

EL TIEMPO EN TH. W. ADORNO: LA INFLUENCIA DE LA TEORÍA MUSICAL EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA

Time in Th. W. Adorno: the influence of his musical theory in the construction of the negative dialectic

MARINA HERVÁS MUÑOZ*

marina.hervas@uab.cat

Recibido: 30 de septiembre de 2015

Aceptado: 20 de diciembre de 2015

RESUMEN

Este trabajo se divide en dos partes. Por un lado, analizaremos los tipos de tiempo que desarrolla Adorno (el mero “llenar el tiempo”, el tiempo intensivo y el tiempo extensivo) en la música. Por otro, veremos cómo Adorno revisó la tradición filosófica de manera crítica. Para él, había una aspiración compartida: alcanzar un momento fundante, perenne e inmutable. En su proyecto, por contra, la filosofía debe asumir el carácter transitorio de la verdad, su cruce con la historia. En concreto, nos concentraremos en los conceptos de totalidad-particularidad, lo nuevo y progresión-reacción. Para ello, tomaremos el diálogo entre la filosofía y la música ya que, para él, la lógica de ambas “coincide hasta en el último detalle”.

Palabras clave: Th. W. Adorno; música; tiempo; verdad; historia.

ABSTRACT

This paper is divided into two parts. On the one hand, we will analyze the three ways of understanding time (the “mere” “filling the time”, and the intensive and extensive time) in music that Adorno considered. On the other hand, we will see how Adorno revisited the philosophical tradition in a critical way. For him, there was a shared aspiration: to reach an everlasting and immutable moment. In his project, on the contrary, philosophy has to assume the transitory character of the truth, its cross with history. Specifically, we will centre on the concepts of “totally-particularity”, “new” and “progress-reaction”. To this end,

* Universidad Autónoma de Barcelona.

Este texto se ha escrito gracias a la subvención de una ayuda del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) y en el marco de los trabajos de investigación del proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2012-32614 “Experiencia estética e investigación artística: aspectos cognitivos del arte contemporáneo”

we will take into account the dialogue between philosophy and music since, for him, both logic “coincides even its last details”.

Key words: Th. W. Adorno; music; time; truth; history.

“Es wird mir ganz angst um die Weit, wenn ich an die Ewigkeit denk[e]. Ewig ´, das ist ewig! Das sieht Er ein. Nun ist es aber wieder nicht ewig, sondern ein Augenblick, ja, ein Augenblick.”

Hauptmann en la I escena, I acto de *Wozzeck*

Hay ya algunos textos sobre el tiempo en la filosofía de la música de Adorno¹. Sin embargo, parece que pocos se ocupan de pensar la incidencia de su concepción del tiempo en el proyecto de la dialéctica negativa². Esta relación no parece ser forzada cuando revisamos, por ejemplo, sus lecciones. En *Filosofía y sociología*³, que corresponde a las clases que dio en el semestre de verano de 1960 (año en que concluiría su *Mahler. Una fisonomía musical*), Adorno termina de explicar la relación entre la temporalización de las categorías de la tradición filosófica –algo de lo que me ocuparé en este texto– con la paulatina consciencia del tiempo en la música. Adorno habla de música no sólo por su relación biográfica con ella, sino porque, para él, la lógica de la música, su relación con la totalidad y su consistencia “coinciden hasta en el último detalle con la lógica de la filosofía”⁴. En la medida en que la música es un arte fundamentalmente temporal, me parece esencial revisar cómo Adorno comprendió las formas de darse el tiempo en la música en relación con el problema del

¹ Richard Klein es uno de los investigadores más incansables sobre el problema del tiempo en la filosofía de la música de Adorno. Encontramos, por ejemplo, Richard KLEIN, R., “Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung”, en O. Kolleritsch (ed.), *Abschied in die Gegenwart: Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, Graz: Universal Ed., 1998 y “Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit” en, VV.AA., *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Göttingen: Vellbruck, 2000, así como otros textos en los que relaciona este problema con pensadores como Heidegger, Pitch y Theunissens. También tenemos el texto de Nikolaus URBANEK, “Zeit”, en *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos “Philosophie der Musik” und die Beethoven-Fragmente*. Bielefeld: Transcript 2010, págs. 164-216; o el de Günther FIGAL, “Aesthetische Erfahrung der Zeit. Adorno und Benjamin”, en *Kunst: Philosophische Abhandlungen*, Tübingen: Mohr Siebeck, 2012. También aparece en diferentes partes del libro Will DADDARIO y Katherine GRITZNER (eds.), *Adorno and Performance*, New York: Pacgrave and Macmillan, 2014.

