cercano a la reconciliación hegeliana, a la falsa reconciliación. De hecho, el filósofo, en la tercera parte de su *Dialéctica Negativa,* enfrentó los pensamientos metafísico de Kant con el empírico de Freud interpretando la filosofía trascendental del alemán bajo el empirismo freudiano y las teorías del austriaco más filosóficamente.

Como ya se ha apuntado, Adorno no estaba conforme con la sublimación que Freud atribuía a los artistas, el verdadero artista no se sublimaba. De ahí que la descripción que mostraba Freud en su ensayo sobre el papel del artista ante la creación de una obra se asemejase más a la música ligera a la que aludía Adorno que a la música auténtica que él defendía. Entre las satisfacciones buscadas en los procesos internos por medio de ilusiones provenientes de la imaginación para saciar deseos difícilmente realizables de otro modo, se encontraba el goce del arte, que el mismo Freud apuntaba, "no podía estimar[se] como fuente de placer y consuelo para las congojas

de la vida, [puesto que] sólo proporcionaba un refugio fugaz ante los azares de la existencia y carecía de poderío suficiente para hacer olvidar la miseria real." (Freud, 2002: 11). Ahora bien, era precisamente una actitud activa, no contemplativa, la que esperaba Adorno de los oyentes de la música. A través de ésta, Adorno quería hacer aflorar el sufrimiento, el horror y la barbarie de la sociedad, hacer consciente el inconsciente. De hecho, en la *Dialéctica de la Ilustración,* que escribió junto a su amigo Horkheimer, resaltó que precisamente "el secreto de la sublimación estética es: representar el cumplimiento a través de su misma negación" (Adorno-Horkheimer, 1988: 11) y, dado que, según éstos, la industria cultural no hacía más que excitar el placer privado no sublimado, consideraban que ésta, más que satisfacer las pulsiones internas, acrecentaba la represión y el sofoco. Así también hablaba Adorno de una sublimación vacía de la conciencia burguesa al considerarla mero reflejo de la huida de los horrores sociopolíticos del momento, la bella ilusión de una cultura positiva, que no encajaba en la sociedad negativa de tiempos de Adorno, en la que el auténtico arte debía ser socialmente indeseado. El verdadero arte hablaba a la sociedad desde la soledad, desde el aislamiento, así era el pensamiento antagonista de Adorno: "la insociable sociabilidad de los hombres." (Adorno, 2008a: 239). He aquí la dualidad de la naturaleza humana: su tendencia a socializarse contrarrestada por su propensión a individualizarse.

En los escritos de Adorno es Schönberg el músico que mejor representa este antagonismo social, esta necesidad de comunicarse con la sociedad desde el aislamiento. El músico vienés rompió con la tonalidad e introdujo el dodecafonismo separándose así del público de su tiempo que le consideraba un músico intelectualista que hablaba desde la razón a diferencia de la tradición que lo hacía desde el sentimiento. El nuevo arte "speaks to the understanding –*Verstand*-", mientras que el viejo arte "also has to do with emotions –*Gefühl*-" (Adorno, 2002: 128), o como Schönberg decía "pretendieron insinuar que lo que yo ofrecía era un producto del cerebro, no del corazón." (Schönberg, 2005, 59). Sin embargo, para Adorno, Schönberg simplemente dio voz al sufrimiento a través de su nuevo método, que era para el frankfurtiano el cometido de toda condición de verdad, "pues el sufrimiento es

objetividad que pesa sobre el sujeto; lo que éste experimenta como lo más subjetivo suyo, su expresión, está objetivamente mediado." (Adorno, 2008a: 28). Precisamente era al impulso expresivo al que obedecía la libertad, que tal y como decía Adorno, "no es nada más que la capacidad para contribuir a dar voz a su falta de libertad." (Adorno, 2008a: 28). Idea ésta que ya había sido apuntada por Hegel para quien la libertad era la comprensión de la necesidad; éste entendía que el ser libre no era conseguir la emancipación de las leyes naturales, sino el reconocimiento de la existencia de las mismas y, por lo tanto, el obrar libre implicaba hacer uso de estas leyes para la finalidad buscada. Ésta era la lógica a la que respondía la música de Schönberg, irreversible separación entre la libertad individual y la realidad objetiva, una lógica que, según Adorno, ya se comenzó a evidenciar en el estilo tardío de Beethoven y que en el atonalismo schönbergiano encontró su punto más álgido.

En la música de Beethoven, o más bien, en el denominado por Adorno estilo medio de Beethoven,[4] veía éste reproducida la filosofía hegeliana. La unidad, el todo como forma, equivalía al espíritu hegeliano. La música compuesta durante este período la veía Adorno en total concordancia con una realidad externa que favorecía la síntesis dialéctica pues "las condiciones culturales permitían pensar en una estructura musical como totalidad que pudiera acomodar un concepto (el sujeto, el individuo o la libertad) a su opuesto (objeto, sociedad o forma)." (Innerarity, 1996: 74). En cambio, en las obras de su madurez, en el llamado por el filósofo estilo tardío de Beethoven, el compositor evidenciaba la falsa reconciliación que en la apariencia de identidad propia del idealismo alemán se daba, y, en consecuencia, manifestaba la no-verdad, al desintegrar la forma. Adorno veía representada en la recapitulación de la forma sonata

[4] La división de la obra de Beethoven en tres períodos fue propuesta por primera vez por Schlosser en 1828, adoptada por Fétis en 1837, y popularizada por Lenz en su *Beethoven et ses trois styles* en 1852. Parece haber un consenso que establece un primer período formativo hasta 1802, un segundo período que termina en 1812 y un tercer período que abarca las obras compuestas entre 1813 y 1827. En la actualidad, los musicólogos se muestran reticentes a aceptar esta división que la consideran simplista. Un cuarto período de los primeros años en Bonn de Beethoven es lo mínimo que habría que añadir a esta clasificación, además, de subperíodos a los períodos ya establecidos. (Kerman, 2010). Pero para este estudio que se centrará en la visión que tenía Adorno de la obra del compositor alemán, no será necesaria atender a esta nueva clasificación.

de las obras compuestas en el segundo período beethoveniano la reconciliación hegeliana, al consistir ésta en una identidad de lo no-idéntico, el tema A y el tema B presentados como diferentes en la exposición se homogeneizaban en la recapitulación con la afirmación de la tonalidad; con la desintegración de la forma en su último período, esta falsa identidad también desaparecía. Para Adorno era el arte, y no la filosofía, el medio a través del cual hacer crítica pues en él se reconocía "la identidad como apariencia." (Adorno, 2003b: 23). La identidad en la forma sonata, forma musical de la sociedad burguesa por antonomasia, tenía lugar en la recapitulación al producirse la síntesis armónica entre sujeto y sociedad. Pero con la desintegración de la forma del último Beethoven, esta recapitulación beethoveniana, reconciliación hegeliana, se desvelaba como apariencia, como ideología. A diferencia de lo que pudiera pensarse, las obras del último Beethoven no tenían que entenderse como "productos de una subjetividad que se manifiesta sin reparos y que, con el único fin de expresarse a sí misma, quiebra la redondez de la forma" (Adorno, 2003b: 114), sino como productos de la necesidad; en ellas se producía una ruptura entre la libertad subjetiva y la realidad objetiva, la superación de la dicotomía sujeto-objeto. Tal y como mencionaba Adorno en su ensayo "El estilo tardío de Beethoven" las convenciones jugaban un papel importante en sus últimas obras; lo que implicaba, precisamente, sacrificar la libertad subjetiva en favor de las exigencias internas que presentaba el material musical, produciéndose de esta manera la autonomización del arte al mismo tiempo que la heteronomización del sujeto: "el sujeto autónomo, sabedor de que ya no es más poderoso que la objetividad, se rinde libremente a la heteronomía." (Innerarity, 1996: 72). Schönberg fue quien mejor representó la imposibilidad de síntesis ya introducida por Beethoven con su método de composición dodecafónico al evidenciar la violencia que la totalidad social podía ejercer. En el dodecafonismo el individualismo estaba sometido al propio material, lo que para Adorno no implicaba de ninguna de las maneras una merma de la expresividad, dado que "expresión y rigor no son dicotómicas. Se necesitan mutuamente, ninguna es sin la otra […] La expresión obliga al rigor de lo expresado. No es un fin en sí misma a expensas de esto, sino que lo arranca a la perversión cosista, objeto por su parte de la crítica filosófica" (Adorno, 2008a: 28), añadiendo más adelante que las composiciones musicales "subjetivamente

producidas, […] sólo están logradas allí donde la producción subjetiva desaparece". (Adorno, 2008a: 159).

Con la llegada de la sociedad de masas, la comunicación y expresión propia de todo arte se autodestruían en la alienación y transformación del mismo en objeto, mero bien de consumo, siendo el aislamiento la única salida posible para que la obra de arte conservara "el carácter de verdad o, al menos, el de testimonio de la angustia en la que vive el hombre contemporáneo." (Fubini, 1994: 418). Adorno que escribió durante la guerra su *Philosophie der neuen Musik* consideraba que era Schönberg el músico que mejor expresaba la verdad social de su tiempo, el expresionista en su "soledad como universalidad" (Adorno, 2003a: 49), al considerar que "las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos." (Adorno, 2003a: 46). Esta idea del artista como portador de un mensaje ya la apuntó Beethoven en el "Testamento de Heiligenstadt", cuando sintió cómo el suicidio llamaba a su puerta tras descubrir su sordera:

> "Debo vivir casi en soledad, como aquel que ha sido confinado, y puedo relacionarme con la sociedad sólo en tanto en cuanto la necesidad de la verdad lo demande… Qué humillación para mí cuando aquél que estaba sentado al lado mío escuchó una flauta a lo lejos y *Yo no oí nada.* […] Este tipo de incidentes me condujeron casi a la desesperación, a poco más y hubiese acabado con mi vida –y fue sólo mi arte lo que me lo impidió-. Ah, me parecía imposible dejar este mundo sin haber antes parido todo aquello que estaba dentro de mí". (Plantinga, 1992: 26-7).

Creencia que fue afianzándose entre los músicos y críticos del XIX, al mismo tiempo que iba otorgando cierto estatus especial a la música producida por éstos, propiciando la oposición entre arte y entretenimiento, música seria y música popular, que tanta relevancia tuvo en el pensamiento musical adorniano tras la llegada del siglo XX, la denominada cultura de masas y los *mass media* como fuente predominante de difusión de cultura.

2. La industria cultural y la mercantilización del arte

«*El arte es espíritu y el espíritu no tiene por qué aceptar obligaciones sociales y comunitarias –no debe aceptarlas, entiendo yo, si quiere defender su libertad y la nobleza de su estirpe-. Un arte que emprende "el camino del pueblo", que hace suyas las necesidades de la masa, del vulgo, de la mediocridad, acaba por caer en el desvalimiento y sólo puede vivir de la ayuda del Estado*.»

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

La llegada del S.XX y los *mass media* afectaron a todas las artes, pero lo hicieron con especial ahínco en la música, donde aparecieron nuevos lenguajes, alteración en los hábitos de comunicación y escucha, crisis de los cánones estéticos tradicionales y de la noción de obra de arte, así como un aumento desmesurado del consumo musical y la producción de vanguardia.

Todos estos afectos los trató Adorno en sus escritos en los que expuso su pensamiento con "alarmante unidad en el tiempo" como afirma David Jiménez. (Jiménez, 2007: 215). Partiendo de la idea de que la obra de arte no puede escapar a su devenir histórico,[5] Adorno analizó todos estos acontecimientos desde la conciencia de un mundo en el que la barbarie, la dominación, el fascismo, los campos de concentración y el horror se habían adueñado de la sociedad; "¿cabe imaginar que lo sucedido en Europa no tenga consecuencias, que la cantidad de víctimas no se transforme en una nueva cualidad de la sociedad entera, en barbarie?" (Adorno, 2004a: 61), se preguntaba Adorno en su libro *Minima Moralia,* el cual compuso para el cincuenta cumpleaños de su amigo Max Horkheimer[6] el 14 de febrero de 1945, al tener que interrumpir el trabajo común que estaban llevando a cabo y con el que pretendía "reparar la injusticia de que uno solo haya continuado trabajando en algo que sólo puede llevarse a cabo entre dos y de lo que ninguno desiste". (Adorno 2004a: 21). Este

[5] "Ninguna auténtica obra de arte, ninguna verdadera filosofía se ha agotado nunca en sí misma. Siempre han estado en relación con el proceso vital de la sociedad de la que se desprendieron." (Adorno, 1962: 14).

[6] Como se puede leer en la dedicatoria que encabeza con un "Para Max, con gratitud y en cumplimiento de mi promesa." (Adorno, 2004a: 16). Lo comenzó a escribir en 1944 y en 1947 lo tenía acabado, pero hasta 1951 no salió publicado.

ensayo, reflejo de la desazón social, lo concibió desde la esfera de lo privado: "el del intelectual en el exilio" (Adorno, 2004a: 20) que como:

> Todo intelectual en el exilio, sin excepción, lleva una existencia mutilada, y hará bien en reconocerlo si no quiere que se lo hagan saber de forma cruel desde el otro lado de las puertas herméticamente cerradas de su autoestimación. Vive en un entorno […] incomprensible; […] siempre está desorientado. Entre la reproducción de su propia vida bajo el monopolio de la cultura de masas y el trabajo responsable existe una falla persistente. Su lengua queda desarraigada, y la dimensión histórica de la que su conocimiento extraía sus fuerzas allanada. […] Aun el que está excluido del oprobio de la inmediata igualación con los demás lleva como su marca particular esa misma exclusión, que determina una existencia aparente e irreal dentro del proceso vital de la sociedad. […] A la mayoría de los que suben a bordo les amenaza la muerte por inanición o la locura. (Adorno, 2004a: 38)

Este pesimismo está presente a lo largo de todo el libro e incluso podría afirmarse que es el hilo conductor de toda su obra, como queda patente cuando en el ensayo "Aldous Huxley y la utopía" recogido en *Prismas* al hablar del intelectual emigrado al Nuevo Mundo lo hace en los mismos términos afirmando que éste lo primero que tenía que hacer si quería conseguir algo era "extirparse como ser independiente y autónomo." (Adorno, 1962: 100).

Si hubiera que destacar algo que Horkheimer impregnó en el pensamiento de Adorno, sería precisamente la conciencia del sufrimiento humano, punto clave de la filosofía materialista cuyo fin era, al igual que en el pensamiento freudiano, el final del sufrimiento.[7] Este materialismo lo entendió dentro de una abstracción filosófica, pues él concebía la abstracción como una parcela de nuestra experiencia material. Ahora bien, no se perdía en divagaciones ontológicas, sino que entendía el materialismo como una práctica de pensamiento sobre la felicidad aparente.

> "Cada vez que voy al cine salgo, a plena conciencia, peor y más estúpido. […] participación en la injusticia al dar a un mundo frío la apariencia de un mundo en el que aún es posible hablarse. […] Hay que estar conforme con el sufrimiento de los hombres: hasta su más mínima forma de contento consiste en endurecerse ante el sufrimiento." (Adorno 2004a: 30).

[7] "Todo dolor y toda negatividad, motor del pensamiento dialéctico, son la forma de lo físico de múltiples maneras mediatizada, de no pocas devenida incognoscible, del mismo modo que toda felicidad aspira a la consumación sensible y en ésta obtiene su objetividad." (Adorno, 2008a: 191).

Adorno veía en los medios de comunicación de reproducción masiva y en la industria cultural la unidad que la filosofía tradicional había buscado en la identidad de lo no-idéntico, unidad de la industria cultural que confirmaba la unidad de la política; de ahí que equiparara frecuentemente a la primera con el fascismo (A. Huyssen en David: 2007 249) y los sistemas políticos totalitarios, en los que se ejercía la dominación por medio de la violencia.[8] Esta tesis, la de "la falsa identidad de universal y particular", (Adorno-Horkheimer, 1988: 1) la desarrolló en profundidad en uno de los capítulos que componen la *Dialéctica de la Ilustración,* "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", que elaboró, como ya se ha mencionado anteriormente, junto a su amigo Horkheimer en su estancia en California tras el exilio (la finalizaron en 1944, aunque no fue hasta tres años después cuando se publicó), siguiendo la línea filosófica del *Institut für Sozialforschung*, cuyos autores empezaban entonces a ser conocidos como la Escuela de Frankfurt, que partiendo de una ideología de corte marxista, veían en la cultura de masas la salida natural del capitalismo avanzado, una cultura caracterizada por la explotación y la alienación del individuo en pseudonecesidades creadas por la industria cultural.

3.1. La dialéctica como el proceso de relación entre arte y sociedad

En la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer mostraron su desencanto con la razón ilustrada y denunciaron la manera en que la sociedad había destruido su potencial emancipador, al mismo tiempo que señalaron la manipulación de la conciencia de las masas, mediante el establecimiento creciente de una industria cultural que dificultaba cada vez más todo pensamiento crítico. Para ellos la industria cultural seguía siendo la industria de la diversión en la que "[e]l espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitado" (Adorno-Horkheimer, 1962: 10); lo que no concordaba con la concepción de arte como denuncia de los antagonismos sociales que defendía Adorno. Para éste el mero goce contemplativo del arte debía ser rechazado, pues el

[8] "La violencia de la sociedad industrial obra sobre los hombres de una vez por todas." (Adorno-Horkheimer, 1988: 4).

arte, en general, y la música, en particular, debía "expresar, en la materia que le es propia y con sus leyes formales autónomas, el sufrimiento de los hombres" (Jiménez, 2007: 221) y el único modo en que podía llevarlo a cabo una sociedad en la que el interés individual divergente del interés general pretendía ser armonizado en un mismo interés era el aislamiento y no, tal y como la industria cultural pretendía hacer, a través de una estandarización de los productos con carácter de mercancía "sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social." (Adorno-Horkheimer, 1962: 1). Adorno, que tenía por pensadores de referencia a Marx y a Kant, acogió el uso que hizo el primero de la razón práctica kantiana como exigencia de transformación del mundo más que como mera interpretación del mismo (Adorno, 2008a: 227) y dedicó muchos de sus escritos a denunciar la falsa conciencia creada por la industria cultural que apacentaba a las masas mediante el falso cumplimiento de los primitivos deseos para evadirles de la necesidad de pensar.[9]

De ahí que defendiera que la industria cultural venía impuesta por una sociedad irracional, una sociedad en la que gobernaba una razón instrumental, una razón interesada y orientada únicamente a buscar el mejor medio para alcanzar un fin, descuidando y dejando de atender a la racionalidad de ese fin, es decir, una industria cultural impuesta por la "transformación de una sociedad racional en sus medios en aquella abiertamente irracional que hace tiempo que latentemente era según sus fines." (Adorno 2008a: 248). Precisamente éste era el mensaje central de toda la Escuela de Frankfurt: la profunda irracionalidad de unos fines obtenidos por métodos completamente racionales. De hecho, Adorno entendía que era la Ilustración la culpable de todo y "que la cosificación de la vida no se debía a un exceso de ilustración, sino a un defecto de ella, y que la mutilización cometida en la humanidad

[9] "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." (Adorno, 2008a: 89).

por la incompleta y particularista racionalidad contemporánea era en definitiva un estigma de la irracionalidad total." (Adorno, 1962: 16). E incluso Horkheimer apuntaba que ya en el pensamiento de Kant se apreciaba la aceptación de la empiria, de la realidad, incluso en su forma más depravada, la de la explotación, puesto que en el imperativo categórico de su *Fundamentación* establecía que había que "obrar de tal modo que uses a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre y al mismo tiempo como fin y nunca meramente como medio", dando a entender con el «nunca meramente» la aceptación de la explotación dado que la diferencia entre medio y fin era social y si bien no había que olvidar que era por los sujetos por quienes se había puesto en marcha todo el mecanismo "que los olvida y sólo incidentalmente los satisface", éstos eran entendidos como la mercancía fuerza de trabajo. (Adorno, 2008a: 239). En otro de sus ensayos aludió a este fenómeno comparando la antibanausía ateniense que mostraba "despectivo orgullo de quien no se ensucia las manos por aquel de cuyo trabajo vive y la conservación de la imagen de una existencia que apunta a más allá de la coerción presente detrás de todo trabajo" (Adorno, 1962: 19) con la crítica cultural burguesa que, aunque distinguiendo entre alta cultura y cultura popular, obra de arte y obra de entretenimiento, conocimiento y concepción del mundo, no llegó a abrirse al pragmatismo que Platón y Aristóteles aplicaron al arte. Adorno y Horkheimer entendían que lo que buscaba el *amusement*, el entretenimiento, era adecuar el trabajo de la fábrica y la oficina al ocio, de manera que el placer acababa convirtiéndose en aburrimiento, y las obras podían escucharse sin esfuerzo alguno, incluso estando distraído.[10]

En la nueva sociedad industrial los productos se habían vuelto fungibles, la calidad era equivalente a la cantidad, todo se había reducido a conceptos de mercado y a mercadotecnia − "ni tan siquiera las teorías podían escapar ya al mercado" decía en la *Dialéctica Negativa* (Adorno, 2008a: 16) o "el crítico mismo se mide exclusivamente por su éxito en el mercado" en *Prismas (*Adorno, 1962: 11) –lo que conllevó, según los pensadores frankfurtianos, a que la única libertad del arte en el mercado fuera "morir

[10] "Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción." (Adorno-Horkheimer, 1988: 4)

de hambre". El monopolio de la cultura, que ya Tocqueville cien años antes había definido como la ilibertad del igualitarismo, implicaba la libertad de no pensar como yo, pero siendo considerado un intruso. (Adorno-Horkheimer, 1988: 8). Asimismo, cuando se hablaba de música seria-música ligera se atendía a criterios de mercado; mientras que la primera parecía no ser susceptible de entrar a formar parte de las demandas del mercado, la segunda era entendida como mercancía, un producto de consumo más. Sin embargo, tal y como menciona David Jiménez, hay música supuestamente seria que se rige por principios de mercado y por las tendencias de moda, adquiriendo carácter de mercancía, mientras que, por otro lado, cierta música denominada ligera "trasciende la ley que supuestamente sigue y se pone en conflicto con ella [al] mostrar los deseos socialmente producidos como deseos insatisfechos, negados por la misma sociedad que los produce." (Jiménez, 2007: 222-3). Por eso, Adorno en el primer ensayo que publicó como miembro del *Institut für Sozialforschung* "On the Social Situation of Music" advirtió de la posible necesidad de reemplazar la distinción entre música seria y música ligera por otra "en la que las dos mitades de la esfera musical sean vistas igualmente desde la perspectiva de la alienación, esto es, como mitades de una totalidad que ya no puede ser reconstruida por una simple suma de las partes" (Jiménez, 2007: 223), que es precisamente lo que buscaba la cultura de masas: conciliar dos elementos antitéticos e inconciliables de la sociedad, el arte y la diversión, en un falso denominador común como era la totalidad de la industria cultural. El arte ligero representaba la falsa conciencia del arte serio, su sombra, siendo la escisión entre ambas lo que poseía el carácter de verdad al expresar la negatividad de la cultura de las dos esferas. He aquí la identidad de lo no-idéntico que observaba Adorno en el pensamiento hegeliano extrapolada a la falsa identidad que promovía la industria cultural al homogeneizar y estandarizar todo el arte.