² Un ejemplo es Anders BARTONEK, *Philosophie im Konjunktiv: Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2010 o Antonio SERRAVEZZA, “Tempo musicale e tempo sociale”, en *Musica, filosofia e società en T. W. Adorno*, Bari: Dédalo, 1976

³ Theodor W. ADORNO, *Filosofía y sociología (1960)*, trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015, págs. 357 y ss. En la medida de lo posible citaré los libros editados en español.

⁴ *Ibid.*, pág. 359.

tiempo en la filosofía, en la medida en que parece que quería trasponer esa 'temporalidad inmanente' de la música a las propias categorías de la filosofía. Cabe decir que con la reflexión sobre el tiempo no me refiero solamente al concepto de 'historia' en un sentido muy inmediato, es decir, algo así como el tiempo visto desde *fuer*a; sino al núcleo temporal [*Zeitkern*] que Adorno encuentra en el concepto de verdad. Él defiende que la verdad no sólo no está en contradicción con el devenir, sino que el carácter imperecedero de la misma que, según su lectura, se busca desde Platón en la filosofía, está cargado de ideología. La confluencia del tiempo con el concepto de verdad es una afrenta, por tanto, contra algunas de las creencias centrales de la tradición filosófica⁵.

La tesis de este trabajo es ver cómo Adorno *puso en movimiento* las categorías filosóficas, es decir, 'introdujo' el tiempo en ellas, gracias a la reflexión sobre el mismo en paralelo a sus teorías sobre música. Durante toda su vida, Adorno trató de pensar las categorías de la historia de la filosofía desde dentro, mediante su revisión de la crítica inmanente que aprendió de Benjamin. Tal empeño quería poner en tela de juicio la legitimidad de la *prima philosophia*. Proyectos como el cartesiano, el kantiano o el heideggeriano adolecen del mismo problema, a sus ojos: buscan un momento primero, un momento fundante que permita construir a partir de él el saber filosófico. Este momento 'primero' se ha traducido como 'la duda existencial', 'las ideas de la razón' o 'el Ser'. Adorno se pregunta, en *Dialéctica negativa*, si es posible, y cómo sería posible, "pensar sin suelo". El 'suelo', para Adorno, es la parálisis de los conceptos, la detención del pensamiento e un momento primero, fundante. Es el lugar de seguridad desde el que toda la construcción filosófica posterior se puede sostener. Este 'suelo', según Adorno, hace violencia al objeto: reduce a lo que cabe dentro del filosofar fundado su multiplicidad y variación. Por eso, Adorno lleva a cabo la 'retemporalización' de la filosofía, o la eliminación de lo invariante, mediante la crítica al concepto de 'totalidad' operante en la tradición. Él piensa en la posibilidad de construir un modelo de totalidad abierta: esa es la manera en la que es posible la aparición de 'lo nuevo' y 'lo utópico', como lo aún no dado (resuena el '*noch-nicht-sein*' blochiano) en el tiempo y en el espacio.

⁵ No puedo detenerme como corresponde en este problema porque la relación entre verdad e historia se relaciona íntimamente con la intencionalidad y la carencia de sentido, algo que Adorno tematiza desde su texto de juventud "Actualidad de la filosofía" hasta el final de su vida -y aquí aún con más fuerza por influencia de Beckett, y que exigiría un desarrollo que excedería los límites de este trabajo. Por eso verán el tema solamente apuntado en sus líneas más críticas.

1 EL TIEMPO MUSICAL: EL TIEMPO INTENSIVO Y EL TIEMPO EXTENSIVO

Que yo sepa –y ojalá me equivoque, porque facilitaría mucho las cosas–, Adorno no tiene un texto específico sobre el tiempo en la música. Sin embargo, encontramos una condensadísima historia del tiempo en la música en su “Segunda música nocturna”⁶. El tiempo musical, además, aparece en diferentes partes de su obra completa, pero de forma fragmentada. Uno de los objetivos de este trabajo es tratar de unir esos fragmentos para dar forma a una suerte de filosofía del tiempo musical en Adorno. Ésta parte desde la revisión que hace, partiendo de Schönberg, de la “naturalidad” del sistema tonal en el que se basa la música occidental y el concepto de expresión. En el siguiente apartado trataré de iluminar esta relación. Después analizaré los tres tipos de tiempo que he detectado que Adorno encuentra en la música. Según su lectura, en música, hay tres formas fundamentales de comprender el tiempo. Por un lado, la consideración del tiempo de 1600 hasta 1750⁷. A partir de 1750 y, especialmente, a partir de Beethoven, Adorno encuentra dos formas más: el tiempo intensivo, por una parte; y el extensivo, por otra.

1.1 Desnaturalización de la armonía

1. La forma

Cuando una nota suena, pongamos por caso, un ‘do’, en realidad suenan muchas otras. Esto, dependiendo del contexto y de lo fino que sea el oído del oyente, a veces es imperceptible, pero está. La música tonal, es decir, en la que está imbuida la cultura occidental desde –al menos– 1600, se ha construido en base a las primera seis notas (o vibraciones, simplemente) que suenan al mismo tiempo que suena ese ‘do’. Esto, dicho en breve (ya que es un problema muy amplio), se consideraba que era natural porque, además de funcionar físicamente, parecía que podía cua-

⁶ Esto se puede ver en los Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales V*, trad. A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, Madrid: Akal, 2011, págs. 47-57. Este texto, de 1937, en realidad, se encarga con detenimiento del “tiempo intensivo” –según Adorno, de forma precisa; según sus lectores, de forma bastante oscura–, no del resto. No obstante, este texto es fundamental porque apunta algunas de las ideas que presentará posteriormente. Entre ellas, la tendencia a la espacialización del tiempo musical y su relación con la pintura, algo que desarrolla, sobre todo, en Theodor W. ADORNO, *Kranischteiner Vorlesungen*, Berlin: Suhrkamp, 2014, especialmente en “Vers une musique informelle” (págs. 381-446) y “Funktion der Farbe in der Musik” (págs. 447-540).

⁷ De la música anterior es casi inexistente en los análisis adornianos.

drar más o menos matemáticamente con teorías de la proporción. Por tanto, los cinco sonidos que suenan -casi- de manera simultánea al 'do' constituyen los sonidos más consonantes con respecto a 'do'. Y no sólo eso: la ordenación que se presenta cuando se escucha la nota 'do' había configurado la ordenación de la tonalidad. En el sistema tonal, encontramos escalas en las cuales hay una jerarquía del



Imagen 1. Serie "natural" de armónicos. Esta serie representa parte de lo que suena cuando alguien toca o canta una nota "do". Lo primero es una octava: do-do, luego una quinta do-sol. Una cuarta, de sol-do, luego una tercera do-mi, etc. Pero si nos fijamos, en el armónico 7 comienza la primera disonancia. ¿Por qué es "más natural" cualquier armónico hasta el sexto armónico, que es en la que se basa el sistema tonal occidental -pensemos que cualquier acorde se basa en una triada, es decir, un intervalo de tercera y uno de quinta con respecto a la fundamental- que las notas que aparecen a partir de éste?

sonido. Por ejemplo, en do mayor, la nota más importante será, precisamente, el 'do', seguida por el 'sol', el 'mi' y el 'si'. La "emancipación de la disonancia" schönbergiana, se basa en una relectura de la presunta naturalidad de la consonancia: "las disonancias", dice "son simplemente consonancias más lejanas en la serie de armónicos"⁸. Es decir, Schönberg consideraba que la selección del material que otrora guiaba a los compositores porque las relaciones entre los armónicos eran presuntamente "más naturales", obedece meramente a un principio ideológico previo de lo que significa "natural". Detenerse en el armónico seis o en el séptimo o en noveno es una cuestión no meramente "natural", sino "histórica". Como vemos, la tonalidad, simplemente, había devenido 'segunda naturaleza'.

Lo que hizo Schönberg fue, entonces, cuestionar este sistema. Al considerar el sistema tonal como segunda naturaleza, la consonancia y la disonancia, como hemos visto, se situaban en el mismo plano, por lo que también la jerarquía se podía difuminar. El proyecto de Schönberg -el del periodo dodecafónico- era eliminar la jerarquía sonora. De este modo, Schönberg llevó a cabo una crítica *en* el propio proceso y material compositivo. Como vemos, Schönberg estaba poniendo en tela

⁸ Arnold SCHÖNBERG, *Funciones estructurales de la armonía*, trad. J. L. Milán Abat, Barcelona: Idea, 1999, pág. 184.

de juicio el 'suelo' de la música: exactamente lo mismo que Adorno pide en la filosofía.