Hay un término musical que reflejaba muy bien, según Adorno y Horkheimer, esta falsa identidad musical: el estilo, al que también aludían utilizando el término jerga definido como "lenguaje suyo, con una sintaxis y un léxico propios." (Adorno-Horkheimer, 1988: 5). Para éstos el estilo de la industria cultural se convertía en no estilo al no presentar resistencia de la materia: la dialéctica del estilo y el no-estilo, en el que los

polos extremos acababan tocándose sin importar ya la conciliación entre lo universal y lo particular pues uno podía sustituirse por otro y viceversa en una "turbia identidad." (Adorno-Horkheimer, 1988: 6). Y añadían que los grandes artistas nunca fueron quienes seguían el estilo en su forma más pura, sino aquéllos que "acogieron en la propia obra al estilo como rigor respecto a la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negada." (Adorno-Horkheimer, 1988: 6). Ahora bien, para que el arte pudiera ser expresión del sufrimiento debía enfrentarse con la tradición que se depositaba en el estilo, puesto que aunque reconocían que el momento en el que afloraba en el arte la realidad era inseparable del estilo, entendían que no era en la unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, donde ésta debía hallarse, sino en la discrepancia, la introducción de la "disonancia en el seno de la armonía preestablecida." (Adorno, 2004a: 129).

La traducción de todo esto en términos de consumo fue un conformismo generalizado de los consumidores que se contentaron con la eterna reproducción de lo mismo en la era de la reproductibilidad técnica. Hubo un pensador y crítico literario alemán, Walter Benjamin, que colaboró estrechamente con la Escuela de Frankfurt y mantuvo una extensa correspondencia con Adorno, que también dedicó parte de su obra a abordar cómo la barbarie y los nuevos medios de reproducción masiva implicaban un cambio en la concepción estética del arte. De hecho, uno de los dos hitos que marcaron crisis y cuestionamientos en la vida intelectual de Adorno, a pesar de la unidad de su pensamiento, fue el encuentro con Benjamin. Susan Buck-Morss ya apuntaba la importancia del encuentro con este intelectual al referirse al mismo como "un punto de transformación para Adorno" quien incluso empezó a impregnar sus escritos con "el sello del lenguaje de Benjamin." (Jiménez, 2007: 216). Este último, al que Adorno alude como el "filósofo cuya vida se apagó durante la huida ante los corchetes hitlerianos" (Adorno, 1962: 244) murió en Portbou cuando se dirigía a Nueva York, donde le esperaba Adorno. Muchos han especulado que su línea de pensamiento habría sido otra si hubiera llegado al Nuevo Mundo, el otro hito que marcó el pensamiento de Adorno, para quien la experiencia en EE UU supuso una liberación "de la ingenuidad de la credulidad cultural" y la adquisición de la "capacidad de ver desde fuera la cultura. A

despecho de toda mi crítica social, − añadía− y pese a que tenía conciencia del predominio de la economía, desde siempre tuve por evidente la absoluta preeminencia del espíritu. Que esa evidencia no es válida sin más vine a saberlo en América, donde no impera ningún respeto tácito por lo espiritual. La ausencia de este respeto lleva al espíritu a la conciencia crítica de sí mismo." (Jiménez, 2007: 216). Sin entrar en las especulaciones, lo cierto es que la lectura que uno y otro hicieron de la nueva industria cultural distaba mucho de ser igual. Ambos estaban de acuerdo en que los nuevos medios de reproducción introdujeron un cambio tanto cuantitativo como cualitativo del consumo del arte; éste no sólo había aumentado, sino que la actitud y los hábitos en el mismo también habían cambiado. De acuerdo con Walter Benjamin las nuevas técnicas suponían "un proceso destinado a abolir el individualismo burgués y a introducir nuevas formas de vida y arte en las que el proletario podía y debía apoderarse". (Lanza, 1998: 249).

3.2. La pérdida del "aura" en el arte

La consecuencia más relevante que trajeron los medios de reproducción para Benjamin fue la pérdida de «aura», es decir, la pérdida del aspecto sacro de la obra de arte tradicional, de la unicidad, de la irrepetibilidad pues "al multiplicarse la reproducción, ésta sitúa a una serie cuantitativa de eventos en el lugar de un evento único." (Lanza, 1998: 250). La reproducción técnica despreciaba el aquí y ahora del original, la autenticidad, la inmediatez, el aura se atrofiaba, pero es que Benjamin entendía que así como las masas buscaban superar la singularidad, tendían a acercar espacial y humanamente las cosa. Adorno, en cambio, consideraba que no se trataba de un arte antiindividualista y democrático en el sentido benjaminiano, sino de un arte de masas en el que se producía la disolución del sujeto en el objeto; de ahí que empleara el concepto « fetiche» para hacerse eco de la nueva producción consumista gobernada por la industria de la cultura.

Walter Benjamin escribió "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en 1936, aludiendo con ello no al arte musical sino a las artes figurativas, lo que no

impedía que todo su discurso fuese aplicado al arte de combinar sonidos. Consideraba que conceptos como creación, genialidad, perennidad,… ya no tenían cabida en el discurso estético de los medios de reproducción masiva donde el valor cultual de las obras había desaparecido. Dos años después, estando ya en Nueva York, como réplica, Adorno escribió "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha", pero ya antes en su estancia en Londres había intercambiado correspondencia con Benjamin mostrando sus acuerdos y discrepancias con todo lo expuesto por éste en el ensayo citado. Si bien compartía la idea de la construcción dialéctica entre mito e historia y la consecuente disolución del mito que se revelaba como desencantamiento del arte que exponía Benjamin y que Adorno había reiterado en sus escritos estéticos, no mostraba su conformidad con la idea de que el "halo de su [el arte] autonomía se extinguió para siempre." (Benjamin 1989: 8). Adorno consideraba que el error por parte de Benjamin había sido equiparar la idea de obra de arte autónoma con el concepto mágico de aura que este último introdujo para referirse a la unicidad e irrepetibilidad propias del arte de la tradición. Apuntaba Adorno que, ciertamente, él estaba familiarizado con el aspecto mágico de las obras de la sociedad burguesa y del aspecto ideal que marcó la filosofía y la autonomía estética de ésta. Sin embargo, consideraba que el centro de la obra de arte autónoma no pertenecía al mito, sino que se mostraba inherentemente dialéctico entre el mito y la libertad. Como ya se ha mencionado anteriormente, la libertad en Adorno se encontraba precisamente en la falta de libertad y el conocimiento de la misma. De la misma manera que apuntaba Hegel, libertad y necesidad eran dos conceptos íntimamente relacionados y la libertad implicaba conocer la necesidad para poder actuar libremente dentro de ésta. De este modo, Adorno veía el momento dialéctico de la autonomía del arte en el proseguimiento de sus leyes técnicas que lejos de traducirse en tabú o fetichismo, las aproximaba a un estado de libertad de algo que puede ser producido, libre en su contingencia. El elemento aurático estaba desapareciendo no sólo por la era de la reproductibilidad técnica, sino, sobre todo, por el cumplimiento de las leyes formales autónomas, lo que no implicaba que el material formal de la obra de arte autónoma fuese idéntico al elemento mágico que se hallaba en él. La obra musical autónoma, dice David Jiménez, era para Adorno "la que no se sometía a las leyes de producción

de mercancías sino a su propia legalidad" de manera que el compositor radical, el que componía la música autónoma, "se enfrentaba a la tarea de responder a las demandas del material musical, […] donde se veía obligado a confrontar las contradicciones sociales" (Jiménez, 2007: 221-2), y que, según Adorno, Schönberg llevó hasta sus últimas consecuencias con la invención del método compositivo dodecafónico.

También acusó Adorno a Benjamin de una especie de segundo romanticismo.[11] Benjamin consideraba que gracias a la reproductibilidad técnica, por primera vez en la historia universal, la obra de arte había sido emancipada de su existencia en un ritual, encontrando ahora "su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política." (Benjamin, 1989: 6). A pesar de que Benjamin defendía que el arte reclamaba recogimiento y las masas buscaban disipación, creía a su vez que "el público era un examinador, pero un examinador que se dispersa." (Benjamin, 1989: 18). La distracción que el cine aportaba a las masas era percibida por Benjamin como potencialidades utópicas y con cierta fuerza redentora; mientras que Adorno la percibía con temor a que el arte perdiera la inmediatez del contenido crítico del arte y así se lo hacía saber en su carta "and despite its shock-like seduction I do not find your theory of distraction convincing- if only for the simple reason that in a communist society work will be organized in such a way that people will no longer be so tired and so stultified that they need distraction." (Adorno-Benjamin, 1936: 66). En consecuencia, mientras que para Benjamin el movimiento de masas estaba íntimamente ligado a la reproducción técnica al permitir ésta una nueva función política del arte, desvinculada del valor cultual y de la existencia del ritual, en el que creación, genialidad, perennidad y misterio eran conceptos próximos al fascismo, Adorno cuestionaba la equiparación que aquél hacía de obra autónoma con el concepto mágico de aura y la atribución a la misma de una función política reaccionaria. Ahora bien, así como Benjamin prescindía totalmente de la tensión dialéctica entre arte autónomo y arte de masas, Adorno concedía todo el beneficio al

[11] Lo que no es de extrañar si se tiene en cuenta que Benjamin escribió la crítica del arte en el Romanticismo.

arte auténtico, el nuevo arte, la música de Schönberg,[12] negándoselo completamente a la cultura de masas. (Wellmer en David, 2007: 234).

A pesar de lo que pueda pensarse, tanto Benjamin como Adorno eran partidarios de la democratización de la cultura. Ahora bien, durante los años 30, muchos, sobre todo gente de izquierdas, creyeron en el potencial de la radio como medio para hacer llegar a las masas los bienes culturales que habían estado restringidos a las clases más pudientes, aspecto que no compartía Adorno, para quien la transmisión radiofónica y su recepción eran completamente inadecuadas, siendo imposible que la radio cumpliese con sus pretensiones. (Hullot-Kentor, 2007). Éste, impulsado por Paul Lazarsfeld, un sociólogo vienés de principios de siglo que llegó a EE UU en 1933 y que fue uno de los principales estudiosos de la influencia de la radio en las campañas preelectorales, analizó qué repercusiones estaba teniendo la transmisión electrónica sobre la música. Él, que abogaba por la resolución de la tensión entre el público y la obra por medio de la ejecución musical, creía que si los intérpretes se negaban a colaborar con ello contribuirían a la neutralización del nuevo arte hasta convertirlo en un bien cultural para expertos, fomentando la indiferencia hacia él. Adorno consideraba que una buena interpretación de la nueva música, que no mostrara indiferencia, podía conseguir acercar la nueva música a una sociedad hostil a la misma, además de ver en la radio un medio idóneo para contribuir a ello. Ya la creación del Tercer Programa de la BBC Radio (inaugurado en el septiembre 1946 y destinado a una minoritaria y selecta audiencia de intelectuales) mostraba cómo la nueva música quedaba relegada a una esfera separada del público y de ahí que para él la diferencia entre música tradicional y nueva música, en parte promovida por la industria cultural, pudiera ser superada por la radio, la cual podría "ofrecer un refugio a la nueva música excluida del mercado, […] [y] garantizar ejecuciones en las que las cosas se hicieran como es debido." (Adorno, 2006: 50). Adorno rehuía del interés de la alta cultura por

[12] Adorno entendía por arte auténtico aquél que reflejaba los antagonismos sociales y los representaba por sus propios medios. Benjamin definía la autenticidad como la cifra de todo lo que desde el origen podía transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. (Benjamin, 1989:3) Con la llegada de la reproducción técnica y la secularización del ritual la autenticidad (en el sentido de adjudicación de origen) sustituye al valor cultual.

esa separación estática, generalmente promovida por los conservadores de la cultura, cuya radio totalitaria tenía por cometido conservar los bienes culturales y proporcionar entretenimiento y distracción. Para ello era preciso que la radio alcanzara mayor autonomía, por eso apuntaba Hullot-Kentor que los deseos de Adorno de hacer de la radio un instrumento, "musical instrument", para la ejecución de la música, no era algo que Adorno creyera factible, sino algo que debería tener lugar para evidenciar las falsas promesas de la radio.

El problema para Adorno, abordado en su ensayo "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" ya mencionado anteriormente, era que el mismo concepto de escucha y de oyente se habían visto transformados por los nuevos medios de reproductibilidad técnica. Los oyentes se habían convertido en compradores que todo lo aceptaban y el auténtico escuchar se había limitado a unos pocos, pues el placer del instante dispensaba al oyente de la exigencia del mismo, pensar en el todo. "Baste recordar cuánto sufrimiento se ahorra quien no piensa demasiado," afirmaba denunciando la falsa conciencia promovida por la industria cultural. (Adorno, 2009: 34). De hecho, el frankfurtiano veía una equivalencia entre la referencia de Benjamin de la apercepción del cine y su función de distracción y la función de la música ligera en la nueva era. "El jazz comercial, -decía- puede desempeñar su función solamente como simultáneo a la conversación y, por encima de todo, como acompañamiento del baile," pues era agradable para el mismo pero desagradable para la escucha. (Adorno, 2009: 37).

Las radios y los nuevos medios electrónicos buscaban la distracción, el mero entretenimiento, sin embargo, Adorno discrepaba sobre su capacidad para conseguirlo, pues al igual que Aldous Huxley se preguntaba sobre quién se divertiría en un local de alterne, él se planteaba a quién podría entretener la música de entretenimiento que se presentaba como mera música de fondo. Huxley también era de la opinión de que los nuevos medios técnicos habían conducido a la vulgarización "la producción de desechos es en todas las artes mayor que antes; y así seguirá siendo mientras las gentes continúen con su consumo desproporcionado de material de

lectura, de imágenes y sonoro." (Benjamin, 1989: 12). La producción y el consumo estaban mediados por la reproducción, que hacía inmediatamente presente la producción artística dándole vida, que, de lo contrario, existiría simplemente como un "death text". (Adorno, 2002: 411). Ahora bien, la música se alienó de la sociedad, tal y como demostraban las antinomias de la producción, lo que impedía llegar a la sociedad; la música ya no servía a las necesidades sociales, sino que se ajustaba al valor de intercambio.

En la nueva cultura de masas el concepto de gusto kantiano había sido superado: que algo te gustara era equivalente a que lo reconocieras, conducta valorativa que Adorno describía como "una ficción en un mundo de mercancías musicales estandarizadas" (Adorno, 2009: 16); y que, por otra parte, estimaba que se había convertido en un círculo vicioso en un mundo en el que lo que más éxito tenía era lo más interpretado y viceversa, un mundo de fetichismo donde lo importante era el éxito acumulado y no el efecto que la ejecución musical ejerciera sobre los oyentes. Este fetichismo fue uno de los motivos que llevó a Adorno a abogar por una superación de la distinción entre música seria y música ligera, en el que el escuchar se había convertido en una mercancía más, el papel de la música en el proceso social era exclusivamente "that of a commodity" (Adorno, 2002: 391), el valor de uso venía marcado por el mercado y "las diferencias entre la aceptación de la música clásica oficial y la aceptación de la música ligera no poseían ya ningún significado real." (Adorno, 2009: 22). El valor de consumo de la mercancía quedó sustituido por el valor de cambio de la misma, asumiendo falsamente ese valor de consumo y obteniendo un cambio de función en la música que afectaba a la relación entre arte y sociedad. (Adorno, 2009: 26).

Teniendo en cuenta que el arte, en general, y la música, en particular, eran productos creados socialmente y que la reificación y alienación musical eran hechos sociales, Adorno defendía la necesidad de atajarlos desde dentro de la sociedad, a través de un cambio de la misma. Ahora bien, ¿cómo podía el arte intervenir en esta transformación? David Jiménez ya señalaba que lo único que la música podía hacer era expresar las antinomias sociales por medio del "coded language of suffering" (Adorno,

2002: 393); antinomias sociales que Adorno hallaba como problemas técnico-musicales en el propio material musical y sus leyes formales. He aquí la razón de que se hable de un valor sociológico y un valor estético en el pensamiento musical de Adorno, para quien la música al estar en la sociedad, era un hecho social, como social era el valor estético de la misma (Fubini, 1994a: 420)

3. El valor sociológico y el valor estético en Adorno

«*Obra, tiempo y apariencia son una sola y misma cosa y juntos quedan abandonados a la crítica. No tolera ésta la apariencia y el juego, la ficción, la complacencia de la forma en sí misma, la división de las pasiones y de los dolores humanos entre figuras y cuadros diversos. Únicamente está permitida la expresión auténtica y directa del dolor en su momento real, al margen de toda ficción y de todo juego*.»

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

Pero, ¿cómo conjugar el valor estético de la música con su valor sociológico? En su *Teoría Estética* Adorno desarrolló una interpretación sociológica de la autonomía del arte. El arte de su tiempo, según el filósofo, era un arte autónomo, que respondía a sus propias reglas y que, como tal, no servía a ninguna función social, política ni religiosa; el arte autónomo de Adorno era un arte sin función. Hasta el siglo XVIII la música en la tradición occidental había estado supeditada a la función del evento al que acompañaba, ya fuera éste litúrgico, político, civil… es decir, era un arte heterónomo.[13] Sin embargo, a finales del mencionado siglo, la música empezó a adquirir autonomía y pasó de contribuir y formar parte de un evento social, a ser ella misma el evento social. Que la música carezca de función social, que la función de la música sea precisamente el no tener función, se traducía, para Adorno, en tener una función de segundo grado, pues "en una sociedad práctica y absolutamente funcionalizada, total e íntegramente dominada por el principio de intercambio, lo carente de función se convierte en función de segundo grado." (Adorno, 2009: 221). El principio de intercambio dominaba la esfera social y hacía del arte una mercancía más, ni tan siquiera el arte autónomo podía ya escapar del mercado.