Si se desbarata la notación, y con ella el sistema tonal, también se desbarata la armonía. Y si esto se desbarata, también lo hace la forma. Veamos porqué. Algunas de las formas tradicionales de composición, aunque fundamentalmente la forma sonata, se constituyen formalmente *gracias* a la armonía. Así, por ejemplo, la forma sonata *de manual* tiene tres partes: A-B-A ó A'. La parte A tiene, a su vez, dos temas. El primero está basado en la tonalidad de partida, pongamos por caso Do Mayor. El segundo tema estará basado en algún "tono vecino" -es decir, alguna tonalidad que según la "naturalidad" armónica sea "consonante" a Do Mayor. Por ejemplo, la menor, el relativo menor de Do Mayor. En la parte B se elaboran los temas de A con alguna variación e introducción de material temático nuevo. Después de vuelve a A literalmente o con alguna variación ligera. Todo el material temático se elabora en base a relaciones entre estos "tonos vecinos", por eso se puede decir que la forma sonata, como forma, depende en gran medida de su desarrollo armónico. Como podemos ir intuyendo, si se pone en jaque la jerarquía sonora, este tipo de formas no podrían seguirse construyendo siguiendo los mismos criterios. Por eso, cuando Schönberg habla de la "emancipación de la disonancia" está hablando, en realidad de cómo es posible liberarse de lo formal. Y aquí es donde entra el tiempo. ¿Qué queda de la música cuando se rompe esta imbricación entre forma y armonía? Si la armonía cambia, arrastra con ella a la forma. Para Adorno, pensar la forma es pensar sobre la evolución musical, es decir, sobre cómo la música puede seguir siendo tal y no un mero "juego caleidoscópico de motivos y colores"⁹. Aquí se ve que parece que en música como en la teoría del conocimiento lo que preocupa a Adorno es cómo pensar la relación entre forma y contenido si la forma se disloca y se piensa a sí misma como estructura mediada por la ideología. El problema de la forma musical, que es penetrada directamente por el tiempo, es clave para comprender de manera ampliada a qué se enfrentaba Adorno cuando pensaba el concepto -en cuanto herramienta formal de la filosofía- en su proyecto de utopía del conocimiento: "abrir con conceptos lo carente de concepto sin reducirlo a ellos"¹⁰.

⁹ Theodor W. ADORNO, *Escritos Musicales V*, op. cit., pág. 226.

¹⁰ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, *Dialéctica negativa*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2008, pág. 21.

2. El contenido

En la fuga y los divertimentos (aparte de estas dos formas y los *concerti grossi* es difícil saber a qué se refería Adorno con el mundo musical previo al sinfonismo, que él sitúa entre 1600 y 1750), la música trataba de “llenar el tiempo”, de, como dice en muchas ocasiones, “matar el aburrimiento”. Es decir, la música previa a 1750, para Adorno, no tenía preocupación por el tiempo en su construcción. La falta de consciencia de lo temporal-lineal en la composición se constata en que “los puntos de entrada son en gran medida intercambiables o ya no se regulan por el avance, sino por las relaciones de equilibrio”¹¹. Esto pasaba porque, inicialmente, cada movimiento de la sonata, o las diferentes partes de una pieza cualquiera tenían que obedecer a una sola emoción, a una expresión concreta que se seleccionaba –casi de un catálogo de “pasiones” que se expresaban musicalmente a través de ciertos recursos. Es la retórica musical, que funciona –dicho muy exageradamente- como un puzzle, donde se encajan recursos y caracteres musicales que expresan una pasión concreta. Un ejemplo de retórica musical es el *passus duriusculus*, que consiste en una cuarta descendente, por ejemplo, el intervalo de mi a si; donde para llegar de una nota a la otra se forma una línea cromática: mi, re sostenido, re natural, do sostenido, do natural, si natural. Se utilizaba para expresar la *pasión* de la vivencia de algo muy trágico. En este caso, además, trata de imitar los pasos de las personas que andaban hacia la cruz.



Imagen 2. Inicio del *Crucifixus* de la *Misa en si menor* BWV. 232 de Johann Sebastian Bach¹². Se puede escuchar muy bien en la versión dirigida por P. Herrewé con el Collegium vocale de Gent, publicado por Erato en 2009¹³.

¹¹ Theodor W. ADORNO, *Escritos Musicales V*, op. cit., pág. 55. Este asunto de la intercambiabilidad es bastante discutible, pero no puedo entrar ahora en detalles. Sería, quizá, uno de los puntos críticos de su teoría.

¹² Debo dar gracias por la sugerencia a Luis Ángel de Benito, profesor en el Real Conservatorio de música de Madrid y locutor de “música y significado” en RNE Clásica.

¹³ En Spotify se puede encontrar aquí https://www.youtube.com/watch?v=p6tjdsydu_A [Consulta: 15 de septiembre de 2015]. La partitura ha sido tomada de la transcripción realizada por Center for

Como vemos, hay una fórmula musical que responde a la expresión de una determinada emoción (en el lenguaje del momento, ‘pasión’). La donación exterior de fórmulas musicales y emociones resultaba, según Adorno, en la falta de reflexión sobre el tiempo musical, ya que todo era dado de forma externa a la música. No había ‘construcción’ ni desarrollo inmanente del material. Para él, en cierto modo, el tiempo se llenaba como si fuese hueco (de hecho, habla del ‘vacío del tiempo’ en varias ocasiones) con estos patrones preestablecidos. Para él, la emancipación de estos patrones que ligaban emoción-forma musical se deben a que, poco a poco, las pasiones ya no se debían expresar con un solo recurso, ni una sola pasión debía llenar un movimiento completo. Es decir, en el momento en el que el sujeto como ‘artista’ (a mitad del siglo XVIII) y lo que quiere *expresar* hace estallar esas formas preestablecidas. Para Adorno –que hace un análisis de la expresión previa a 1750 bastante plano– el concepto de “expresión” en música surge de la “música ficta”¹⁴ en la que, según él, primero fue una fuente de expresión en la que el compositor se vinculaba a sus caracteres “como el dramaturgo con sus figuras”¹⁵, es decir, de forma distanciada. Posteriormente, y siguiendo la metáfora, el dramaturgo y sus figuras comienzan a fusionarse: estamos tocando con los dedos la expresión romántica. Esto, para Adorno, implica que la música, por primera vez, deba hacerse cargo del tiempo:

“el vacío decurso temporal se hace cada vez más amenazante para la música, precisamente en virtud de la creciente preponderancia de esas fuerzas dinámicas de la expresión subjetiva que destruyen los residuos convencionales.”¹⁶

Computer Assisted Research in the Humanities de Palo Alto, bajo Creative Commons Attribution Non-commercial 3.0 (<http://scores.ccarh.org>, consultado el 18 de marzo de 2016).

¹⁴ “En las fuentes musicales anteriores a 1600, raramente se indicaban todas las alteraciones de la música, por lo que los intérpretes debían saber cuándo utilizarlas. En la actualidad, editores y ejecutantes de música antigua acostumbran incluir las alteraciones implícitas que consideran necesarias, práctica conocida con el nombre de *musica ficta*. En realidad, el sentido del término es mucho más limitado, pues se refiere específicamente a toda alteración cromática que se encuentre fuera del sistema común de las notas utilizadas en los periodos medieval y renacentista”, en VV. AA., “Música ficta”, en *Diccionario Enciclopédico de la música*, México: FCE, 2008, págs. 1006-1007. Adorno se refiere, a mi entender, a los añadidos que hacían los intérpretes y que iban más allá de la música escrita.

¹⁵ Theodor W. ADORNO, *Escritos Musicales V*, op. cit., pág. 49.

¹⁶ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2003, pág. 56

1.2 El tiempo musical: el tiempo extensivo y el tiempo intensivo

La preocupación por el tiempo lineal, según la lectura de Adorno, se constituye a partir de Beethoven; y se hace de dos formas. La primera sería el tiempo extensivo [*extensives Zeittypus*], en la que el tiempo ya no es “dinámico”, sino “geométrico”, pues el tiempo se vuelve en cierto modo espacial. Destaca la dilatación temática y la liberación del tiempo. El segundo tipo sería “intensivo” [*intensives Zeittypus*]¹⁷, en la que se da una “contracción del tiempo”, es decir, el tiempo se *acorta*.

El tiempo extensivo lo analiza Adorno en relación al *Trío para violín, chelo y piano Op. 97* de Beethoven. Ya que es posible que no todos ustedes lean partitura, les sugiero que me acompañen en la audición de la versión del Stuttgart Piano Trio, grabada en el sello Naxos en 1994¹⁸ mientras intento desmenuzar el análisis adorniano que propone en su *Beethoven. Filosofía de la música*, en el apartado 222¹⁹. Escuchamos la presentación del tema en el piano (A) del 0:00 al 0:07 (del 0:08 al 0:15 es una variante del tema presentado en los dos primeros compases). Adorno considera que el tema A está construido de forma contradictoria, ya que por un lado su carácter, por escritura, parece épico –en un sentido muy plano, heroico– pero hay una indicación “*dolce*” que impide que se escuche como tal. Si quieren entender este carácter épico, imagínense que éste es el tema de una marcha y no hay *legato*, sino el sonido el más cortado y potente. Con las mismas notas y rítmica aparece el carácter. Del 0:15 al 0:28, en la entrada del violín y del chelo, para Adorno se construye una dilatación del tema como si fuera un *recitativo*²⁰ de

¹⁷ Nikolaus Urbanek se encarga con detenimiento de este tipo en Nikolaus URBANEK, op cit., págs. 166-172.

¹⁸ El Stuttgart Piano trio lo forman Rainer Kussmaul, violín; Claus Kanngiesser, cello; Monika Leonhard, piano. Se puede encontrar en Spotify en el enlace <https://open.spotify.com/track/78-Fwt7vPMizzxA39k4KGX6> o en YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=VSV5zcgfDek>. [Ambos enlaces fueron consultados el 20 de septiembre de 2015]. Los tiempos que cito son de la grabación de Spotify.

¹⁹ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la música*, trad. A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth Madrid, Akal, 2003, págs. 87-92. Todas las referencias de este texto se citarán en el cuerpo del párrafo para facilitar la lectura-auditiva.