En el pensamiento de Adorno, heredero de la tradición decimonónica del *art pour l'art* y de la interpretación marxista del mundo, se conjugaban la teoría formalista del arte kantiana y la cosificación del arte de Marx, puesto que, aunque carente de una función social directa, en las nuevas sociedades capitalistas el arte en su autonomía funcionaba como mercancía y al mismo tiempo presentaba una función crítica esencial. Para el frankfurtiano la no-intencionalidad del arte delataba "su autoconsciencia inconsciente

[13] La música fue de las artes la última en alcanzar la autonomía, pues su estatus artístico era inferior al de las demás artes hasta bien entrado el S. XVIII.

del arte de su participación en su contrario: esta autoconsciencia motivó el giro del arte hacia la crítica de la cultura." (Adorno 2004b: 18). Y añadía: "si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta. Sólo donde también se siente lo otro del arte se puede sublimar al arte. El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él." (Adorno, 2004b: 16).

Andy Hamilton llama la atención sobre la emancipación que trajo la Ilustración al mundo del arte. Hasta la llegada de la *Aufklärung*, como ya hemos mencionado, las exigencias musicales provenían de la iglesia, la corte o la aristocracia y el compositor se veía obligado a responder a las mismas. Cuando ya el artista no tenía que trabajar más para otros, adquirió mayor libertad para seguir sus propias reglas, pero lo hizo sujeto a las exigencias del mercado. "It [capitalism] emancipates from feudalism, but forges new chains of its own." (Hamilton: 254). Idea que Adorno expresaba como sigue: "la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo." (Adorno, 2004b: 9).

4.2. Autonomía y dependencia de la música y la sociedad

Según Hamilton, Adorno veía la autonomización del arte como un hecho inevitable dentro del proceso histórico,[14] como inevitable era su carácter de mercancía, como "producto" presente en el "mercado", el mercado cultural: el carácter fetichista formaba parte de su contenido de verdad en tanto en cuanto cuestionaba la sujeción de todo al principio de intercambio. Sólo a través de la cosificación del arte pudo éste alcanzar su autonomía. Sin embargo, el valor estético y el valor sociológico mostraban en el pensamiento adorniano no una relación de dependencia, sino una relación dialéctica, dinámica, recíproca: la música no pretendía ser mero reflejo de la sociedad, como había querido demostrar ciertos estudios sociológicos, ni los valores estéticos

[14] "La definición de lo que el arte es siempre está marcado por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y a la apertura a lo que el arte quiere llegar a ser." (Adorno, 2004b: 11)

estaban supeditados a cuestiones sociales y de mercado como apuntaba el marxismo clásico. “El arte –decía Adorno- es la antítesis de la sociedad; no se puede deducir inmediatamente de ésta.” (Adorno, 2004b: 18). Al igual que la teoría social, en la que estaba presente la duplicidad de momentos, la acción y la contemplación, donde el crítico de la cultura se veía obligado a participar y no participar de ella, la relación entre la música y la sociedad era una relación llena de aporías. Precisamente Adorno definía la relación del arte con la sociedad aludiendo a esos antagonismos irresueltos de la realidad que “retornaban en las obras de arte como los problemas inmanentes de la forma”, es decir, “el carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait* social se comunicaba sin cesar a la zona de su autonomía.” (Adorno, 2004b: 15). Ésta es la razón de que el alemán considerara que la música cumplía su función social cuando a través de su material y de sus leyes formales presentaba los problemas de la sociedad, problemas intrínsecos en la música, y de que viera un paralelismo entre el cometido de la música y el cometido de la teoría social. (Adorno, 2002: 393). Para Fubini el considerar la música como un elemento social desbancaba la dicotomía entre lo extra-artístico (el elemento social) y lo artístico y desplazaba el problema de las relaciones al problema de la función de la música dentro de la sociedad, una música que ya no respondía más a necesidades directamente. Esta aparente no-funcionalidad que determinaba las funciones sociales del arte autónomo era la clave de la dialéctica adorniana. (Hamilton: 255).

Cuando Adorno apuntaba que el arte no podía deducirse inmediatamente de la sociedad estaba aludiendo a la sublimación y al psicoanálisis freudiano. Las obras de arte, copias de lo vivo empíricamente, al proporcionar lo que se les negaba fuera, eran vistas por la teoría psicoanalítica como proyecciones de lo inconsciente de quienes las han producido, de manera que “la teoría psicoanalítica aventajaba a la teoría idealista en que sacaba a la luz lo que no es artístico en el interior del arte”, aunque pasaba por alto “su objetividad, su coherencia, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica, su idea de verdad.” (Adorno, 2004b:19). La teoría del arte de Freud, que entendía el arte como cumplimiento de deseos, era opuesta completamente a la teoría del arte kantiano que, en la *Crítica de la capacidad de*

juzgar, definía el juicio estético, el juicio del gusto, como un juicio desinteresado, una finalidad sin fin. Adorno objetaba a Kant que debido al significado que *interés* adquiere en él, el agrado se volvía tan indeterminado que ya no servía para definir lo bello (tan sólo servía para la justificación de una *pulchritudo vaga* que placía sin ningún concepto en particular, debiéndose al "mer divertissement") su teoría estética se convertía en un "hedonismo castrado, en un placer sin placer." (Adorno, 2004b: 23). Sin embargo, tampoco el hedonismo estético por el que abogaba Freud convencía al alemán. El sujeto trascendental de Kant y el sujeto psicológico de Freud se debatían entre el enfoque negativo y el enfoque positivo de la facultad de goce; siendo en este último la obra de arte entendida como un bien cultural beneficioso que expulsaba toda la negatividad del arte a los conflictos instintivos de su génesis. Cuando en la *Introducción a la Sociología de la música* Adorno hablaba de la música como función social la emparentaba con el "timo, una tramposa promesa de felicidad que se instala en el lugar de la propia felicidad."[15] (Adorno, 2009: 226). Al parecer Adorno aludía aquí a la música de entretenimiento, sobre la que profundizaremos más adelante, aunque tal y como indicaba Hamilton en su artículo sobre la autonomía del arte los reclamos del arte elevado de autonomía –como obras de arte que aspiraban a ser más que meros productos intercambiables- era ilusoria. "El arte autónomo no era completamente libre de la infamia autoritaria de la industria cultural." (Adorno, 2004b: 31). En el mundo social de la cosificación, la autonomía de la música se presentaba como una especie de ilusión, y viceversa, el arte autónomo y el arte cosificado se mostraban como falsedad con respecto al otro. (Hamilton: 255). Lo único que diferenciaba una música de otra era según Adorno la forma en que ésta se mostraba ante los antagonismos de la sociedad:

> "En toda música, aunque menos en su lenguaje que en su interna conexión estructural, se manifiesta la sociedad en su totalidad como antagonista. Un criterio, en orden a establecer la verdad de la música, es el de si ésta embellece el antagonismo que se afirma incluso a través de su relación con los oyentes, incurriendo así, más que nunca en unas contradicciones estéticas sin esperanza de que se resuelvan; o bien el de si [la música] se enfrenta con la experiencia del antagonismo en su propia constitución." (Fubini 1994a: 421, Adorno, 2009: 251).

[15] Idea que ya apuntamos en el primer capítulo al hablar de la sublimación que Freud describía en su ensayo *El malestar de la cultura*.

Pues bien, toda música, tal y como indicaba Adorno, estaba inserta en una sociedad antagonista, toda música sujeta a las exigencias del mercado, toda música pretendía ser autónoma, toda obra de arte, en la que el psicoanálisis veía la proyección del inconsciente de quien la creaba, proporcionaba "al Ello al que se dirigía una mera satisfacción sucedánea, […] todo estaba dispuesto de la mejor manera siempre que se evitara la preocupación y el dolor." (Adorno, 2009: 226). Ahora bien, el arte moderno, el llamado arte actual auténtico por Adorno, expresaba la desgracia mediante la identificación anticipando la destitución de la desgracia. Sus −del arte moderno− enemigos denominaban a este compendio reprimido por la cultura establecida la negatividad del arte. Sin embargo, Adorno creía que "en el placer por lo reprimido, el arte asumía al mismo tiempo la desgracia, el principio represor, en vez de protestar simplemente en vano contra él." (Adorno, 2004b: 33).

En la sociedad de consumo que le tocó vivir a Adorno, la música, el consumo masivo que se hacía de ella, era un mecanismo de defensa de la alienación sufrida. El filósofo llegó a afirmar que si se comparaba sociológicamente en términos cuantitativos los asistentes a un estadio de fútbol con los radioyentes de música nos sorprenderíamos de la analogía de los resultados. La posible explicación que ofrecía Adorno era que ese consumo musical recordaba a sus oyentes que todavía tenían cuerpo, que no se habían desprendido totalmente de él en el proceso racional de producción, de ahí que considerara que la música era un mecanismo de defensa, un proceso psicológico que se activaba automáticamente para evitar la ansiedad y el estrés que el mundo capitalizado ocasionaba. Una de las funciones que se atribuía a la música consumida, "la cual lleva consigo el lenguaje de inmediatez", era la de apaciguar el sufrimiento bajo la conciliación universal, como si se viviese aún cara a cara, como si el arte no hubiese muerto. En una sociedad en la que el arte se presentaba como necesidad social, como un negocio en el que el beneficio seguía siendo rentable, se olvidaba que el arte había muerto. Sin embargo, Adorno consideraba que lo que reclamaba la realidad en esa sociedad de instituciones y necesidades falsas era la objetivación del

arte, que éste fuese capaz de desvelar lo oculto de esa realidad,[16] en la que el conocimiento racional no daba voz al sufrimiento. De hecho, esto sólo podía ser ya satisfecho, teniendo en cuenta la afirmación de Hegel de que "la verdad es concreta", a través del arte, atendiendo al carácter de *Erscheinung* (o aparecer) del mismo, conforme al cual las obras de arte sacan fuera su interior, su espíritu, y sólo a través de éste pueden llegarse a conocer. Ya en la *Dialéctica Negativa* al hablar de las composiciones musicales había afirmado que "éstas sólo están logradas donde la producción subjetiva desaparecía en ellas." (Adorno, 2008a: 159). El signo de la objetividad era, para él, el contenido espiritual y era esta objetividad o supremacía del objeto la que hacía que el carácter de apariencia estuviera mediado de manera inmanente. De tal manera que ni de la experiencia estética puede decirse algo que no sea de la cosa, ni las obras de arte pensaban en el contemplador; es más, Adorno consideraba que "el disfrute artístico era un mal compromiso entre la esencia social y la esencia antitética de la sociedad de la obra de arte. De este modo –añadía- se le falsea también al placer sensual esa satisfacción corporal que sus representantes estéticos no proporcionan." (Adorno, 2004b: 26). Siendo Adorno quien desarrolló una crítica a la filosofía de la identidad, pensamiento subjetivista, no es de extrañar que fuese él quien mostrara una preponderancia del objeto. Resaltaba la objetividad del mismo sujeto, dado que un sujeto, por ser él mismo objeto, podía ser pensado sin objeto, mientras que un objeto nunca podía ser pensado sin sujeto. Aunque él alertaba sobre el peligro de utilizar la falta de conocimiento sin sujeto cognoscente como argumento contra la objetividad, ahora trataremos el goce estético desde el punto de vista del sujeto, pues en la experiencia musical es tan importante la producción como su recepción, es decir, la relación que se establecía entre los oyentes de música y la música misma, relación que era objeto de estudio de la sociología de la música cuando los oyentes eran entendidos como seres individuales socializados.

[16] "La esencia se transforma más bien en lo oculto bajo la fachada de lo inmediato, los presuntos hechos, lo cual hace de ellos lo que son; la ley de la fatalidad a la que hasta ahora obedece la historia; tanto más irresistible cuanto más profundamente se esconde bajo los hechos a fin de dejarse cómodamente negar por éstos. […] La esencia sólo se deja conocer en la contradicción del ente con lo que él afirma ser." (Adorno, 2008a: 161).

La escucha, recepción musical, fue un tema que trató en profundidad Adorno en varios de sus escritos. Ya hemos mencionado su ensayo "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" que escribió como réplica a Benjamin tras su llegada a Nueva York en el que explicaba las consecuencias que habían tenido los nuevos medios de reproducción técnica al haber arribado por primera vez a un número ingente de personas, esto es, la concepción del arte como mercancía y de una escucha atomista y primitiva. Ahora bien, no todo el mundo adoptaba la misma actitud ante la escucha musical y atendiendo a esta diversidad de comportamientos de la misma Adorno estableció una clasificación sobre los diferentes tipos que podían hallarse en la sociedad, suma de los oyentes y no oyentes de música. Esta tipología, que le servía como indicador sociológico, era establecida desde la música misma y analizando las reacciones de los oyentes, aunque no se realizaba tanto en base a criterios de gustos y preferencias como de adecuación de la escucha a lo escuchado, dado que para él las obras eran algo objetivamente estructurado que podían percibirse y analizarse con cierto grado de perfección. El primer tipo que mencionaba era el oyente experto quien realizaba una escucha estructural, siguiendo la lógica musical: "sigue espontáneamente el decurso de una música complicada, escucha sus momentos sucesivos: los instantes pasados, presentes y futuros de manera tan conjunta que de ello cristaliza un entramado pleno de sentido." (Adorno, 2009: 181). Éste era quien escuchaba adecuadamente. Ahora bien, él mismo era consciente de que este tipo de oyente era utópico en la sociedad del momento, y más cuando las composiciones se habían vuelto cada vez más complejas, lo que no había hecho sino reducir el número de oyentes competentes. El segundo tipo al que hacía alusión era el buen oyente, que también escaseaba. La escucha de éste no era tan adecuada como la del experto, pero, al menos, inconscientemente, era conocedor de la lógica musical inmanente. Comparaba su escucha con la comprensión de la lengua de un desconocedor de la gramática y de la sintaxis. Éste también era un tipo de oyente que se hallaba en peligro de extinción, no se contentaba con que la música le gustase y en la sociedad de intercambio cada vez encontraba menos su lugar. El auténtico burgués, era el oyente que mejor se había adaptado a esta sociedad en la que todo adquiría un valor de intercambio, era éste un consumidor cultural, para quien la música era un

bien cultural con valor social y por eso no era raro que conociera gran cantidad de repertorio. Respondía plenamente a la concepción fetichista de la música y en él la música ya se mostraba atomista. Sin embargo, adoptaba una postura elitista, mostrándose reacio a las masas y estableciendo la vida musical oficial y el gusto cosificado que creían superior al gusto de la industria cultural. Dentro de este tipo, mencionaba Adorno una variante, el denominado oyente emocional, —más propio de los países anglosajones y de los países retrasados en el desarrollo tecnológico que de los países alemanes— para quien la música era un medio de activación de emociones instintivas. Este tipo de oyente confundía a veces un escuchar consciente con un comportamiento frío y reflexivo con respecto a la música, cuando, en realidad, una escucha adecuada requería de un contenido afectivo. "Sólo que, en este caso, el contenido es la cosa misma y la energía psíquica es absorbida por la concentración sobre ella, mientras que para el oyente emocional la música es un medio al servicio de los fines de su propia economía instintiva." (Adorno, 2009: 186). Frente a este tipo surgió el llamado oyente estático-musical u oyente resentido, que se mostraba reticente a la música oficial, y, sin embargo, en vez de hacer algo al respecto, mostraba el mismo comportamiento que el oyente emocional pero ante músicas más antiguas que él creía ajenas a la cosificación (seguidores de Bach, por ejemplo), pues poseía una conciencia tendente al historicismo. Este oyente veía en la subjetividad y la expresión algo idéntico a la promiscuidad que aborrecía. El oyente de jazz se emparentaba con el oyente resentido en cuanto a su crítica contra la cultura oficial, aunque entre los seguidores de este género musical había una gran desunión, que parecía no reparar en las similitudes existentes entre ellos. Por último, y cuantitativamente el más significativo, se hallaba el que escuchaba la música como entretenimiento. En términos sociológicos éste sería el único tipo relevante y realmente representativo. Era precisamente éste el tipo de oyente que creaba la industria cultural y que respondía a una ideología unitaria; un grupo muy heterogéneo, cuya escucha se caracterizaba por ser dispersa y desconcentrada, que buscaba una mera distracción y que entendía la música como una fuente de estímulos. Un oyente que hacía de su mediocridad una virtud. "Si el consumidor cultural tuerce el hocico ante la música ligera, la preocupación del oyente entretenido es que lo ubiquen demasiado alto." (Adorno,

2009: 193). Adorno evidenciaba en su ensayo sobre los comportamientos musicales que las diferencias entre el arte inferior y el arte elevado, dicotomía que estimaba debía superarse –como ya mencionaba en su "On the Social Situation of Music"-, estaban presentes en la sociedad y en el comportamiento de los oyentes. En ningún caso pretendió ofender a quienes quedaban mal descritos en su ensayo, ni culpar a la industria cultural de esta situación, simplemente trataba de reflejar en las deficiencias de cada tipo la sociedad dividida en la que "cada uno es antes representante de una totalidad en sí antagonista que de una variedad social particular." (Adorno, 2009: 195). Él mismo apuntaba que la cada vez mayor especialización requerida al oyente experto era probablemente la causa del retroceso del buen oyente.

Tras abordar la clasificación sobre la tipología del oyente en el primero de los capítulos de la *Introducción a la sociología de la música* atendiendo al criterio de la adecuación o inadecuación de la escucha, al considerarlo un buen indicador sociológico de las relaciones entre oyentes en sociedad y música, se planteó relacionar la música con las clases o estratos sociales. En un estudio como éstos no podía obviarse que la música se presentaba como ideología en tanto en cuanto ésta ocultaba la realidad. Una posible hipótesis de partida, tal y como indicaba Adorno, podría haber sido equiparar las diferentes tipologías de oyente a clases o estratos sociales, sin embargo, ésta fue rechazada por su superficialidad, ya que la propia industria cultural era la que planificaba según los estratos sociales. Además, no había que olvidar que "la propia música es capaz de convertirse en algo completamente distinto en su recepción y de hecho se transforma supuesta y regularmente en algo distinto a aquello que le es inherente, según la creencia dominante, como contenido inalienable." (Adorno, 2009: 243).