²⁰ El recitativo es una “[f]orma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas. Se inventó en Italia poco antes de 1600 como una manera de ajustar la música lo más posible al texto. Ante la falta de un pulso estricto, el bajo continuo o bajo cifrado fue el recurso para que el acompañamiento pudiera seguir la expresividad espontánea del cantante. [...] Hacia 1700, con el desarrollo de la *opera seria*, se volvió más unificado, con patrones melódicos más predecibles y cadencias fijas. Los diálogos y soliloquios más importantes generalmente llevaban acompañamiento orquestal, procedimiento denominado *recitativo stromentato* (it., “recitativo orquestado”, también llamado *recitativo accompagnato*, “recitativo acompañado”), a diferencia del *recitativo secco*

ópera. Esto se evidencia en la duración de la melodía y el acompañamiento del piano. El tema A se estira en la aparición del chelo y del violín y, en lugar de remarcarlo, su dilatación lo aproxima a la disolución: parece por momentos irreconocible. Para Adorno, aquí la música “se retiene”, es un momento de autorreflexión, de autocontemplación, algo que es característico del tipo extensivo del tiempo²¹. Esta forma de dilatar el tema aparece de nuevo de 0:42 a 0:58. Las largas notas del violín y del chelo son, para Adorno, una demora, parece que no se llega adónde el tema A prometía²². Esta promesa incumplida es un contraste con el componer tradicional. Tradicionalmente, los temas se presentaban, desarrollaban y finalizaban mediante una cadencia más o menos conclusiva, una suerte de punto y seguido en el transcurso melódico. Todo esto se construía mediante momentos de tensión y distensión. Pero aquí se pierde esa estructura: si antes hablábamos de punto y seguido, deberíamos hablar de puntos suspensivos. Eso es, para Adorno, marca de esa expresión subjetiva que surge especialmente a partir de Beethoven. Para Adorno se cifra especialmente la expresión en la música que surge a partir de 0:58, en la medida en que según su interpretación Beethoven sustituye el momento de tensión que otrora operaba en la construcción de la sonata por una suerte de “epílogo” de un mero ‘después’ consolador²³. Es una toma de aliento, un alto en el camino. De forma similar describe el pasaje de 1:25 a 1:39. Según su interpretación, a diferencia de las formas sonatas tradicionales, en este pasaje no queda muy claro de nuevo a dónde quiere llegar. Esta importancia del ‘camino’, sin el protagonismo de la meta, es evidente especialmente en el desarrollo. Según la lectura de Adorno, el desarrollo apenas dura 17 compases, que en nuestra grabación suena en 7:18 hasta 7:53 (aunque formalmente parecería que empieza en 7:02, Adorno considera que de 7:02 a 7:18 es una introducción de lo que propiamente es el desarrollo condensado en 17 compases que he indicado). Los 60 compases que restan hasta la reexposición, es decir, desde el 7:53 hasta 9:51 (que bien podrían entenderse como una especie de tema con variaciones más que un desarrollo –

(recitativo seco) que era el más común y sólo llevaba acompañamiento de continuo” (Véase, VV.AA., *Diccionario Enciclopédico de la música*, op. cit., pág. 1257.

²¹ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la música*, op. cit., pág. 88. Vean el paralelismo melódico entre este fragmento y, por ejemplo, el “Tutto e disposto...”, de *Las bodas de Figaro* de Mozart.

²² Este no llegar a donde se prometía es fundamental para comprender la ruptura con la forma. Como dijimos anteriormente, la forma sonata, por ejemplo, se constituía a base de trabajar sobre la armonía y material del tema A (pueden escuchar esto en muchísimas sonatas, pero un buen ejemplo es la famosa Sonata KV. 332 de Mozart). En el ejemplo de Beethoven, por el contrario, la dilatación del tema hace que no se sepa muy bien adónde va, que parezca que queda suspendido.

²³ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la música*, ibid.

según Adorno, que “no desarrolla en absoluto”-) es una gran dilatación, una muestra característica del tiempo extensivo. El final del desarrollo, el minuto 9:51, da sentido a todo lo anterior sólo una vez que ya ha pasado, en el momento en que nos percatamos de que ‘no ha pasado nada’, sino una gran expansión de una célula muy pequeña. Este gran desarrollo, en el cual se da la paradoja de que no hay un desarrollo como se daba canónicamente en la sonata tradicional, se convierte, según la lectura de Adorno, en el patrón de la forma a partir de entonces. A Adorno le llama mucho la atención la entrada en la reexposición, que comienza en el 9:52. Como vemos, es como si fuera “de puntillas”. Beethoven utiliza recursos que son propios de una cadencia de concierto solista con orquesta, como es el trino agudo con un colchón sonoro que lleva al triunfo de la reexposición. Pero, precisamente porque la reexposición ya no es una repetición sin más de la primera parte no es celebratoria su entrada. Ahora el peso lo tiene el desarrollo y eso implica que no se puede volver a la reexposición como si nada, como si todo lo que hay en medio fuese un mero tránsito para potenciar la reexposición. Para Adorno, la fuerza del desarrollo es tan grande que afecta a toda la forma. La entrada en la reexposición es el momento crítico del tiempo extensivo en la medida en que parecería que en un tiempo expandido volver a empezar sería, simplemente, una contradicción. Por eso, para Adorno, lo “apasionadamente esmerado” de la construcción beethoveniana es componer esta entrada como una variación más, como parte de lo que ya venía contando. Es una “vuelta a la cuestión”, una “acordanza” en la narración.