La alusión al programa *Easy Listening,* un programa de la radio norteamericano que pedía del oyente una escucha sin esfuerzo y concentración al tener por finalidad la distensión de los oyentes tras sus largas y fatigosas jornadas era un claro ejemplo de la manipulación que la industria cultural podía ejercer sobre la recepción. "La música ligera […] es ideología" —afirmaba el propio Adorno (Adorno, 2009: 209)— y añadía

que ya en su carácter inmanente estaba la propia manipulación de la escucha de la música ligera, eximiendo de alguna forma de responsabilidad a la industria cultural. Sin embargo, era ésta la que ofrecía constantes copias y repetición de lo mismo haciendo aparentar que algo estaba pasando. La simplicidad de esta música hacía que cualquier pasaje pudiera ser sustituido por otro, a diferencia de la música culta en la que ningún detalle podía ser cambiado por otro. Sin embargo, no era esta simplicidad musical lo que hacía de ella una música estandarizada, sino el elemento sociológico. Esta estandarización era buscada y justificada estéticamente por quienes defendían esta música, que equiparaban los esquemas mecánicos de ésta con las formas canónicamente acuñadas. En la música ligera lo que importaba era el reconocimiento de la canción de moda, la cual contenía un importante elemento psicológico y social identitario, pues una vez alguien escuchaba y reconocía la canción se convertía en sujeto ideal para ella. De manera tal que el Yo social pasaba a formar parte del colectivo de fans y se veía inmerso en un ritual de socialización. Por este motivo las canciones de moda se enfrentaban a una contradicción: por una parte, deseaban incitar al oyente, diferenciándose del resto de canciones de moda; y, por otra parte, no podían salirse de lo habitual, ni rebasar el lenguaje que resultara accesible para el oyente medio, es decir, la tonalidad de la época romántica. [17] La pseudoindividualización y el *evergreen* son dos términos que encontramos en el discurso del frankfurtiano relacionados con esta antinomia. El segundo de ellos se refería a aquellas canciones de moda que "parecen no envejecer y que sobreviven a la moda" (Adorno, 2009: 215), canciones que evocaban en el recuerdo una sensación de nostalgia. Hasta qué punto fue la industria cultural la que seleccionó que éstas no perecieran o en qué grado se mantuvieron por sí mismas es una cuestión que se planteaba Adorno sin dar respuesta. Curiosamente, estas canciones tenían algo que era propio de la música elevada y que en la nueva cultura de masas había perdido: "la cualidad del momento único relativamente autónomo y cualitativamente distinto dentro de la totalidad" (Adorno, 2009: 216) o, en términos benjaminianos, el aura. La

[17] En la música ligera "contamos con una constancia intrínseca a su lenguaje musical. […] A la evolución del material que, desde hace más de cincuenta años, tiene lugar en la música elevada no ha contribuido mucho hasta ahora la música ligera." (Adorno, 2009: 203).

pseudoindividualización, por su parte, aludía a la estrategia que se utilizaba en la producción para aparentar la individualidad de un producto en el mercado, simulando la libertad de elección del consumidor según sus necesidades. En el jazz es donde más claramente se patentiza este intento de pseudoindividualización. Wintrop Sargeant, uno de sus mayores conocedores norteamericanos, manifestaba que "El jazz pone de relieve una regularidad conformista al hacer que la conciencia individual se hunda en una suerte de autohipnosis masiva. Socialmente hablando, en el jazz se somete la voluntad individual, y los individuos aislados que participan no son sólo iguales, sino prácticamente indistinguibles." (Adorno, 2009: 213). Y Adorno añadía: "La función de esta música, 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" (Adorno, 2009: 213); idea que en la *Teoría Estética*, aunque sin hablar del jazz concretamente, también apuntaba: "La espiritualización del arte estimuló el rencor de los excluidos de la cultura e inició el género del arte de consumo, mientras que al revés la repugnancia hacia éste condujo a los artistas a una espiritualización cada vez más implacable." (Adorno, 2004b: 26).

Esta espiritualización del arte, este arte que ya nunca más podría ser como pretendía el lenguaje del sentimiento puro, el lenguaje del alma, esta sociedad en la que después de Auschwitz se había convertido en algo bárbaro escribir un poema, eran pensamientos de Adorno sobre los que Hullot-Kentor hacía especial hincapié a la hora de entender la *Teoría Estética* en un contexto tan dispar como fue el americano. En las conclusiones de su artículo "Right Listening and New Type of Human Being" afirmaba que Adorno sólo podía haber escrito esa teoría estética del arte a su vuelta a Alemania de EE UU, pues, según él, ese libro estaba concebido en clara oposición a lo que los americanos eran. La principal y esencial diferencia entre la tradición americana y la tradición europea se hallaba en la distancia que había entre una y otra en su concepción filosófica. Ya Tocqueville en su libro *De la democracia en América* había alertado sobre la carencia de filosofía en los EE UU, cuyo pensamiento consideraba que estaba muy alejado de la idea filosófica que él entendía como deidad. Y fue

precisamente la tradición de Tocqueville la tradición de la que bebió Adorno, la tradición europea, en la que el romanticismo secularizó el arte dotándole de una especie de misticismo profano, de luz divina, que todavía hoy es visto como "el período más subyugante de todos […] en el que la música, el arte más abstracto de todos, el que se sitúa en la cima de lo artístico, puede acercar al hombre a lo sublime." (Polo, 2011) En América, en cambio, no hubo un Romanticismo como el europeo en el que el arte adquiriera un carácter quasireligioso —las clases medias rezaban al escuchar Beethoven (Hullot-Kentor en Huhn, 2006: 189)— nunca experimentaron el arte como la secularización de lo divino. Hullot-Kentor aventura y dice que el equiparable en América a la pregunta de Adorno de si puede haber poesía después de Auschwitz sería "Is there Jesus after Auschwitz?" (Hullot-Kentor en Huhn, 2006: 191).

Cuando Adorno llegó a Nueva York y se vio envuelto en un estudio sobre cómo la música era transformada al ser reproducida por la transmisión radiofónica, concluyó que un nuevo tipo de ser humano había emergido del Nuevo Mundo, para quien la música seria se había vuelto inapropiada. "No one had previously considered that the nature of the person could be so transformed historically that culture would become inadequate to humanity." (Hullot-Kentor, 2006: 192). A pesar de la creencia de muchos de sus contemporáneos del potencial universalista de cultura de los medios de reproducción masiva, Adorno consideraba que éstos sólo conducían a una neutralización de la misma y, en ningún caso, a una democratización de la cultura ni a una libertad del individuo, tal y como expuso en el capítulo que dedicó a la música ligera en su *Introducción a la sociología de la música*:

> Únicamente para la mirada registradora de las administraciones culturales de la música ligera se convierte en una sección inocente y con los mismos derechos que las demás secciones del arte. Esta música es objetivamente falsa y contribuye a mutilar la conciencia de quienes se entregan a ella, por difícil que sea de medir la mutilación sus efectos aislados. Pero el hecho de que el fenómeno de masas de la música ligera socave la autonomía y el juicio independiente, cualidades de las que precisa una sociedad de seres libres, mientras que, según parece, la mayoría de todos los pueblos se indignarían por la retirada de la música ligera como si se tratase de un ataque antidemocrático a sus derechos adquiridos, manifiesta una contradicción que remite a su vez a la propia situación de la sociedad. (Adorno, 2009: 217).

Era precisamente esta música que era falsa conciencia la que Adorno consideraba como música ideológica, una música que encubría sus antinomias bajo la fachada de lo coherente, impidiendo que la sociología de la música, que debía centrarse en las grietas y fracturas del decurso musical, hiciera crítica social a través de la crítica artística. Tal y como hemos mencionado previamente, la asunción de los antagonismos en la estructura musical o el ocultamiento de los mismos era el criterio de verdad para dilucidar la autenticidad de la música.

4.2. La autenticidad en la música

La autenticidad, ejerció un importante papel en la teoría estética del frankfurtiano, pero a pesar de ser un término al que aludía frecuentemente en sus trabajos no lo definió explícitamente en ninguno de sus ensayos, ni tan siquiera en su escrito *La jerga de la Autenticidad* [*Jargon der Eigentlichkeit*] en el que hizo una crítica al existencialismo alemán. Hablaba tanto de *Eigentlichkeit* como de *Authentizität,* ambos términos traducidos como autenticidad en el habla anglosajona y castellana. Criticaba Adorno la *Eigentlichkeit* heideggeriano por estimar que éste lo definía positivamente, elevándolo y dotándole de cierto carácter teológico: "The authenticity Heidegger misses will promptly recoil into positivity, into authenticity as a posture of consciousness —a posture whose emigration from the profane powerlessly imitates the theological habit of the old doctrine of essence." (Paddison en Huhn, 2006: 204). De hecho, utilizó una cita de Samuel Beckett, en total concordancia con esta idea, como lema al inicio de este ensayo que decía: "Il est plus facile d'élever un temple que d'y faire descendre l'objet du culte." (Beckett en Adorno, 2008a: 394).

El uso común del término autenticidad hace referencia a lo original, a lo único, en oposición a lo falso, lo ilusorio, la imitación, la reproducción o lo producido masivamente, conectado directamente con la pérdida de aura de la que hablaba Benjamin en "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". Otra de las acepciones que se le suele atribuir a la autenticidad es la de lo auténtico como lo verdadero en contraposición a lo inauténtico o no verdadero. En este sentido, cuando

algo es verdadero lo es con respecto a algo y puede serlo con respecto a sí mismo —"true to itself" (Padisson en Huhn, 2006: 201)— por eso Paddison sacaba a colación las interpretaciones históricas que a mediados de siglo empezaron a verse como la manera verdadera y "auténtica" de interpretar la música antigua al tratar de acercarse a las intenciones del compositor, empleando instrumentos y afinaciones originales y las convenciones interpretativas de la época y realizando ediciones críticas en base a criterios históricos. Richard Taruskin, Peter Kivy, Laurence Dreyfus y Joseph Kerman fueron algunos de los musicólogos que criticaron esta postura en la segunda mitad del siglo XX.

Pero, el mismo Adorno, ya en 1929 en su ensayo "Música nocturna", se preguntaba cómo debía o podía interpretarse la música del pasado. Para él la imposibilidad de una interpretación adecuada de la música antigua estaba determinada no sólo porque los oyentes que la pudieron escuchar en su momento ya no estaban, ni porque los intérpretes tampoco fuesen los del pasado, sino porque "las obras mismas comienzan a hacerse interpretables." (Adorno, 2008b: 61). Transcurridos veintidós años desde la escritura de este ensayo, escribió otro "Defensa de Bach contra sus entusiastas" que giraba en torno a la figura de Bach creada por sus devotos, elevado a mito, bien cultural, convirtiéndolo en una mercancía cultural neutralizada, convirtiéndolo en ideología. "Bach se convierte en neutralizada mercancía cultural, en la que la perfección técnica estética se mezcla tristemente con una verdad que ya en sí misma no es sustancial. De Bach han hecho un compositor para festivales de órgano a celebrar en ciudades barrocas bien conservadas: han hecho de él un fragmento de ideología." (Adorno, 1962: 143). En él también se aproximaba al tema de la interpretación del pasado, en concreto, a la interpretación de la música de Bach, y adoptaba una actitud crítica hacia las interpretaciones históricas que de su música se hacían por el valor que estaban concediendo a la obra misma en la concepción de una ejecución auténtica. Los defensores de este historicismo atribuían a la obra, según Adorno, un carácter ontológico que se aproximaba a la fenomenología de Husserl, Heidegger y Jaspers. (Paddison en Huhn, 2006: 202).

> "Hoy día, bajo la estrella del historicismo, la ejecución ha asumido un gesto sectario que suscita un interés fanático sustraído a la obra misma. […] los actuales entusiastas de Bach no se interesan más que por la exclusión de cualquier dinámica inauténtica, cualquier modificación de los *tempi*, cualquier exceso en la dotación de coros y orquestas. […] Pero lo que probablemente puede negarse a esa crítica es precisamente aquello en que más se complace: su presunta objetividad, su presunta fidelidad a la cosa. La única exposición objetiva de música, la única ejecución fiel a la cosa es aquella que se muestra a la altura de la esencia de la cosa. Y esa interpretación no coincide, como aún cree Hindemith, con la idea de la primera ejecución (primera en sentido histórico)." (Adorno, 1962: 152).

Para Adorno la objetividad de la obra se había reducido a principio estilístico, al no reconocerse ya los contenidos con el material que había subsistido. La única verdad que se daba en las obras era la verdad histórica, el aquí y ahora era lo único que permanecía eterno en ellas, lo que "hace saltar por los aires la apariencia." (Adorno, 2008b: 63). En torno a estas cualidades aparentemente inmutables de la obra se producía la dialéctica entre la forma y el contenido, que en ocasiones se hacía pasar por el concepto de la estética idealista, que no veía nada más que la «obra en sí», en la que coincidía forma y contenido, inseparable de su nacimiento histórico, y que, por tanto, derivaba en la muerte de la misma. Por eso estimaba Adorno, que reducir la obra a su "en sí", a su "esencia", no implicaba concederle la eternidad, sino su desaparición, y, en consecuencia, defendía que "el carácter de verdad de la obra está ligado precisamente a su descomposición. […] Ninguna obra está en la verdad y la que se descompone está muy alejada de ésta. Pero los contenidos que antes estaban insertos en la obra iluminan ahora claramente desde fuera." (Adorno, 2008b: 63).

Para Adorno la ejecución musical fue un tema central en la comprensión y entendimiento de la música, ya se tratase de la música del pasado o de la nueva música. De hecho, atribuía el ataque de la ininteligibilidad de la nueva música a las malas interpretaciones que se hacían de ella, pues consideraba que era la ejecución musical la que debía superar la brecha que se había dado entre esta música y el público. Al parecer, los mismos compositores de esta música radical, Adorno mencionaba a Schönberg y Berg, hablaban de los «*tempi* de estreno», que debían realizarse más lentamente hasta que la obra fuese bien conocida. Algo que los directores, por temor a que el público se aburriera y no fuese capaz de seguir el

discurso musical, no hacían, subsumiendo a los mismos ejecutantes en una total incomprensión. Añadía, además, que la diferencia entre la música tradicional y la música nueva no era tan absoluta como la industria cultural promulgaba y que las dificultades en la interpretación musical eran válidas para ambas. Sin embargo, éste era un problema que quedaba oculto por la familiaridad que habían obtenido algunas de las obras que la industria cultural se había encargado de dar a conocer y que los melómanos sabían ya casi de memoria. En la nueva música lo interior se volcaba hacia fuera y la estructura tendía a convertirse en fenómeno, pero esto era algo que también ocurría en las obras del pasado, dado que se interpretaban en un período cuyas características habían desaparecido, transformándose así su verdad histórica, unas obras que habían liberado sus secretos hasta convertirse ellas mismas en secreto.

El nombre nueva música, que nació en conexión con la denominación alemana Sociedad Internacional para la Nueva Música, y que pronto la academia anglosajona lo sustituiría por Contemporánea [Society for Contemporary Music], Adorno siguió empleándolo a lo largo de sus escritos, a diferencia de lo que sucedió en el ámbito de la pintura que ya se había dejado de usar tal denominación como apuntó Peter Suhrkamp,[18]por considerar que en la música había tenido lugar un brusco cambio cualitativo, una transformación del sistema sonoro, que no se habían dado en el campo de la pintura donde los procesos análogos se dieron en un lapso de tiempo más largo. La nueva música se presentaba como si fuera algo separado de lo precedente, como si no tuviera nada que ver con la música anterior, lo que favorecía su rechazo y neutralización. Sin embargo, los elementos y las problemáticas de la nueva música habían surgido de la música tradicional, a pesar de considerar los educados en esta última, que la nueva música se desviaba de lo que por ellos era conocido. El nuevo lenguaje musical se formaba como negación positiva del lenguaje tradicional, siendo todas sus categorías no idénticas con respecto a la música del pasado idénticas al

[18] Peter Suhrkamp (1891-1959): editor alemán. Trabajó como editor de la revista *El nuevo panorama* para la editorial Fischer desde 1933 y en 1950 fundó la editorial Suhrkamp, una editorial con doble línea: publicación de literatura alemana e internacional del siglo XIX y humanidades.

mismo tiempo; “pues en todo su rechazo, en todo lo que se prohíbe, se acumula la fuerza de lo prohibido.” (Adorno, 2006: 493).

Apuntaba, además, Adorno, que era un error insistir en la continuidad y unidad de toda la música. Para él era totalmente inadecuado hablar de una evolución de la historia de la música moderna (con comienzo en 1600) dado que si con la llegada del siglo XX la tradición se había disgregado, se demostraba que ya antes presentaba fisuras, a pesar de la unidad que pretendía presentar la música de la era burguesa. La nueva música era, por tanto, música, y la distinción entre una y otra se había convertido en la distinción entre buena y mala música. De hecho, en el ámbito musical, cuando Adorno hablaba de lo auténtico, se refería también a aquello que no podía ser de otro modo, a la denominada nueva música o música del progreso, frente a una música reaccionaria, inauténtica o música de la restauración. El progreso para Adorno implicaba “asumir cada vez el material en la etapa más progresista de su dialéctica histórica” (Adorno, 2008b: 148), siendo Schönberg el máximo exponente del mismo; mientras que la restauración buscaba recuperar la autenticidad de la música recurriendo al idioma musical formado durante los siglos XVIII y XIX, tal y como hizo Stravinsky, y a la copia de estilo. Para el frankfurtiano el neoclasicismo y las interpretaciones históricas respondían a una misma ideología.

5. La música auténtica: Arnold Schönberg

«*Pero la libertad significa subjetividad y llega un día en que su virtud se agota; llega el momento en que pone en duda la posibilidad de ser creadora por sí misma y entonces busca seguridad y protección en lo objetivo. Hay en la libertad una tendencia constante a la inversión dialéctica.*»

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

La música de Schönberg era la denominada música auténtica por Adorno, pues era ésta y la del resto de integrantes de la Segunda Escuela Vienesa la única que mostraba los antagonismos de la sociedad, la música que se comunicaba desde el aislamiento, la música disonante. En su ensayo *Philosophie der neuen Musik*, cuyo capítulo sobre Schönberg concluyó en 1941 quedando inédito y fuera del Instituto para la Investigación Social de Nueva York hasta su publicación en alemán en 1948 junto con el trabajo sobre Stravinsky, Adorno analizó los cambios que acontecieron en la función musical desde la composición, tal y como había hecho en 1938 con su ensayo "Sobre el carácter fetichista en música y la regresión de la escucha" desde la recepción.

Con una cita que Schönberg añadió al proemio a las *Sátiras para* Coro, "El camino del medio es el único que no lleva a Roma", Adorno justificaba el porqué de la elección de estos dos autores. Schönberg y Stravinsky mostraban las dos manifestaciones antagónicas en la llegada del nuevo siglo, actitudes contrarias a adoptar en una sociedad en la que el mismo arte se había llegado a cuestionar: el primero componiendo una música radical o música auténtica, que ponía en duda la posibilidad de expresión, y el segundo a través de una música inauténtica o conservadora que buscaba restaurar la autenticidad de la música.

A pesar de ser la música de Schönberg la defendida por el filósofo en su *Filosofía de la Nueva Música,* aquél adoptó una postura crítica ante la misma y así se lo hizo saber a Joseph Rufer[19] en una carta que le envió el 5 de diciembre de 1949: "The book is very

[19] Josef Rufer (1893-1985): musicólogo, pedagogo, editor y publicista alemán. En 1919 estudió con Schönberg, Zemlinsky y Berg. Colaboró con Schönberg en la Academia de las Artes de Berlín, entre 1925

difficult to read, for it uses this quasi-philosophical jargon in which modern professors of philosophy hide the absence of an idea. They think it is profound when produce lack of clarity by undefined new expressions." (Schmidt en Huhn, 2006: 164) Y, pese a reconocer que Adorno "knows all about twelve-tone music", insistía en que él no tenía "idea of the creative process": "He, who… needs an eternity to compose a song, naturally has no idea how quickly a real composer writes down what he hears in his imagination… He seems to believe that the twelve-tone row, if it does not hinder thought, hinders invention."(Schmidt 164) No hay que olvidar que para Schönberg la creación, tal y como exponía en *El estilo y la idea* debía ir en armonía con el modelo divino: "inspiración y perfección, deseo y cumplimiento, voluntad y ejecución, coinciden espontánea y simultáneamente" (Schönberg, 2007: 101) y de que él mismo se sorprendió, al igual que todos sus amigos, según afirma el mismo Schönberg, cuando en un compás de su *Verklärte Nacht* trabajó durante una hora, mientras que para la obra entera que contenía cuatrocientos quince compases había invertido tan sólo tres semanas. Según él, esto fue debido a que "esta combinación [no] era producto de inspiración espontánea, sino de una intención extramusical, de una reflexión cerebral." (Schönberg, 2007: 139) Curiosamente era de intelectualismo de lo que los contemporáneos tachaban la música de Schönberg: "pretendieron insinuar que lo que yo ofrecía era un producto del cerebro, no del corazón." (Schönberg, 2007: 59) Y, aunque él no negaba lo cerebral de la composición pues "no es el corazón por sí solo el que crea todo lo que sea bello, emocional, patético y encantador; ni tampoco es el cerebro solo capaz de producir la perfecta construcción, la organización sonora, lo que sea lógica o lo complicado" (Schönberg, 2007: 157), él no consideraba que sus obras careciesen de emotividad. Aunque ambos discrepaban en muchos aspectos estético-filosófico musicales, y hacían una lectura diferente de la obra del compositor vienés, los dos rechazaban la crítica que de la Nueva Música se hacía.

En "Why is the New Art so Hard to Understand?" (1931), título que Adorno adoptó del ensayo de Alban Berg "Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?" (¿Por

---

y 1933, al mismo tiempo que enseñaba teoría de la música y hacía crítica musical. A partir de 1961 dirigió la edición de las obras completas del compositor vienés. (Adorno, 2008b: 352)

qué es la música de Schönberg tan difícil de entender?) en el que ya el alumno de Schönberg había abordado las razones de la dificultad de entender la música de su maestro, el filósofo alemán aludía a los problemas que estaba teniendo el "nuevo arte" para cuajar en la sociedad, para la cual el problema estribaba en que este "nuevo arte" no tenía la inmediatez, propia del "viejo arte", que la hiciese comprensible. Adorno trataba de responder de manera sociológica y no estética a esta pregunta. Tanto él como Schönberg mostraron su discrepancia con quienes afirmaban que la diferencia estribaba en que el nuevo arte "speaks to the understanding, while the old one also has to do with the emotions." (Adorno, 2002: 127) Estos dos conceptos: "emotion [*Gefühl*]" y "understanding [*Verstand*], legado de la filosofía tradicional, se referían a la mayor y menor inmediatez de la música del pasado y la música nueva respectivamente.

Sin embargo, tal y como apuntaba Adorno, tanto esfuerzo o mayor requería una escucha adecuada de las piezas de Beethoven que las de la música avanzada. Con la cultura de masas la sacrosanta música tradicional se había convertido en una mercancía más de la producción musical, el número de entendidos se había reducido, el reconocer una pieza era equivalente a éxito y, por tanto, a calidad; no obstante, el oyente educado por la radio era tan ajeno a la coherencia musical de un Beethoven como de un Schönberg. Con esto no apelaba Adorno a una exclusiva escucha de las obras compuestas en la propia época, sino que reclamaba la crítica de una industria cultural totalitaria que había conseguido divorciar la gran música del consumo,[20] una música que no participaba del programa de radio americano *Easy Listening* y que quedaba excluida de la cultura pública con emisiones como el "Tercer Programa" relegados a horas intempestivas.

[20] Clement Greenberg (1909-1994), crítico de arte neoyorkino, denominó la división del arte, de la que la música participaba, *kitsch* y vanguardia. "*Kitsch*, el dictado del beneficio sobre la cultura, hace tiempo que se ha sometido a 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." (Adorno, 2003a: 19).

En defensa a los ataques de que la nueva música surgía de la cabeza y no del corazón o el oído, Schönberg narraba la anécdota de Beethoven, quien en respuesta a una correspondencia en la que su hermano Johann firmaba como «propietario de terrenos», él, sabiendo que la posesión de cerebro estaba mal vista en la creación artística al contraponerse a la inspiración del genio y, a pesar de contar con numerosos méritos que mencionar, firmó como «propietario de cerebro». Lo cierto es que todos los reproches que atentaban contra la nueva música estaban basados en la creencia de que el idioma tonal era un sistema natural.

Ya en el siglo XVIII comenzaron las disputas en torno al arte como imitación de la naturaleza, adquiriendo este concepto muy variados, ambiguos e, incluso, opuestos significados. Durante el siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII, los pensadores utilizaban el término naturaleza como sinónimo de razón y de verdad y el término imitación tenía como objetivo embellecer esa verdad racional. En la segunda mitad del XVIII, en cambio, la naturaleza era entendida como sentimiento, espontaneidad y expresividad y la imitación como coherencia y verdad dramática. (Polo, 2010: 14). Rameau, defensor de la verdad racional, única y universal, de la naturaleza como sistema de leyes matemáticas y de la música como ciencia, apostó por la armonía, el más esencial de los valores musicales, abogando por la estética de la forma al consolidarla; mientras que Rousseau, para quien la armonía era fruto del progreso y la civilización que precisa de "largo hábito para ser capaz de sentirla y de gustarla" (Rousseau, 1984: 66), optó por la melodía que hace de la música un arte de imitación, encuadrándola entre las bellas artes (Rousseau, 1984: 65); sonido y palabra fueron uno en los orígenes, así los primeros discursos fueron cantados y sólo el hombre primando el arte de convencer al de conmover los separó provocando la dicotomía música-palabra. Este vínculo con la lengua hacía de la música un lenguaje no universal, pues presentaría las particularidades propias de cada cultura e idioma. Rousseau y los enciclopedistas, al consolidar el contenido, dieron lugar a la estética de los sentimientos o *Gefühlsästhetik*. El romanticismo llevando a los más extremos la concepción de la música como lenguaje de los sentimientos, el arte más sublime de todos, que en su aconceptualidad era capaz de expresar todas las pasiones, elevando

la experiencia musical a una experiencia quasireligiosa, promovió la creencia en la naturaleza del sistema tonal, una creencia, en cambio, fruto del proceso histórico-musical, "una apariencia históricamente surgida." (Adorno, 2003a: 20).

5.1. Schönberg: entre la "vieja" música y la "nueva" música

Schönberg era heredero de toda esta tradición y en su propia música podía apreciarse las transformaciones estilísticas que sufrió su obra. De hecho, su música disonante y la emancipación de la disonancia y del material musical que dio lugar al dodecafonismo fue resultado de la evolución del lenguaje tonal occidental y, por eso consideraba, como ya había apuntado Rousseau a propósito de la armonía de su tiempo, que el único problema que presentaba su música y la escucha y entendimiento de las disonancias era que "el oído estaba menos familiarizado con ellos [los sonidos disonantes]" (Schönberg, 2007: 103) y que, por tanto, sólo era cuestión de tiempo que el oído se acostumbrase. El lenguaje tonal era un sistema basado en consonancias y en la armonía triádica que Rameau expuso en su *Traité de l'Harmonie* en 1722. El teórico y compositor francés describía los acordes en función de los armónicos que componían todo sonido complejo, derivando la tríada de los primeros armónicos del sonido, cuya consonancia/disonancia se establecía por la mayor o menor proximidad ordinal, respectivamente, de cada armónico con respecto al sonido fundamental. Una vez establecida la tonalidad predominantemente consonante, ésta fue desarrollándose con la utilización de cromatismos y la introducción de disonancias, haciendo un uso cada vez más libre de las mismas, culminando con la *emancipación de la disonancia* – denominación de Schönberg en su *Harmonielehre* de 1911. Schönberg consideraba que lo que diferenciaba a las consonancias de las disonancias no era el mayor o menor grado de belleza, sino la mayor o menor comprensión de las mismas. En su *Tratado de Armonía* Schönberg exponía su teoría de las disonancias:

> "Mi escuela, incluyendo compositores como Alban Berg, Anton Webern y otros, no aspira al establecimiento de una tonalidad, si bien no la excluye por completo. El procedimiento se basa en mi Teoría de la emancipación de la disonancia. Las disonancias, según esta Teoría, son simplemente consonancias más lejanas en la serie de armónicos. Aunque la relación de los armónicos lejanos con el sonido fundamental disminuye gradualmente, su comprensibilidad es igual a la comprensibilidad de las

> consonancias. Así, para el oído de hoy, su efecto chocante ha desaparecido. Su emancipación es tan justificada como la emancipación de la tríada menor[21] lo fue en tiempos pasados." (Schönberg, 2005: 184).

De ahí que Adorno afirmara que el hecho de que las piezas de la nueva música fuesen vistas más cerebrales y menos sensibles que las piezas musicales de la tradición era más una proyección de la falta de comprensibilidad que una ataque fiel a la realidad. Schönberg hablaba de un período musical apolíneo, en el que se compuso la música clásica en la que la aplicación de las disonancias y el tratamiento de la modulación estaba sujeto a reglas (convenciones aceptadas); y una época dionisíaca, la era del romanticismo, donde las reglas empezaron a ser transgredidas. Esta transgresión de las reglas derivó en un nuevo método de composición que se definía negativamente al indicar lo que no se debía hacer: "el canon de lo prohibido". "No otra cosa quiere decir la frase de Schönberg según la cual la armonía no está actualmente en discusión. Ya no es constitutiva, ya no pilota la composición, sino que sólo sigue rigiendo como una dimensión negativa." (Adorno, 2006: 162). "Hoy día se excluyen los medios de la tonalidad, es decir, los de toda la música tradicional." (Adorno, 2003a: 39). El compositor vienés creía que llegaría el día en que surgiera una teoría que abstrajera las reglas que regían las nuevas composiciones y basaría de nuevo la evaluación de los sonidos en sus potencialidades funcionales, aludía así a un concepto evolutivo de la composición musical.

Según su enfoque historicista, la historia de la música presentaba un avance continuo, un carácter progresista. Ahora bien, con ello no quería decir que la música de su tiempo tuviera un valor superior a la de los grandes clásicos, sino que cada compositor

[21] Al reproducir las terceras dentro de la octava las divisiones armónicas del sonido, el acorde perfecto mayor se desvelaba como una armonía *natural* para Rameau –como ya había constatado su antecesor Zarlino– en tanto que presente en la Naturaleza y manifestada por las leyes de la física y de la matemática. Sin embargo el acorde perfecto menor no se encontraba disponible en la naturaleza sino a través de una aparatosa serie de reglas en las que Rameau hacía entrar a los *armónicos negativos*, o *armónicos inferiores*. La explicación de Rameau para el acorde perfecto menor no se correspondía con la actitud racionalista del *Traité*, pero le permitían justificar al menos en el plano aritmético, la presencia en la música práctica de esta armonía, que aunque no estuvieran presentes en la naturaleza son válidos y bellos percibidos por personas con buen oído y buen gusto.

debía adaptarse a las necesidades de su tiempo, debía "expresarse a sí mismo." Schönberg defendía que si bien a lo largo de la historia de la música se producían variaciones estilísticas, la idea que cada obra y cada compositor quería expresar se mantenía inmutable, eterna, lo que suponía una adopción de una concepción platónica del mensaje del que toda música es portadora. El estilo, por tanto, era concebido como algo contingente, un medio para representar la idea. Adorno, en cambio, estimaba que la posibilidad de la idea musical era negada por el propio estilo, una contingencia histórica que petrificaba el estilo mismo. Para clarificarlo, Murray Dineen recurría a una explicación en términos sociológicos que Rose Subotnik describía como "subjective freedom and objective reality" (Dineen, 1993 421), una libertad subjetiva que en la música clásica vienesa (segunda escuela) se manifestaba otorgando mayor peso a la inspiración del compositor que a las convenciones del estilo musical. De alguna forma, Adorno había adoptado la dicotomía estilo-idea presentada por el músico vienés, como, por ejemplo, cuando hablaba de la estructura subcutánea —"this inner structure makes a difference in the work's actual quality" (Adorno, 2002: 634)— era precisamente a la estructura esecial, a la idea schönbergiana, a la que se refería.

Adorno, por su parte, también aludía en sus escritos a una música progresista en contraposición a una música reaccionaria y al igual que Schönberg tampoco aludía con ello a una mejor calidad de las obras posteriores con las anteriores, de hecho no consideraba apropiado poner en relación las calidades de obras aisladas no coetáneas, pero las matizaciones de uno y otro modelo nos las proporcionó Lydia Goehr en "Dissonant Works and the Listening Public".

Para Schönberg, como ya se ha mencionado anteriormente, la música atonal era consecuencia de la expansión de la tonalidad de la tradición austro-alemana (Bach, Beethoven, Brahms). Los principios de forma, unidad, coherencia, comprensibilidad y belleza propios de la tradición ya no caracterizaban la atonalidad. A pesar de entenderse este cambio como el progreso evolutivo de la tonalidad, el mismo Schönberg se preguntaba de qué servía decir esto al oyente "if he does not feel it." (Goehr en Huhn, 2006: 226). Schönberg no era muy partidario de calificar su música de

atonal, pues no era una música carente de tonos, sino música pantonal, música que empleaba todos los tonos. Además, el término atonalidad implicaba negatividad "not what tonal music was" definición de la que, a diferencia de Adorno, no participaba. Para él su música respondía a una evolución, y no a una revolución, era un punto de llegada necesario en el desarrollo de la tonalidad, o más bien, como el propio Schönberg indicaba, un punto de partida: "La composición con doce sonidos y la que muchos llamaban erróneamente «música atonal» no es el final de un viejo período, sino el comienzo de otro nuevo." (Schönberg, 2007: 57). La evolución musical consistía en la evolución estilística, es decir, una transformación histórica del estilo que se utilizaba para presentar la idea [*Idee*, o pensamiento, *Gedanke*] eterna, concebida en términos hegelianos como idea sensiblemente incorporada en la obra de arte y en términos schopenhaurianos como expresión puramente musical, que también adoptaba connotaciones teológicas en Schönberg. (Goehr en Huhn, 2006: 226) Esta idea era captada por el compositor, un genio, que la expresaba a través de su música. La facultad que poseía el compositor de expresar la idea era, precisamente, la que hacía que éste pudiera hablar de su tiempo y lo hiciera de una manera superior al público general, de ahí que su música estuviera alejada del público, fuese la música de un alma en soledad.

Sin embargo, el que su música fuese consumida por un público reducido no era algo que preocupara especialmente al compositor vienés, ya que, teniendo en cuenta que derivaba de la música tradicional y que se regía por los mismos principios estéticos que ésta, sólo se precisaba de tiempo para que el público se acostumbrase a esta nueva música, como ya se ha dicho anteriormente. Para Schönberg "la belleza, un concepto indefinido, es bastante inútil como base para la discriminación estética, y así es el sentimiento. Una *Gefülsaesthetik* nos devolvería a la inadecuación de una estética obsoleta que había comparado los sonidos con el movimiento de las estrellas y deducido virtudes y vicios de las composiciones de sonidos." (Schönberg, 2005: 185) Más bien, la belleza debería ir relacionada con la satisfacción del oyente, en el sentido de que éste fuese capaz de seguir la idea, una escucha contemplativa en la que los oyentes dejasen de lado sus gustos para captar el objeto musical directamente. Ahora

bien, el denominado oyente experto por Adorno, aquél educado en el arte del sonido, era el único capaz de percibir la continuidad y estructura musical de las obras. Para el filósofo alemán, la música siempre era difícil de comprender ya fuese ésta tonal o atonal, pero en la nueva cultura de masas la música tonal al convertirse en mero bien de consumo, por el cual el oyente burgués era capaz de pagar el precio estimado por el mercado, se había convertido en una música que, por su interpretación y la presencia de ésta en la vida de los oyentes, no precisaba de ningún tipo de esfuerzo, pues hablaba directamente al corazón. La escucha atomista de este tipo de oyente no captaba la coherencia ni la lógica musical que era lo que hacía que ésta fuese comprensible y, por tanto, bella en términos musicales. La búsqueda de esta comprensibilidad no diferenciaba la música del pasado de la música del presente.

Los enemigos de Schönberg afirmaban no entender su música, lo cual no fue motivo suficiente para que el compositor tratara de adaptarse:

> "ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un «slogan» tal como «Arte para todos». Porque si es arte no será para todos, y si es para todos no es arte.[…] Porque tan solo existe «l'art pour l'art», el arte por y para el arte." (Shönberg, 2007: 61).

Además, consideraba que el propio oyente, siempre que fuese inteligente, se aburriría si todo lo que los compositores ofrecieran fuese una música que "cualquier idiota comprendiera." (Schönberg, 2007: 57)

Schönberg, y en esto coincidía con Adorno, desechaba el confort, la comodidad que implicaba para él superficialidad. Si se quería ser profundo era necesario mostrarse inseguro, aunque esto pudiera implicar dolor, que, por otro lado, era precisamente, esta manifestación del dolor la que hacía de la música de Schönberg, conforme a Adorno, una música auténtica, en una sociedad de campos de concentración en la que no había otra manifestación artística posible más que la expresión del dolor, el sufrimiento y la barbarie. "La música, contraída al instante, es verdadera en cuanto resultado de una experiencia negativa. Vale para el sufrimiento real." (Adorno, 2003a: 42) La música de Schönberg, una música disonante, espantaba al público porque

“hablaba de su propia situación.” (Adorno, 2003a: 18) La industria cultural, en cambio, promulgaba la evitación de todo esfuerzo para el tiempo libre, tiempo de ocio, del que gozaban los oyentes, capital humano del proceso de producción del sistema capitalista. Éstos no debían pensar ni ser conscientes de la inhumanidad de la nueva sociedad, sino distraerse consumiendo música ligera o música de entretenimiento, entre la que podía encontrarse la “música clásica” tradicional, creyendo satisfacer así las pseudonecesidades creadas por el propio mercado en una “falsa identidad en la connivencia de las masas con el aparato de poder” (Adorno, 2003a: 29) en la que se integraban sujeto y objeto.

Si bien Adorno, coincidía con Schönberg en que la historia de la música de los austro-alemanes presentaba una continuación interna, puramente musical, este desarrollo se encontraba mediado por la sociedad que la producía, la interpretaba y la consumía; de tal manera que negaba las asunciones lineales y progresistas del modelo de Schönberg. El material musical seguía los mismos movimientos que el proceso social, y al igual que el proceso histórico, la relación del nuevo material con el antiguo era dialéctica: “el diàleg o discussió del compositor amb la societat.” (Polo, 1996: 676). Si se hablaba de una reacción musical era debido a la creencia en la posibilidad de un progreso musical, pero éste no debía hacerse, como ya se ha dicho anteriormente, en relación con las calidades de obras no coetáneas pues el progreso en el arte venía dado por su material, transformado con el transcurrir del tiempo, de ahí que “progreso no signifique otra cosa que asumir cada vez el material en la etapa más progresista de su dialéctica histórica.” (Adorno, 2008b: 148). Así, la historia de la música no podía ser descrita como la historia de la continuidad, sino que atendiendo a su carácter dialéctico ésta debía hacer referencia a “its complex strands of continuity and discontinuity, and to its moments of ruptura, radicality and regression.” (Goehr en Huhn, 2006: 228). De hecho, Adorno escribía que era un error insistir en la unidad y continuidad esencial de toda la música ya que no era “less true that the elements and problems of the New Music are all rooted in the musical tradition.” (Goehr en Huhn, 2006: 228). Cuando el frankfurtiano hablaba de la dialéctica del material no se refería a una dialéctica cerrada que se hallaba por encima del compositor, el cual se encontraba

totalmente sometido a las necesidades del material siguiendo las "exigencias del estilo formal contemporáneo" sin que aquél interviniera de ninguna manera, sino que era

> "en la dialéctica del material donde se hallaba encerrada la libertad del compositor y en la obra concreta donde se consumaba en rigor la comunicación entre ambos, medible por su coherencia, la cual por tanto, por incomparable que pudiera ser la obra de arte, decidía en sus más mínimas células sobre el progreso y la reacción sin tener en cuenta a la otra obra." (Adorno, 2008b: 148).

5.2. La necesidad de una nueva escucha

Una vez analizado el desarrollo musical a través de la composición, nos centraremos en la recepción o escucha musical, también mediada y condicionada por la sociedad. Conforme al modelo de escucha de Schönberg, heredero de la escucha tradicional de la música seria durante los dos últimos siglos, la escucha estaba asociada a la música de concierto ajena a la música funcional precedente que estaba vinculada a acontecimientos rituales (servicios religiosos, danza, eventos sociales de entretenimiento) y se caracterizaba por el silencio del público, adoptando una actitud pasiva que el filósofo rechazaba. Para éste, a diferencia de Schönberg, la escucha adecuada no consistía en mera contemplación, sino que implicaba praxis. El oyente no sólo debía escuchar tal y como lo hacía el compositor, sino que él mismo debía ser compositor del movimiento interno de la música durante el acto de escucha, una participación activa y concentrada, que no aparecía fácilmente, curiosamente el tipo de escucha que requería la obra del vienés:

> That music demands of the listener such great powers of concentration, so much combinatorial capacity, as much intelligence as went into it, is reflected in the resistance of all those who are incapable of this, and who blame their incapacity on the work, which is considered to be abstract, intelectual, constructed, or outlandish. (Adorno, 2002: 628).