Y uso el término de narración a propósito. Adorno hace múltiples referencias en este análisis a un tema que no puedo desarrollar aquí pero que cabe tener en cuenta: la relación entre la literatura y la música²⁴. Para él, este trío parte de una relación con la épica homérica. Como vemos, Adorno interpreta este movimiento como pura expansión. Para él, la “plenitud extensiva” aparece la “posibilidad de descubrir pasivamente una unidad en la multiplicidad” que se contrapone a la “idea estilística trágico-clasicista de una música del sujeto activo”²⁵. ¿Y qué tiene que ver esto con lo épico? Las claves de interpretación aparecen en el “Excurso I: Odiseo, o mito e Ilustración” de la *Dialéctica de la ilustración*. Podemos ver cómo,

²⁴ Uno de los ejemplos más evidentes es el del análisis del Concierto *para violín y orquesta* de Alban Berg que, según él, se organiza “estróticamente”²⁴. Cf. Theodor W. ADORNO, *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, trad. A. Brotons Muñoz, Breixo Viejo Viñas y A. Gómez Schneekloth Madrid: Akal, págs. 359 y ss.

²⁵ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, Madrid: Akal, 2008, pág. 212.

en el primer momento del viaje, Adorno señala –como podría hacerlo del “mero llenar el tiempo” que he explicado más arriba– que “la forma de organización interna de la individualidad, el tiempo, es aún tan débil, que la unidad de las aventuras permanece externa”²⁶. Exactamente ése es el síntoma de la música hasta 1750, según Adorno: la configuración temporal, que está atravesada por la expresión, no es inmanente. La poesía épica inicial se basa en lo perenne, es decir, la permanencia del mito, pero utilizando los recursos de la literatura, que es la dinámica, la lógica de que “algo tiene que pasar” para que valga la pena ser contado: se ha de ‘narrar’ sin mutilar el carácter perenne de su contenido. Pero, si profundizamos con Adorno y Horkheimer en su lectura de *La Odisea*, vemos cómo la interpretan como una lucha por la conservación del sí-mismo, por –como decíamos antes– “descubrir la unidad en la multiplicidad”. Por eso, para Adorno, en el tiempo extensivo ‘no se desarrolla en absoluto’: en realidad hay una expansión de un tema que se presenta inicialmente. Igual que para Ulises, para él lo importante es el camino (así lo explica, al menos, en la interpretación en *Dialéctica de la ilustración*), en Adorno esta música y este tiempo está creándose. Por eso puede decir que el tiempo extensivo se opone a la apariencia de la perfección de la obra de arte como objeto terminado de una vez para siempre²⁷. La sobredimensión del “camino” se aprecia en el dilatado tránsito al desarrollo y la transición a la reexposición. Igual que Ulises, este pasaje habla de “lo lejos que se tiene que haber ido uno para que el regreso exija tal esfuerzo”²⁸. Como Homero, esta música sólo adquiere sentido en el recuerdo, en lo ya pasado.

No obstante, en Beethoven aún el protagonismo está en la fuerza del todo, en la posibilidad de mirar hacia atrás y ver ese recorrido, el camino andado. El paso del tiempo extensivo al tiempo intensivo aparece en Beethoven como potencia, sólo en algunos momentos llega a alumbrarse. Adorno encuentra el tránsito entre ambos tipos de tiempo en Mahler, ya que ve clave en su música “la cuestión de adónde quieren ir los temas individuales independientemente de su *status abstracto*”²⁹. Es decir, en Mahler aparece, por el contrario, la fuerza del fragmento, de la particularidad con respecto al todo.

²⁶ Theodor W. ADORNO y Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Akal, 2007, pág. 62

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la música*, op. cit., pág. 90.

²⁹ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 212.