Acostumbrados a una escucha que siempre respondía a lo esperado y producía placer, la música de Schönberg, con su seriedad e integridad despertaba resentimiento, de ahí que se la calificara de música ininteligible, cerebral y muy difícil. Este resentimiento también era consecuencia de la homogeneización buscada por la industria cultural, la cual potenciaba una escucha infantil y regresiva que sólo respondía al confort y a la comodidad del oyente, una música que representaba lo siempre igual, que tendía a la

totalidad, a la identidad y al reconocimiento. Una igualdad que aparentaba satisfacer los impulsos y necesidades sociales, siendo en realidad aburrimiento lo que tanta igualdad proporcionaba, además de impedir la percepción de la diferencia, ni en la música ni en la realidad. "Pleasure hardens into boredom because, if it is to remain pleasure, it must not demand any effort and therefore moves rigorously in the worn grooves of association. No independent thinking must be expected from the audience: the product prescribes every reaction." (Goehr en Huhn, 2006: 230). Atendiendo a la autenticidad y a la condición de verdad que Adorno atribuía a la música de Schönberg, defendía su escucha porque precisamente rompía con las expectativas placenteras de los oyentes, quienes no obtenían placer de esa música que requería sus esfuerzos. Mientras que Schönberg estimaba que sólo había que acostumbrarse a esta nueva forma de componer, Adorno, en cambio, destacaba la dificultad que presentaban los receptores ante ella. En la incapacidad de adaptación era donde se manifestaban las diferencias y particularidades de la obra musical, esas diferencias que la tonalidad había ocultado bajo la apariencia de totalidad, y que a través de la reflexión se hacían audibles en la nueva música. Se exteriorizaba así la hipocresía en la que estaba sumida la sociedad y la opinión pública que atribuían naturalidad y popularidad a la tonalidad, cuando ésta también en su tiempo estuvo sujeta a aceptación y rechazo, pues también había sido fruto del proceso histórico. En el nuevo siglo xx el compositor radical ya no recurría a la tonalidad de la música tradicional porque ya no tenía sentido en su sociedad. "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." Los acordes sonaban falsos al no cumplir ya su función, que era la que determinaba la verdad o falsedad de los mismos, y no su aparición aislada. (Adorno, 2003a: 39).

La música radical, que a través del uso de la disonancia hablaba del "dolor no transfigurado del hombre", denunciaba la barbarie que la Segunda Guerra Mundial había generado, el contenido expresivo de la nueva música. La expresión se convertía en ella la angustia como presentimiento. Cuando Adorno preguntaba a un amigo *'Was*

tut die Musik?' y se respondía afirmativamente *'Sie philosophiert'*[22] hablaba de una filosofía de la música que ya no podía ser más que filosofía de la nueva música, en la que ésta adoptaba una actitud crítica:

> "Como defensa no cabe sino la denuncia de esta cultura: esta misma únicamente ayuda al fomento de la barbarie contra la que se indigna. Casi se podría tener a los oyentes cultos como a los peores, aquellos que ante Schönberg se apresuran a decir «Eso no lo entiendo», una declaración cuya modestia racionaliza la ira como pericia." (Adorno, 2003a: 19).

Pero la llegada de esta nueva música había sido fruto de un progreso musical, del proceso dialéctico, y había pasado por una época de transición que "cada vegada es va acostant més a la solución de la composició amb els dotze sons, i és l'art expresionista fruit del wagnerisme, però es va desprenent mica en mica del llegat romàntic perquè ja no expressa passions que pertanyen a l'interior de l'home (psicologisme romàntic o *Gefühlsaesthetik*) sinó moviments corporis." (Polo, 1996: 677)

Estos estremecimientos corporales los denominaba Adorno "gestos de shock", movimientos traumáticos que se convertían en la ley técnica de la forma musical y que exteriorizaban el contenido interno que "hacía rígida la angustia" (Adorno, 2003a: 45), adquiriendo así la música un carácter social, que había pasado de la subjetiva introspección de la música decimonónica que aislaba al sujeto de su contexto a la contextualización inevitable del sujeto. (Polo, 1996, 676) A pesar de la misma, este nuevo arte vivía de la paradoja de hablar a los hombres desde la soledad que para Adorno era un discurso solitario que "dice más de la tendencia social que el comunicativo" (Adorno, 2003a: 46) en una sociedad en la que los sujetos eran almas solitarias a las que ni el amor ni el trabajo proporcionaban cobijo. "Una soledad colectiva: la de los habitantes de las ciudades que ya nada saben unos de otros" (Adorno, 2003a: 49), tal y como reflejó Schönberg en el drama musical *Die Glückliche Hand*, que en la tercera escena ambientada en un taller se mostraba la alienación del hombre en el proceso de producción que no veía reconocido su trabajo, sino que era culpado por las anárquicas relaciones laborales impuestas por el sistema. Fritz Lang el

[22] Manuscrito no publicado "Wiesengrund" y carta a Kurt List, 1949

cineasta expresionista alemán en su película *Metrópolis* (1926) también reflejaba esta angustia y soledad del trabajador que diariamente iba a la fábrica a repetir como autómata su tarea. El nuevo arte, como crítica, tenía que actuar como fermento de cambio y por eso no podía expresar estos procesos sociales con los patrones del pasado, no podía repetir lo siempre igual, sino que tenía que recurrir a medios técnicos nuevos.

5.3. Schönberg: el "compositor dialéctico"

La obra de Schönberg, máximo representante de la música auténtica, autónoma y radical, sufrió, como ya se ha dicho anteriormente, una transformación estilística, quedando dividida en cuatro períodos: el primero que tuvo como eje central la tonalidad, con composiciones como *Verklärte Nacht* (1899), *Gurre-Lieder* (1901) y *Kammersymphonie* (1907); el segundo, o período expresionista, a partir de 1908, con la composición de *Das Buch der hängenden Gärten* y las *Piano piece opus 11* con las que empezó a hacer uso de la atonalidad o, como él prefería denominar, pantonalidad, durante el que compuso, entre otras, *Erwartung* (1909), *Pierrot Lunaire* (1912), *Die Glückliche Hand* (1913) y *Die Jakobslieter* (1917); el tercer período durante el que compuso sus obras seriales como *Klavierstücke* op. 23 (1920), *Variationen für Orchester* (1926–8) and the Third String Quartet (1927), o *Moses und Aron* (escribió la primera versión del texto en forma de oratorio en 1928, y la compuso definitivamente entre 1930 y 1932); y un cuarto y último período caracterizado por una diversidad de estilos, incluso regresiones a la tonalidad, que emergió en la década de 1930, en el que compuso, entre otras, *A Survivor from Warsaw op. 46*. (Neighbour, 2011)

Por otro lado, Ramón Barce en la introducción en castellano de *El estilo y la idea* hablaba de tres períodos en la obra de Schönberg en los que subyacía como hilo conductor la idea de dolor: "En una primera etapa, la música de Schönberg expresa el dolor abstracto del mundo; más tarde, con el dodecafonismo, la forma y la técnica le dan fuerzas y poder para ironizar; por último, desdeñando estilos, se sumerge en el dolor concreto y, ante el espectáculo de su pueblo perseguido, eleva un cántico

humano y sangrante. Es decir, en la obra y en el pensamiento de Arnold Schönberg tienen lugar los tres actos de la tragedia de nuestro tiempo." (Barce en Schönberg, 2007: 23).

En todo caso, Adorno consideraba la música del compositor vienés música auténtica por ser una música crítica y negativa que utilizaba la disonancia universalmente en sus composiciones como expresión de la tensión, contradicción y dolor, sedimentándose y convirtiéndose en material. En las *Piezas para piano op. 11* y las *Canciones de George* manifestó un cambio de función de la expresión musical, que ya dejaba de ser expresión subjetiva de las pasiones como en la música del pasado, pasando a manifestar emociones corpóreas del inconsciente, *shocks* o traumas que invadían las vidas de los sujetos en la nueva sociedad. "El predominio de la disonancia parece destruir las relaciones racionales «lógicas» en el sentido de la tonalidad, las simples relaciones triádicas. […] las disonancias y las categorías con ella emparentadas de la formación de melodías mediantes intervalos «disonantes» son los vehículos propiamente dichos del carácter protocolario de la expresión." (Adorno, 2003a: 58). Para el filósofo alemán la disonancia se mostraba más racional que la consonancia al evidenciarse en la primera la falsedad que la segunda presentaba en su aparente unidad mediante la anulación de los momentos parciales que derivan en «sonido homogéneo». Al eliminar la armonía triádica, ya no había más que disonancia y su universalidad implicaba la superación del mismo concepto de disonancia, pues ésta era sólo posible en la tensión con la consonancia. Ahora bien, para Adorno esto implicaba simplificar mucho las cosas, pues la disonancia se superaba en el doble sentido hegeliano. A diferencia de las consonancias, la unidad de aquéllas se hallaba totalmente articulada en sí puesto que los tonos se unían para configurar un nuevo acorde, pero siempre manteniendo cada uno su individualidad. (Adorno, 2003a: 80). Por lo tanto "aquesta dissonància sembla que acabi amb la racionalitat i la lògica de la composició però encara és més racional, dóna a cada so la seva autonomia, cosa que no permetia la tonalitat i la consonancia." (Polo, 1996: 678).

El expresionismo musical alemán se correspondía con el período de la atonalidad schönbergiana —aunque a veces el término expresionismo se utilice de manera más amplia abarcando repertorio contemporáneo que presente características similares— con la emancipación de la disonancia, que irrumpió con sus primeras composiciones atonales en 1908 y condujo al serialismo propio de las composiciones escritas a partir de 1921. Ya la última obra del primer período, llevando la tonalidad hasta sus máximas posibilidades, se había convertido en una obra muy disonante. De hecho, Adorno advertía de la necesidad de comprender las obras de este primer Schönberg, para poder entender bien toda su obra. "If someone wants to get close to Shönberg […] he should immerse himself, above all, in these earlier works, where beneath the Shell of the traditional musical idiom all the forces are evolving that would later burst that shell and lay the foundation for a new musical material." (Adorno, 2002: 631).

La interpretación de *Da Buch der hängenden Gärten* y de las *Piezas op. 11,* primeras obras atonales, fueron recibidas con absoluta incomprensión; pero en octubre de ese mismo año recibió una carta del pintor Kandinsky en la que mostraba su total simpatía con las nuevas composiciones del vienés que iban más allá de sus cuadros adentrándose también en su música. Éste llamaba a los cuadros de Schönberg "desnudos cerebrales" en los que su expresionismo manifestaba lo más profundo, el inconsciente. "Expressionism… is a violent form of emotion beating up from the unconscious mind" (McGowan and Jones 1923 en Fanning, 2011) Esta realidad interior estaba vinculada con la emancipación de la verdad frente a la mentira de la tradición y de la convención, de ahí que se desecharan los ornamentos, las cadencias, la repetición,… elementos representante del carácter de apariencia de la obra de arte burguesa. Una verdad que se remitía a la Grecia Clásica y que se oponía al culto a la belleza de la música postwagneriana. La obra cerrada había dejado de tener sentido, la nueva música ya no aspiraba a la totalidad y al organicismo, la obra de arte total [*Gesamtkunstwerd*] propuesta por Wagner se había disuelto en favor de la fragmentación, de la aspiración a la máxima consistencia, del instante, de la brevedad, que verían su luz en las obras de Schönberg y de Webern. Todas las innovaciones introducidas por Schönberg respondían a este nuevo contenido de expresión musical,

a esta necesidad de hacer consciente el inconsciente, a esta búsqueda de verdad. “Las primeras obras atonales, —decía Adorno— son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis.” (Adorno, 2003a: 43).

En el monodrama *Erwartung*, perteneciente a su etapa expresionista, que tenía por protagonista a una mujer que buscaba en la nocturnidad a su amante al que acababa encontrando asesinado tras sufrir todos los horrores de la noche, Schönberg empleaba la música para presentarnos al personaje como una paciente analítica que expresaba todos estos *shocks* traumáticos en forma de odio y deseo, celos y perdón, así como de todo el simbolismo inconsciente, pues “sólo con la locura de la heroína recuerda la música su consolador derecho a oponerse”(Adorno, 2003a: 45), una especie de catarsis personal.

En el tercer cuadro del *Die Glückliche Hand*, comentado anteriormente, que presentaba como protagonista la angustia del hombre solitario como ser alienado, acompañado de fracasos en el trabajo y en el amor, mostraba “el conflicto expresionista entre escena onírica y realidad” (Adorno, 2003a: 47) de aquellos que no querían despertar en una realidad en la que era más fácil culpar a los trabajadores víctimas que al propio sistema de producción.

Otra obra que popularizó el expresionismo fue *Wozzeck* de Alban Berg, compositor de la segunda escuela vienesa y profesor de Adorno. En ella también la angustia de un soldado por los fracasos en el trabajo y en el amor son expresión de un alma solitaria; este drama musical manifestaba la paradoja de la vida de un soldado que trabajaba todo el día para poder mantener a su familia, descuidando de ella debido a sus largas ausencias, y provocando la infidelidad de su amada y la burla de los ricos burgueses para quienes trabajaba. Sin poder soportar la humillación y el dolor, el soldado, invadido por un brote de locura, acabó asesinando a su mujer.

Para Adorno *Wozzeck* era, precisamente, resultado del *Erwartung* y del *Die Glückliche Hand* de Schönberg. A la primera se parecía en la representación de la angustia y a la

segunda en la superposición de complejos armónicos reflejo de la multiestratificación del sujeto psicológico. Berg empleó la armonía triádica cada vez que aparecía la palabra dinero, en concreto, el acorde de Do mayor, con el fin de acentuar lo banal y al mismo tiempo lo obsoleto y de denunciar la falsedad que el dinero representaba.

Tal y como indicaba Schorske: "the expressionists proclaim the universality of suffering in transcendent negation of professed values of their society" (Schorske en Fanning, 2011) que en la música tuvo lugar negando la afirmación que la tonalidad de la burguesía establecía, una música que ya no se reconocía en la colectividad, sino que se expresaba desde el aislamiento, desde la necesidad que invadía al artista de expresarse a sí mismo. Y era en ese aislamiento donde aparecía la sociedad: el cambio de función del contenido expresivo, donde la música deja de ser expresiva, el sujeto absoluto dejaba de ser absoluto, y las expresiones puras del aislamiento liberaban elementos de objetividad artística." (Adorno, 2003a: 50).

A pesar de su no aspiración a la totalidad, la música expresionista seguía siendo orgánica, lenguaje, subjetiva y psicológica Sin embargo, la emancipación de la disonancia y el reconocimiento de la individualidad de cada nota del acorde derivó en el movimiento instintivo de los sonidos en el discurso de Schönberg. Pero esto no implicaba una pasividad absoluta del compositor, el cual se comportara como un mero "artesano ciego" detrás de su materia, sino que precisamente la liberación del material hacía que éste fuese más fácilmente dominado. El lema de George[23] "el sumo rigor es al mismo tiempo la suma libertad" (Adorno, 2008b: 213) describía a la perfección a Schönberg como compositor dialéctico inventor del dodecafonismo. "What is exceptional about this method of composition, already in the First Quartet, is its complete formal thoroughness. Nothing is left to chance, nothing is splashing along in the musical current; rather, every voice, indeed every accompanying figure is profiled

[23] Stefan George (1868-1933): poeta simbolista alemán, opuesto al naturalismo y a la literatura social. El contacto temprano con los simbolistas en esta última ciudad le hace precisar su concepción de la poesía en la combinación del rigor formal con un simbolismo esotérico que se opone al naturalismo y a la literatura social desde una cierta actitud aristocrática. (Adorno, 2008b: 213)

in the extreme. Everything that makes a sound has its logic." (Adorno, 2002: 632). La dialéctica, la contradicción entre rigor y libertad no se superaba ya en la forma, no era una contradicción del artista, sino la contradicción entre sujeto y objeto: "el rigor máximo, es decir, sin fisuras, de la técnica se desvela en último término como liberación máxima, es decir, como la del hombre para disponer de su música, la cual otrora comenzó míticamente, se suavizó hasta convertirse en reconciliación, se enfrentó a él como forma y, por fin, le pertenece gracias a un modo de comportamiento que toma posesión de ella en la medida en que pertenece por entero a ella." (Adorno, 2008b: 217) Adorno veía en esta dialéctica la realización de la autoconsciencia hegeliana: la tecnología musical.

Pierrot Lunaire, otra de las obras que Schönberg compuso en su etapa expresionista, conjugaba en sus diversas piezas el expresionismo más anárquico con un expresionismo más controlado que mostraba la tendencia a su técnica de los doce tonos y el final de la etapa expresionista. El compositor vienés interesado por la numerología hizo uso de esta simbología numérica en la composición de algunas de sus obas.[24] En *Pierrot* los números protagonistas fueron el 7, el 13 y el 3: la obra, op. 21, constaba de 21 piezas divididas en 3 partes de 7 piezas cada una, de forma que el autor se refería a ellas como "3 veces 7 poemas." Cada una de ellas consta de tres estrofas de 4, 4 y 5 versos respectivamente, de manera que resultaban 13 por cada poema. El primero de todos ellos se repetía 3 veces, y siempre en las posiciones séptima y décimo tercera. De la misma manera, el número de instrumentos parecía responder a este simbolismo: la plantilla instrumental estaba compuesta por 7 músicos (contando entre ellos al director del conjunto, acción que el Schönberg desempeñó en el estreno de la obra de octubre de 1912), mientras que eran 9 (3 veces 3) el número de instrumentos utilizados. El personaje de este drama musical, *Pierrot,* un payaso apreciado por el imaginario romántico por su personalidad triste y ausente, asociado al color blanco y la luna, representante del equilibrio entre el bien y el mal, ligado a la introspección y la reflexión sobre los sentimientos, adquiría en los poemas de

[24] Que las técnicas matemáticas de la música, al igual que el positivismo lógico, nacieran en Viena no fue casual, sino fruto de la importancia que adquirió el juego numérico en la vida intelectual vienesa.

Schönberg la presencia de la oscuridad manifestante de la triste introspección, así como numerosas figuras que presentaban un mundo interior terrorífico.

En la primera de las piezas que componen el *Pierrot Lunaire*, el *Mondestruken* (Ebrio de Luna), ya empezaba Schönberg a basar su composición musical en la interválica nunca fruto de la aleatoriedad y la repartición casual. En ella aparecía un motivo base de siete notas cuya construcción condicionó la naturaleza interválica de la obra. La predominancia de las consonancias no impedían que ésta se percibiera como una música disonante, una apariencia externa de música tonal que escondía un gran secreto disonante en su interior,[25] en total concordancia con la música que estaba componiendo en esos años. De hecho, en el *Mondfleck,* una de las últimas piezas del *Pierrot,* Schönberg ironizaba con un contrapunto severo en el que sólo estaba permitido el uso de las consonancias de paso y en los tiempos débiles de compás. (Adorno, 2003a: 81). Fue, precisamente, el contrapunto el verdadero beneficiario del dodecafonismo, apuntaba Adorno, el contrapunto en el que cada una de las voces, cada nota, presentaba su autonomía, al ser todas ellas partes integrantes de la serie. (Adorno, 2003a: 84). Toda la obra de Schönberg se había movido dialécticamente entre la expresión y la construcción, y en sus últimas obras se apreciaba "cómo la construcción puede convertirse en expresión sin ceder dolorosamente a los lamentos de la subjetividad." (Adorno, 2003a: 91). La composición musical se convertía en la resolución de rompecabezas técnicos, nada podía ser de otro modo, cada instante precisaba de una única respuesta correcta, se producía la objetividad estética.

> Las obras de arte tratan de resolver los enigmas que el mundo plantea para enredar a los hombres. El mundo es la Esfinge, el artista, su Edipo cegado, y las obras de arte se parecen a la sabia respuesta de éste que arroja a la Esfinge al abismo. De este modo se enfrenta todo arte a la mitología. En su «material» natural está siempre ya contenida la «respuesta», la única posible y correcta, pero indistintamente. (Adorno, 2003a: 118).

Ahora bien, este objetivismo, que respondía a las exigencias del material, no se relacionaba en movimiento opuesto al expresionismo, sino que se presentaba como

[25] Extraído de un trabajo de clase sobre la primera pieza del *Pierrot Lunaire* de un compañero, Miguel Gómez García (2010).

“expresionismo en su ser otro.” (Adorno, 2003a: 51). Con el método dodecafónico[26] de Schönberg, que consistía en el empleo exclusivo y constante de los doces sonidos de la escala cromática aunque con diferente disposición, no pudiendo aparecer ningún sonido antes de que los once restantes hicieran su intervención, lo que buscaba el vienés era que no hubiera ningún sonido que predominara sobre los demás, evitando crear centros o ejes tonales, análogamente a la tonalidad. La pregunta que el compositor debía plantearse, según Adorno, no era cómo organizar el material musical con un sentido musical, sino cómo hacer que esta organización cobrara sentido.

> “Las notas libres cesarían de existir y a esto daría yo el nombre de composición rígida. […] Me pregunto por qué, durante tanto tiempo practiqué con Kretzschmar los ejercicios de contrapunto y me dediqué a borronear papel con fugas invertidas, si no me diera cuenta ahora de que todo aquello puede ser aprovechado para introducir significativas modificaciones en la palabra de doce notas. Además de ser utilizada como serie fundamental, puede aprovecharse también sustituyendo cada uno de sus intervalos por el mismo en dirección contraria. Es posible, además, empezar la figura con la última nota y cerrarla con la primera. Se dan así cuatro módulos que pueden ser, a su vez, transpuestos a cada uno de los doce sonidos puntos de partida de la escala cromática, en forma que la serie fundamental ofrece, para ser utilizadas en la composición, 48 formas distintas. Si esto no te basta, propongo la formación de derivaciones de la serie fundamental, a partir de notas simétricamente elegidas. Cada una de estas derivaciones formará una nueva serie independiente, pero conectada con la fundamental. Y a fin de que resulten más tupidas las relaciones tonales propongo la subdivisión de las series en otras series parciales emparentadas unas con otras. Como punto de partida de una composición pueden asimismo utilizarse dos o más series, según el modelo de la doble y de la triple fuga. Lo que importa es que cada nota, sin excepción, tenga un valor de posición en la serie o en una de sus derivaciones. Esto permitiría obtener lo que yo llamo indiferencia de la melodía y de la armonía. (Mann, 2009: 273-4).

Estas palabras, que podrían haber sido escritas por Schönberg en la descripción de su nuevo método de composición con doce sonidos, pertenecían a Adrian Leverkühn, personaje protagonista del *Doktor Faustus* de Thomas Mann, que aparecía en la novela como creador de la técnica compositiva de los doce tonos, una facultad que había obtenido tras su pacto con el diablo. Thomas Mann se encontró y carteó con Adorno durante la redacción del *Doktor Faustus* para que éste le ayudara con las descripciones musicales de las composiciones del personaje, quedando patente su pensamiento en

[26] Método y no sistema como equivocadamente denominan algunos. Para Schönberg lo que él había ideado era un método porque implicaba un *modus* de aplicar una fórmula preconcebida.

muchos pasajes de la novela. Era Adorno quien hablaba y no Thomas Mann cuando a propósito de la cantata sinfónica *Lamento del Doktor Faustus* obra culminante de Adrian Leverkühn, en la que la música ya no aparecía como juego ni apariencia al haberse integrado el rigor y la expresión en uno, manifestaba:

> "En verdad, ¿no era este lamento una recuperación, o, para decirlo del modo más exacto, una reconstrucción de la expresión; no era el triunfo de las más profundas y más elevadas reivindicaciones del sentimiento logrado en un plano de rigor intelectual y formal al que era indispensable acceder para que fuera real y fructífera la transformación de la frialdad calculadora en voz expresiva del alma, en humana y confiada cordialidad?" (Mann, 2002: 672).

Adrian Leverkühn encarnaba la figura del Schönberg compositor, que supo dar solución a la crisis en que se encontraba inmersa la Viena de sus tiempos con la creación de un nuevo método de composición,[27] pero la no mención del verdadero creador del dodecafonismo hizo enfadar al compositor, una rencilla que, en realidad, tuvo su origen años atrás cuando todavía vivían en Alemania.

Schönberg, que compuso *A Survivor from Warsaw* en 1947*,* se anticipaba a la catástrofe que luego representó en esta obra cuando en 1923 en una carta a Kandinsky escribía "What is anti-Semitism to lead to if not to acts of violence. Is it so difficult to imagine that? […] the war was being conducted not merely against enemies from abroad but at least as vigorously against those at home." (Schmidt en Huhn, 2006: 162) Posteriormente, en 1938, estando ya en América –Schönberg había llegado en 1933 y Thomas Mann en 1938-, pidió a Mann respaldo para un plan que había trazado en respuesta a la situación desesperada que estaban viviendo los judíos europeos, tachando este último de fascistas y terroristas las tácticas de Schönberg, y provocando ya una tensión entre ellos que acabaría por estallar con el *Doktor Faustus* y el Adrian Leverkühn inventor de la composición de doce tonos.

[27] El carácter y el destino de Leverkühn parecían asemejarse más a la figura de Nietzsche que a la del compositor vienés: "The «character, fate, circumstances» of Adrian Leverkühn may have more to do with Friedrich Nitezsche than with Arnold Schönberg, but the artistic crisis faced by Adrian Leverkühn and his resolution of it so perfectly mirrors Adorno's account of the situation Arnold Schönberg confronted that to allow Schönberg into the narrative would be introduce a *Doppelgänsger* whose very presence would break the spell and bring the entire fiction crashing to the ground." (Schmidt en Huhn, 2006: 156).

El compositor también había conocido a Adorno en los años previos al exilio y sus relaciones eran buenas, pero cuando descubrió que éste había colaborado con Thomas Mann en la redacción de la novela, éstas se volvieron tirantes. De ahí que Schönberg criticara duramente el ensayo sobre la *Filosofía de la nueva música* del filósofo y que asegurara que el dodecafonismo fuese una ciencia secreta, una ciencia que no se podía enseñar y que lo que el Leverkühn de Mann conocía de este arte era lo que le había dicho Adorno, "who knows only the little I was able to tell my pupils."[28] (Schmidt en Huhn, 2006: 165).

[28] "Arnold Schönberg, 'The Blessing of Dressing' (1948), en *Style and Idea,* 386." (Schmidt en Huhn, 2006:179)

6. Después de Adorno

«*No es posible ocuparse de lo ya hecho cuando uno se siente incapaz de hacer algo mejor. El pasado sólo es tolerable cuando uno se sabe superior a él, no cuando uno se encuentra reducido a contemplarlo impotente.*»

Thomas Mann, *Doktor Faustus.*

Pocos días después de la muerte de Adorno, Marcuse, en una entrevista, reclamaba la necesidad de un trabajo de recepción en torno a su amplio corpus teórico. Transcurridas dos décadas Hullot-Kentor abogaba por un "Back to Adorno", no buscando una restauración de su pensamiento sino hacer justicia a una obra que ya se tenía por obsoleta y anticuada antes incluso de que hubiera tenido lugar una recepción adecuada de la misma, "a return to what was never reached in the first place."[29] (Hullot-Kentor, 2006: 23) Rolf Tiedemann señalaba cómo la obra del filósofo había sucumbido a la "furia de la desaparición" (Tiedemann en Maiso, 2010: 27) en las décadas siguientes a su muerte. Y Jordi Maiso trata de explicar las dificultades que se encuentran en la recepción de la obra del frankfurtiano, centrándose en las simplificaciones, prejuicios y malentendidos que han surgido en la academia y que han adquirido el carácter de principios "canónicos" del pensamiento adorniano.

Ya en los años 70 se empezó a forjar una imagen de Adorno como representante y defensor de una alta cultura que no cuajaba con los intelectuales emergentes cuyos intereses giraban alrededor de un marco teórico ignorado por el pensamiento burgués, un marco teórico en el que el feminismo, la ecología, nuevas formas de vida alternativa y el surgimiento de nuevas disciplinas como los estudios culturales y postcoloniales eran los nuevos ejes del ámbito teórico que tenía como motor la fragmentación, la diferencia y la desaparición de los grandes relatos. Entre los diferentes tópicos que se han ido sedimentando en torno a la figura de Adorno, Maiso menciona "el pensamiento burgués y elitista, modelo expositivo innecesariamente oscuro, crítica totalizante y ciega a los potenciales transformadores disponibles,

[29] "A lo que nunca fue alcanzado en primera instancia", traducción de Jordi Maiso (Maiso, 2010: 26)

pesimismo cultural, esteticismo y resignación política." (Maiso, 2010: 32) Estos tres últimos tópicos entendidos por éste como una argumentación psicologizante del personaje, como si fuese algo exclusivamente atribuible al alemán, que se aleja del análisis del contexto y la experiencia que toda una generación sufrió. De hecho, en los últimos años en Alemania se ha forjado la imagen de Adorno como un pensador que hizo de su obra un medio para expresar sus caprichosos gustos: "el consenso sobre el carácter «arbitrario» de su crítica del jazz o de Stravinsky, las referencias al «trauma» que supusieron el fascismo y el estalinismo (se sobreentiende el holocausto de Auschwitz) o en la neutralización de su crítica de la industria de la cultura entendida como mera «aversión a la cultura americana»." (Maiso, 2010: 33) Y con el centenario aniversario de su nacimiento y las biografías escritas sobre su persona no se hizo sino aumentar la imagen de Adorno como figura lejana, de difícil lectura, elitista, exigente… que reforzaban todos estos clichés arcaizantes, y que no acercaban al público su pensamiento y obra sino que provocaban el conocimiento anecdótico del personaje.

Tia DeNora, profesora anglosajona dedicada a las investigaciones sociológico-musicales, es una de las académicas que se acerca al estudio de la obra de Adorno, a quien considera el pensador que durante toda la primera mitad del siglo XX más teorizó sobre el poder de la música y el "padre", como le bautizó Sheperd, de la sociología de la música. (DeNora, 2003: 3). Ella es una de las estudiosas que acusa de cierto elitismo al corpus teórico del alemán que se manifiesta especialmente en los textos sobre Schönberg, músico alejado del público. Contrariamente a lo expuesto previamente en el capítulo sobre Schönberg como compositor de música auténtica, apuntaba la pasividad de la tarea del compositor –the composer's task here is conceived as essentially passive (DeNora, 2003: 14) – en la estética objetivada de la obra de arte defendida por Adorno, en la que el sujeto ya no se mostraba arbitrario y espontáneo, sino que debía estar sujeto a las reglas que le dictaba el material musical. Añadía además que se desprendía de los textos adornianos esa herencia romántica y postromántica de la concepción autónoma del arte y del artista, que reflejaban: cuán de "bueno" debía ser el compositor para reflejar la verdad histórica de su tiempo, cómo adoptaba éste una estética jerárquica entre la buena y verdadera música frente

a la mala y no-verdadera y cómo predicaba la imagen del compositor como un héroe, manifestado claramente en sus fragmentos sobre Beethoven recogidos en el libro *Beethoven: Filosofía de la música*.

Estas afirmaciones no parecen estar en total concordancia con algunas de las aseveraciones e interpretaciones que Hullot-Kentor señalaba en *Things Beyond Resemblance: on Theodor Adorno*. En el capítulo "Popular Music and «The Aging of the New Music»" analiza la crítica que Adorno hizo en su ensayo "El envejecimiento de la Nueva Música" recogido en *Disonancias*, que ayuda a entender por qué la postura adoptada por Tia DeNora se encuentra en aparente contradicción con lo que el propio Adorno esperaba del compositor, y digo "aparentemente" porque no creemos que la socióloga desconozca los textos de Adorno en los que esto se evidencia, sino que busca manifestar las contradicciones del pensamiento adorniano y el arraigo de una tradición burguesa en el mismo. Defendía el frankfurtiano la música de Schönberg por entender que éste respondía a las necesidades del material, resolvía los rompecabezas que éste le presentaba, se comportaba como Edipo ante la Esfinge, y conseguía vencerla adivinando los acertijos que ésta (la Esfinge, la obra musical) le proponía. Sin embargo, esto no suponía esa pasividad de la que hablaba DeNora, pues precisamente era la total pérdida de expresión y de subjetividad que se daba en el serialismo integral de Boulez y sus contemporáneos lo que Adorno criticaba de esta música y lo que equiparaba las composiciones de éstos a la música popular. A diferencia de períodos anteriores, en los que la expresión era entendida como narración de emociones, con la llegada de la nueva música (la de Schönberg y la Segunda Escuela Vienesa) ésta no pretendía ser imagen de expresión sino la expresión misma. De ahí que la música compuesta siguiendo las reglas de un serialismo integral en la que el material se presentaba totalmente organizado en base a criterios matemáticos Adorno lo considerara producto de la fetichización del material al que se le ha desprendido de todo carácter expresivo. Apunta Hullot-Kentor que no hay en esta interpretación contradicción alguna que vaya más allá de la crítica que Adorno hacía de sí mismo al observar las aporías que la música de Schönberg presentaba.

La forma era en sí un acto subjetivo, de ahí que afirmara que "only the power of the subject…brings an object entirely to itself". (Hullot-Kentor, 2006: 174). La subjetividad se había divorciado del material en estas nuevas composiciones, al igual que había acontecido en Benjamin, a quien Adorno criticaba en la correspondencia que intercambiaron en 1938 por defender que el material hablaba por sí mismo, y cuyas objeciones utilizó para cuestionar las composiciones del serialismo. Para el americano la crítica que hacía Adorno de la Ilustración era un esfuerzo por realizarla. Por consiguiente el sacrificio que de la subjetividad hacían Benjamin y Boulez suponía el establecimiento de una pseudo-objetividad, mientras que, según Adorno, la subjetividad debía ser el principio regidor ya que "in art subjectivity is the principle of form as the coherence of the work through which the work speaks" (Hullot-Kentor, 2006: 177); sólo la subjetividad es capaz de seguir al material donde quiera que éste vaya. El compositor se presentaba como un sujeto cuya regla dominante estaba legitimada, según afirmó Adorno en el libro que escribió, junto a Hans Eisler, sobre la música de cine *Composición para el cine*, "only if it goes beyond itself entirely; only if it gains an expressive element. It this expressive element that makes the work something more than just having been made." (Adorno-Eisler en Hullot-Kentor, 2006: 177) Era Schönberg el músico que mostraba su subjetividad en una música objetivada, quien se expresaba en una música irreconciliable, una música disonante de la que hablaba la también filosofía disonante de Adorno. De acuerdo con Hullot-Kentor la defensa que el filósofo realiza de la obra de Schönberg presentada como la filosofía de la nueva música, le distingue de aquellos ciegos y acérrimos adeptos defensores de Beethoven – "what distinguishes Adorno's efforts in this from almost the whole grim genre of aesthetics is that, whereas it generally demands either systematic philosophers who are deaf and blind or effusive admirers of Beethoven's triumph" (Hullot-Kentor, 2006: 70). Tia DeNora, en cambio, considera los escritos adornianos sobre Beethoven la representación del compositor como héroe "the status of the bourgeois subject in the post-enlightenment world" (DeNora, 2003: 14), puesto que, según Adorno, Beethoven representaba, a diferencia de sus contemporáneos, la crisis de la modernidad. En su obra, en el paso del medio al tardío estilo de Beethoven, se observaba la transformación social que sufrió la humanidad representada como afirmación en un

primer momento y como aparente ideología posteriormente. Esta misma línea de pensamiento parecen seguir Peter Martin y algunos de sus más citados musicólogos: Subotnik, Buck-Morss, Martin Jay,…[30] Peter Martin entiende que cuando Adorno hablaba de música pensaba en aquellas obras compuestas por la cultura occidental entre el período que va de Monteverdi a Schönberg, destacando la música de dos compositores: Beethoven representante del ideal individual de emancipación de la ideología burguesa, que anticipaba la destrucción de la figura heroica, y Schönberg, que supo hacer frente a la inevitable crisis de la tonalidad. "For Adorno, then, the rise and decline of western tonality is, ultimately, a musical representation of 'the great achievement of human history… the crystallization of reason and self-consciousness into the concept of the free individual' (Subotnik, 1976: 244)" (Martin, 1995: 103) Y, precisamente, Subotnik veía en el Beethoven adorniano la culminación del individualismo burgués del que también hablaba Tia DeNora. La idea apuntada por Adorno de que entre el estilo medio y el estilo tardío había un cambio estilístico significativo había sido aceptada entre muchos académicos hasta muy recientemente, pero mientras este cambio solía ser visto como una evolución personal del compositor, Adorno atribuía el desarrollo a cambios sociales marcados por una adquisición de consciencia que se resolvían en una actitud diferente ante el material musical, desintegrándose la forma al dejarse guiar por la necesidad musical. A pesar de que el propio Adorno rechazaba la linealidad y continuidad de la historia de la evolución musical muchos de los análisis que de su obra se han hecho siguen apuntando hacia esa dirección. Una vez más, mencionar que puede ser que, más que de una mala interpretación de los textos del alemán, se trate de una crítica en la línea de Lucy Green, cuando afirmaba que

> "while Adorno did not adopt a traditional musicological approach but speculative, quasi-sociological or quasi-philosophical one, his critics have argued that his approach was fundamentally influenced by traditional musicological assumptions and by the norms and expectations associated with classical music, making his approach unsuitable as an avenue for understanding popular music." (Green en Horner- Swiss: 9).

[30] Algunos de éstos: Buck-Morss, Martin Jay… son textos que Maiso califica de cuestionables a la hora de adentrarse en el pensamiento adorniano, unos texto que favorecen una lectura cómoda que llegue a un público amplio, pero que ha conducido a un estancamiento y una lectura simple de su pensamiento.

Pues, a pesar de reconocer que la ejecución de las obras puede cambiar radicalmente con el tiempo −añadía Martin− éstas incorporan el *Geist (espíritu)* sedimentado, las formas culturales y las contradicciones de la sociedad que las crearon (Martin, 1995: 123). Lo que, en cambio, no parece discutible es la contribución de Adorno sobre la no naturalidad del sistema tonal occidental, pues tanto compositores, como intérpretes y oyentes estaban socializados en un contexto cultural concreto que determinaba su experiencia musical.

Al igual que Lucy Green, muchos otros académicos del ámbito de la música popular atacaban a Adorno de elitismo o como prefería denominar Richard Middleton de "ethnocentric and culture centric" (Middleton en Martin, 1995: 121) por la postura defensiva que adoptaba el frankfurtiano ante las vanguardias de la música seria y su actitud despreciativa hacia las músicas populares. Sin embargo, la crítica cultural que Adorno hacía y de la que participaba o al menos él hacía partícipe a la música, que debía presentarse como denuncia social y, por tanto, compartía las mismas tareas que la teoría social, como ya manifestaba en 1932 en el primer ensayo que escribió para el *Institut für Sozialforschung*, "On the Social Situation of Music", no debería juzgarse en estos términos, pues no buscaba un favoritismo de las clases más altas y selectas, sino hacer de la música un elemento más de crítica social que fuese fermento de cambio de una sociedad inmersa en una crisis y decadencia en la que el horror, la barbarie y la inhumanidad se habían convertido en los principios sobre los que se regía la sociedad. Que Adorno criticó duramente el jazz, el folk y la música popular es un hecho que no puede negarse, pero tampoco es justo afirmar que esto lo hizo en base a criterios elitistas, pues las mismas duras críticas fueron atribuidas a mucha de la denominada música seria por la industria cultural. Él mismo alertaba sobre el peligro de la neutralización del nuevo arte, a la que contribuían los intérpretes, que con sus ejecuciones musicales no hacían más que perpetuar la brecha existente entre el público y la obra convirtiéndola en un bien cultural para expertos y fomentando la indiferencia hacia la misma, y una industria cultural, una radio, que con la creación del Tercer Programa reservaban las obras para los expertos .(Adorno, 2006: 48-9).

Esta distinción entre música seria y música ligera no tenía cabida para Adorno en la nueva era de la reproductibilidad masiva, como ya ha sido apuntado, puesto que mucha de la música seria se había visto sometida a una industria cultural que ejerciendo una violencia totalitaria la convertía en una música inauténtica que no evidenciaba las contradicciones sociales, al pasar a formar parte de una música hedonista y placentera; y viceversa, había cierta música ligera que se aproximaba a lo que Adorno denominaba música autónoma, al alejarse de las necesidades del mercado. Ahora bien, Blumenfeld se preguntaba por qué la única forma musical que defendía Adorno debía ser el único vehículo posible para expresar la condición humana (Bumenfeld en Martin, 1995: 121) y otros estudiosos del ámbito popular se planteaban por qué la disonancia u otras tácticas de shock culturales, y las músicas populares que presentasen un potencial crítico o que, como señalaba Paddison, se mostrasen resistentes a su carácter de mercancía no podían encuadrarse dentro de la denominada música auténtica por Adorno.[31] Se le objeta, además, la meticulosidad con la que trata la música seria, en la que alude a obras, pasajes y compositores, y el poco rigor que adopta, en cambio, a la hora de criticar el jazz y la música popular, en la que se limita a mencionar aspectos generales y abstractos. Aunque, a pesar de las atribuciones de racismo de las que se ha tachado en ocasiones a Adorno, tanto David Jiménez como Peter Martin destacan que el jazz que criticaba el alemán en sus ensayos era el jazz esencialmente comercial que se escuchaba en la Europa de los años 20, cuya función se veía reducida al baile (Jiménez, 2007: 233-247; Martin, 1995: 97).

Es curioso cómo el término autenticidad que Adorno empleaba para designar la música auténtica que se resistía al proceso de producción o inauténtica que se insertaba

[31] "The use of dissonance, or other cultural shock tactics directed against established conventions, may or may not be effective, but it is hard not to feel that there is a rather unsophisticated, even adolescent, aspect to it. Moreover, the limitations of Adorno's musical horizons are evident here too: Paddison (1982) has argued that certain sorts of music which have emerged from the 'popular' domain may have radical oppositional, intent, and Richard Middleton similarly notes that elements within blues, jazz and rock have been widely regarded as a 'radical subversion of the culture represented by Tin Pan Alley song..' (1990: 43)" (Martin, 1995: 117)

dentro de la cultura, es trasladada al ámbito de la música popular para establecer la distinción entre el rock o música auténtica y el pop o música comercial o inauténtica. La autenticidad, dice Simon Frith en su artículo "Hacia una estética de la música popular", condiciona los estudios de la estética del rock, donde "la buena música es expresión auténtica de algo –una persona, una idea, un sentimiento, una experiencia compartida, un *Zeitgeist (espíritu de la época)*−. La mala música es inauténtica: no expresa nada" (Frith, 2001: 417) Y se muestra muy cercano a Adorno cuando afirma que "la «autenticidad» se refiere a aquello que garantiza que los intérpretes de rock se resistan o logren subvertir la lógica comercial, del mismo modo que la calidad de un ídolo del rock […] se mide por la capacidad con que hace prevalecer su individualidad a través del sistema" (Frith, 2001: 417). La autenticidad en el mundo de la música popular alude, por tanto, al mito de la expresión que no se refiere ya a lo que "*revela* la música popular sobre los individuos sino cómo esta música los *construye*." (Frith, 2001: 418). Ahora bien, según Paddison el problema que presentan los estudios de los académicos del Rock, entre los que se encuentran los de Simon Frith, es la perspectiva exclusivamente sociológica que acogen; éstos suelen acusar a los musicólogos de una tendencia fetichista a analizar el objeto musical en sí a las expensas del papel que éste adquiere como parte del contexto de la construcción de identidad, sin embargo, apunta Paddison que "the technical makeup of the musical object […] is also an indicator of social relations mediated as musical-technical relations" (Paddison en Huhn, 2006: 214). Un acercamiento académico tal vez más cercano al pensamiento adorniano que como veremos más adelante había contribuido a la desaparición de la dicotomía música-sociedad.

Lucy Green afirmaba que Adorno "never grounded them [his critiques] in ordinary people's notions about music or their uses of music" (Green, 1999: 11) a pesar de ofrecer muchas respuestas sociológicas. Aunque esta afirmación tiene su parte de verdad, puede llevar al equívoco de pensar que Adorno y los teóricos que formaban la Escuela de Frankfurt vivían ajenos a la realidad social y se dedicaban a realizar estudios teóricos, meramente especulativos, muy abstractos y generales, como afirma DeNora (2003: 154) y alejados de la praxis, − que DeNora, por otro lado, sí reconoce como

elemento esencial del pensamiento dialéctico del alemán.– Sin embargo, el trabajo que realizó con Paul Lazarsfeld en el Princeton Radio Research Project demostraba cómo Adorno no estaba alejado de este tipo de estudios más empírico-sociológicos; un proyecto que abandonó al darse cuenta de que su actividad intelectual iba a ser empleada para intereses de la industria cultural, mostrándose así totalmente coherente con su pensamiento. Adorno era consciente de que la defensa de su pensamiento podía llevarle a la incomprensión y al aislamiento, antes eso que "extirparse como ser independiente y autónomo" (Adorno, 1962: 100) como decía refiriéndose al exiliado que llega al Nuevo Mundo y busca hacerse un hueco entre la sociedad, y por eso entiendo que tampoco es acertada la lectura que DeNora hace de la defensa por parte del filósofo de Schönberg como músico alejado del público. La musicóloga inglesa atribuye esta defensa a uno de los emblemas decimonónicos de la burguesía humanista, "the idea of the artist's marginal position in relation to public life" (DeNora, 2003: 14); sin embargo, que Schönberg fuese un incomprendido no suponía según Adorno que su música estuviera dirigida a unos pocos, sino todo lo contrario, pues como afirmaba en la *Filosofía de la nueva música* hasta el discurso más solitario vive de la paradoja de hablar a los hombres, pues era éste y la soledad como principio universal el que mejor reflejaba las fracturas y contradicciones de la sociedad. La premisa de Schönberg de "si es arte no es para todos, y si es para todos no es arte" (Schönberg, 2007: 61), en cambio, sí respondía a una actitud más elitista. Como ya ha quedado reflejado, Schönberg no creía necesario que todos comprendieran su música y se negó a adaptarse al público para que su obra tuviera mejor acogida; para Adorno, en cambio, era necesario que el público, el oyente, mostrara una actitud activa, no meramente contemplativa, tanto en la escucha musical como ante la vida y la reflexión, lo que no es de extrañar teniendo en cuenta que para Adorno música y teoría crítica estaban íntimamente relacionadas, por eso "el efecto de extrañamiento que producen los textos adornianos, que –al igual que toda actividad reflexiva- requieren de esfuerzo para ser comprendido" (Maiso, 2010: 35) también fueron acusados de elitismo por algunos académicos.[32]

[32] "Adorno could write clear, conventional prose when he chose to, but mostly he did not, believing that simple, straightforward messages formulated for the needs of a wide readership would end up only by

La idea de Beethoven, concebido por Adorno, de acuerdo con DeNora y con Peter Martin, como un agente representante del espíritu de su época, está íntimamente vinculada con el estructuralismo al que suele asociarse la concepción musical adorniana, unas obras que reflejan la sociedad de su tiempo, unas estructuras sociales que coinciden con las estructuras musicales. El filósofo de Frankfurt afirmaba que los conflictos y contradicciones sociales se representaban en las formas musicales, ya que a través del material musical "the contradictions of this society are defined as technical problems" (Adorno, 2002: 399), pero ¿indicaba realmente esta afirmación que hubiese una total concordancia entre las estructuras sociales y las estructuras musicales? En esa línea se desarrollaron los trabajos analíticos de Susan McClary, sin embargo, que la inmanencia de la obra comience donde ésta acaba, parece indicar que el pensamiento de Adorno iba dirigido hacia otro lado.

Tia DeNora en el último capítulo de su libro destacaba una de las mayores contribuciones que Adorno introdujo en la sociología de la música: la superación de la dicotomía música-sociedad. "Adorno focused on music's role in relation to consciousness, to the psycho-cultural foundations of social life. In that focus, he implicitly rejected the dualism of music and society" (DeNora, 2003: 151). La socióloga defendía que entre un análisis de la música como discurso y un análisis de la música como acción, se encontraba la vía del denominado *musical affordance*. Un concepto introducido por James Gibson en su *Ecological Approach to Visual Perception theory* que era definido como "functional characteristics of their environment" (Reybrouck en López-Cano, 2006: 2), "functional meanings" (Windsor en López-Cano, 2006: 2) "[that] are primarily understood as the action consequences of encountering perceptual information in the world" (Clarke en López-Cano, 2003: 2). Y que es extrapolado al ámbito musical por Erik Clarke, Luke Windsor, Mark Reybrouck y Rubén López-Cano, adoptando cada uno un significado del término diferente. Mientras que Clarke y

---

affirming the validity of the established discourse which it was his purpose to negate. […] Just as Schönberg`s music demands of the listener 'not mere contemplation but *praxis*', so the difficulties in Adorno's writings were 'less the product of caprice of inarticulateness than a direct challenge to the reader to respond with commensurate seriousness'" (Jay en Martin, 1995, 87).

Windsor conciben la *musical affordance* como cualquier acción que se lleve a cabo en una experiencia musical, M. Reybrouck se centra en el papel que adopta el cuerpo en la motricidad de los procesos musicales cognitivos. Rubén López-Cano, por su parte, distingue dos categorías en la *musical affordance*: una a la que denomina *manifest motor activity* y otra que designa *covered motor activity* (López-Cano, 2003). La noción de musical affordance permitía, conforme a DeNora, aproximarse a los rasgos didácticos de la música, a la habilidad musical de generar respuestas, así como al ámbito del análisis musical. Centrándose en cómo la música pasa a la acción, cómo la música construye un mundo socio-musical. Para ello DeNora creía que era oportuno que dos cambios tuvieran lugar en los estudios musicales: reemplazar, por un lado, lo general por lo específico (ej.: efecto Mozart, música para conducir en hora punta…); y reemplazar, por otro lado, lo específico por algo más genérico (de un concepto concreto a una noción más generalista que englobe a diferentes actores en diferentes momentos y diferentes cosas (ej.: intercambio de discos en un grupo de personas, categorizando la música como "esto es clásico) (DeNora, 2003: 154). Lo que plantea DeNora en su *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, tras la desaparición de la dicotomía música-sociedad es un tipo de discurso académico que nos informa sobre cómo las personas vivimos la música y la importancia que el evento musical tiene en las vidas de los seres humanos, un evento que alude a la conjunción de la música y la experiencia, ya sea ésta real o imaginada. Ahora bien, no es el tipo de discurso que Adorno hacía, ni parece que fuese el discurso que haría si todavía viviera.

Para Adorno la música y la filosofía, el pensamiento y la teoría crítica eran uno. A través de la música la humanidad se expresaba y a través de ella debía promoverse un cambio. Los estructuralistas consideraban que en la propia estructura musical se evidenciaba toda esta estructura y proceso de transformación social, sin embargo, parece que Adorno buscaba manifestar a través de la música las fracturas sociales, pero no siendo un mero reflejo de ellas. De hecho, decía que éstas no aparecían de manera explícita, sino que una vez más el esfuerzo se mostraba necesario en el oyente. Con el pensamiento del alemán se reclamaba un nuevo tipo de escucha: "ante todo, la música contemporánea es una propuesta que se le formula al oyente a causa de su

negatividad, en calidad de antítesis de cierto modo de concebir la forma y la estructura [musicales] como si fueran un dato adquirido. […] la nueva música sirve para estimular la conciencia de oyente tradicional" (Fubini, 1994b: 156) pues esta música pretende hacer aflorar el inconsciente. En la sociedad contemporánea se precisaría de una música que hiciera uso de la política cultural para reclamar, expresar y gritar la necesidad de un cambio social.

7. Conclusiones

Para concluir me gustaría empezar diciendo que este trabajo no es ni mucho menos el punto de llegada ni el punto y final a mis estudios sobre el pensamiento de Adorno. Como se infiere de este último capítulo, de momento, me muestro más partidaria de ese bando que opta por una posible reapropiación del frankfurtiano, por una vuelta a sus escritos o, en muchos casos, por un primer acercamiento a los mismos, que por los que defienden la superación del mismo. Uno de los problemas que hicieron de los textos adornianos una reducción a meras anécdotas biográficas, fue precisamente la lectura de textos no escritos por el propio alemán, sino por otros que hablaron e interpretaron su pensamiento, por parte de muchos de los académicos que lo mencionan, al igual que ocurría con la chica de segundo que, no habiendo escuchado nunca la música de Schumann, se atrevía a afirmar lo que de ella había oído.

En todo caso, soy consciente de que he dejado muchas cosas por abordar, entre ellas, una que, como músico, tal vez no debería haber obviado: el análisis musical. No es éste, ni pretendía serlo, un estudio analítico sobre la obra de Schönberg ni sobre las vanguardias de principios del siglo XX , sino una aproximación filosófica a las mismas; sin embargo, creo que sí me hubiera permitido profundizar un poco más en aspectos filosófico-musicales un análisis más exhaustivo de algunas de las obras que Adorno menciona en sus escritos. Ahora bien, he de decir en mi defensa que no habría llegado a comprender la esencia del pensamiento del alemán si no hubiese llevado a cabo un análisis conceptual de Adorno tan minucioso. Cada concepto adquiere en él, como en toda filosofía, un significado con unas connotaciones muy marcadas que son las que determinan lo esencial de su pensamiento, que sea suyo y no de otro, y cada concepto a su vez bebe de una tradición inmanente en el propio concepto. Por eso, en todo trabajo filosófico y, particularmente, cuando se trata del pensamiento de otro, que no somos nosotros, es preciso que el concepto empleado sea siempre y en todo momento el idóneo, el que ha de ser, al igual que defendía Adorno con la música de Schönberg, el rigor en la libertad, el acierto de la adivinanza en el vencimiento de Edipo a la Esfinge.

Como objetivo principal me había marcado la dilucidación de qué hay de verdadero y qué de falso en los tópicos o conocimientos comúnmente aceptados sobre el miembro de la Escuela de Frankfurt. En cierta manera, es éste un objetivo que queda al subjetivo juicio, pues aunque en el último capítulo se lleva a cabo un recorrido por los distintos teóricos que han abordado la recepción de Adorno, ésta no deja de ser una lectura de la autora, de la que se puede o no participar.

El resto de objetivos, en cambio, pueden verse claramente respondidos en los diferentes capítulos que constituyen el proyecto. El cuarto capítulo es el que más directamente aborda los motivos de que fuese la música de Schönberg y no otra la que respondiera a la autenticidad buscada por Adorno en la música, pero éste capítulo no alcanzaría su total comprensión en la globalidad del pensamiento del alemán si no se hubiera abordado previamente toda la influencia filosófica que marcó su corpus teórico determinado por la negatividad, el materialismo, el dolor, el rigor, el formalismo y la disonancia. Ni si no se hubiera profundizado en el nacimiento de la industria cultural con su consiguiente mercantilización del arte, el exilio y la experiencia americana, la guerra y los campos de concentración.

En cuanto al jazz, la música popular o la denominada música inauténtica por Adorno, sólo se han elaborado pequeños apuntes que ayudan a comprender el porqué no de esa música como denuncia social, sin embargo, son éstos los que han sido el punto de llegada de este proyecto y serán el punto de partida en los proyectos futuros, a los que, ahora sí, se acompañarán más aproximaciones analítico-musicales, y vanguardias pictóricas y literarias que comporten una cada vez mayor aproximación a la filosofía de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno.

9. Bibliografía

Primaria

- Adorno, T. W. (1962) *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad.* Barcelona: Ariel.
- Adorno, T. W. / Horkheimer, M. (1988) "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", en Horkheimer, M. y Adorno, T., *Dialéctica del Iluminismo,* Sudamericana, Buenos Aires. http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Adorno%20Horkheimer.pdf [Consulta 14, Diciembre, 2010]
- Adorno, T. W. (2002) *Essays on Music.* London: University of California Press.
- Adorno, T. W. (2003a) *Filosofía de la nueva música.* Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2003b) *Beethoven: Filosofía de la música.* Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004a) *Minima Moralia,* Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004b) *Teoría Estética,* Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2006) *Escritos Musicales I-III: Figuras Sonoras. Quasi una fantasia. Escritos Musicales III,* Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008a) *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad,* Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008b) *Escritos Musicales IV: Moments Musicaux .Impromptus,* Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2009) *Disonancias. Introducción a la sociología de la música,* Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2004b) *Teoría Estética,* Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. – Benjamin, W. *Correspondence with Benjamin (1935-1938)*; http://es.scribd.com/doc/11510904/Adorno-Letters-to-Walter-Benjamin [Consulta 12, Diciembre, 2010].

Secundaria

- Andrés, R. (2007a) *Hegel: Vida, pensamiento y obra*, Estella: Centro Editor PDA.
- Andrés, R. (2007b) *Marx: Vida, pensamiento y obra*, Estella: Centro Editor PDA.
- Benjamin, W.; "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", publicado en Benjamin, W.; *Discursos Interrumpidos I,* Taurus, Buenos Aires, 1989. http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf. [Consulta: 23, Noviembre, 2010].
- DeNora, T. (2003) *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge: University Press.
- Dineen, M. (1993) "Adorno and Schoenberg's Unanswered Question", *The Musical Quarterly*, Oxford: University Press, pp. 415-427, http://www.jstor.org/stable/742389 [Consulta: 28, Junio, 2010].
- Fanning, D. (2011) "Expressionism", *Grove Music Online,* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09141?q=expressionism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, [Consulta: 20, Abril, 2010]
- Fubini, E. (1994a) *La estética de la música desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Música.
- Fubini, E. (1994b) *Música y lenguaje en la estética contemporánea.* Madrid: Alianza Música.
- Freud, S. (2002) *El malestar en la cultura,* Librodot, http://isaiasgarde.myfil.es/get_fie?path=/freud-sigmund-malestar-en-la-cu.pdf [Consulta: 20, Octubre, 2010].
- Frith, S. (2001) "Hacia una estética de la música popular" en Cruces, F. (ed.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, pp. 413- 435.
- Hamilton, A.; "Adorno and the autonomy of art", www.andyhamilton.org.uk/andy.../Adorno_and_the_autonomy_of_art.pdf [Consulta: 15, Septiembre, 2010].
- Horner, B. y Swiss, T. (eds.) (1999) *Key Terms in Popular Music and Culture,* Malden, Mass: Blackwell.

- Huhn, T. (ed.) (2006) *The Cambridge Companion to Adorno,* Cambridge: University Press.
- Hullot-Kentor, R. (2006) *Things Beyond Resemblance: on Theodor Adorno*, Columbia: University Press.
- Hullot-Kentor, R. (2007) "Robert Hullot-Kentor wth Paul Chan) *The Brooklyn Rail*; http://www.brooklynrail.org/2007/03/art/robert-hullot [Consulta: 24, Marzo, 2011].
- Innerarity, D. (1996) "Figuras del fracaso en el último Beethoven", *Anuario Filosófico*, XXIX/1, pp. 71-87.
- Jiménez, D. (2007) "Adorno: La música y la industria cultural", *Revista Educación estética I*, http://educacionestetica.com/PDF/num02/02_09.pdf [Consulta: 18, Octubre, 2010]
- Kerman, J. et al. (2011) "Beethoven, Ludwig van", *Grove Music Online,* http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026?q=beethoven&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Consulta: 15, Diciembre, 2010].
- Lanza, A. (1998) *Historia de la Música, El Siglo XX (Segunda Parte),* Madrid: Turner.
- Maiso, J. (2010) *Elementos para la reapropiación de la teoría crítica de Theodor W. Adorno,* Salamanca: Ediciones Universidad, http://books.google.es/books?id=3UpSqMuZoZkC&pg=PA1&dq=jordi+maiso&hl=es&ei=P3KTfKQIcjVsgb_zq20DA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CC8Q6AEwAQ#v=onepage&q&f=false [Consulta: 30, Abril, 2011].
- Mann, T. (2009) *Doktor Faustus,* Barcelona: Edhasa.
- Martin, P. J. (1995) *Sounds and society. Themes in the sociology of music*. Manchester: University Press.
- Neighbour, O. W. (2011) "Schönberg, Arnold", *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25024?q=sch%C3%B6nberg&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [Consulta: 15, abril, 2011]

- López-Cano, R. (2006) “What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach. Paper presented at *L’ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale.* Bologna 23-25 February 2006. www.lopezcano.net [Consulta: 02, Mayo, 2011].
- Plantinga, León (1992) *La Música Romántica*, Madrid: Akal.
- Polo i Pujadas, M. (1996) “La sociología de la música de T.W. Adorno a filosofía de la nova música”, *Actes del II Congrés Català de Sociologia*, Girona, 15-17 d’abril de 1994), vol. II, Barcelona.
- Polo Pujadas, M. (2010): *La música de los sentimientos. Filosofía de la música de la Ilustración*. Murcia: Editum.
- Polo Pujadas, M. (2011) “El romanticismo es el período musical más subyugante”, *El cultural*. http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/1497/Magda_Polo-_El_Romanticismo_es_el_periodo_musical_mas_subyugante [Consulta: 4-abril-2011].
- Rameau, J. Ph. (1722) *Traité de l’Harmonie*, París. (Versión facsímil de la primera edición).
- Rousseau, J.-J. (1984) *Ensayo sobre el origen de las lenguas,* México: FCE.
- Schönberg, A. (2005) *Funciones estructurales de la armonía,* Barcelona: Idea Books.
- Schönberg, A. (2007) *El estilo y la idea*, Madrid: Mundimúsica.