El tiempo “intensivo” sería el que surge con el sinfonismo de Haydn y Beethoven, fundamentalmente. Para Adorno, es aquí cuando se pierde el miedo al tiempo lineal. En esta forma de componer, siguiendo a Adorno, el tiempo se acorta y, por ejemplo, los primeros movimientos de la *Sinfonía n. 3 Eroica* y la *Sinfonía n. 7* de Beethoven pueden “idealmente oírse como si duraran un instante”³⁰. En otras palabras, “paradójicamente, el tiempo que discurre, incluido el que discurre para la concepción de la forma musical, es sincopado por el instante del motivo idéntico, en sí intemporal, abreviado por la tirante intensificación, hasta que se detiene”³¹. Si el tiempo extensivo era dilatación, espacialización “en horizontal”, por así decir, en el tiempo intensivo éste se espacializa en vertical. Adorno llega al elemento clave del tiempo intensivo en la “transición mínima” de Alban Berg. Para él, la variación del fragmento, su propia fragmentación hasta lo pequeño hace que el cambio sea casi imperceptible y siempre parezca idéntica a sí misma³². En este caso, analizaremos la *Primera pieza* de las *Cuatro piezas para clarinete y piano Op. 5* de Alban Berg

Imagen 3. Primeros dos compases de la *Primera pieza* de las *Cuatro piezas para clarinete y piano Op. 5* [4 Stücke für Klarinett und Klavier Op. 5] de Alban Berg © Copyright 1924, 1952 Universal Edition A.G. Wien/UE 7485³³

El **motivo a** se repite, variado ligeramente pero en el mismo gesto, en el **motivo d**, el cual, además, toma rítmicamente el material de **c** (no lo es de **b** porque en **c** queda la última corchea prolongada pero cortada por un silencio. Esta prolongación se cumple en **d**). El piano introduce un **nuevo motivo (e)**, las semicorcheas,

³⁰ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales, I-III*, pág. 227.

³¹ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales V*, op. cit., pág. 56.

³² Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 400.

³³ Agradezco la aceptación por parte de Universal Edition de la reproducción de este fragmento de la partitura.

que las adopta el clarinete como “resto”. Lo que parece nuevo en el piano, *las corcheas de después (f)* (mi becuadro, mi bemol) es, en realidad, de nuevo una repetición del resto rítmico de *c*. *La entrada del piano en la mano izquierda (g)* es una continuación de *a* y de *b*. Esto se escucha, en la grabación de la Kremerata Ensemble del sello Deutsche Gramophon de 1995³⁴, del 0:02 al 0:13. Para Adorno, este material se va desfigurando y se va fragmentando. Los elementos se utilizan de forma atómica. Vemos, por ejemplo, como *la célula introducida por el piano (e)* se dialata hasta convertirse en un tresillo y se reducen los intervalos de los dos primeros compases hasta hacerlos de segunda o de tercera, lo que desemboca, según Adorno, en el trino del sexto compás, que disuelve la segunda. Sin embargo, aunque podría considerarse, como anteriormente, el momento culminante de algo así como una exposición, el piano lo niega: según la lectura de Adorno, el piano resitúa la pieza y “retoma la articulación como una lejante variante del inicio”³⁵. Esto se escucha del 0:13 al 0:32. Entre 0:42 y 0:47 Adorno encuentra una suerte de desarrollo que, en realidad, no es tal. Pero, a diferencia del desarrollo que veíamos en el análisis de Beethoven, en el que sólo al final se podía medir la fuerza del recorrido como recuerdo, aquí Berg pide la precisión del momento, que es el mismo desde el inicio. Las corcheas que se escuchan exactamente en 0:42 le permiten señalar que, en realidad, poco ha cambiado, sigue siendo el mismo material, porque él mismo es variación. En cierto modo, no hubo nunca un *tema*, como en la música anterior. De forma a sabiendas exagerada, para Adorno, estas *Piezas* “son música hecha de nada. [...] Si todo es elaboración, entonces todo material expuesto independientemente pierde su sentido”³⁶. En otras palabras, si la música tradicional y aún en el tiempo extensivo de Beethoven la música siempre tenía adónde volver, su refugio era el tema principal o, en otras estructuras formales, la tonalidad, en esta música, donde las células se atomizan y se construyen como microvariaciones de sí mismas, parece que el tiempo no *progres*a, sino que se mantiene en un punto donde el instante se colma. Para Adorno, lo que ha pasado es que ‘la fuerza del desarrollo’ que encontramos en el tiempo extensivo se *introduce* en lo atómico de tal modo que “el sentido de [la] identidad se refleja como no identidad. El

³⁴ En Spotify se encuentra en el enlace <https://open.spotify.com/track/2LrPZEOXFDa9U7RXa-lvooT>. En YouTube está en https://youtu.be/4WmatC9nNGc?list=PLGWJYB522EoPV3yp_uRBr-YltzO5qjS9l. [Ambos enlaces fueron consultados el 20 de septiembre de 2015]. Los tiempos que cito son de la grabación de Spotify,

³⁵ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 402.

³⁶ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 401.

material de partida es de tal índole que conservarlo significa al mismo tiempo modificarlo”³⁷. De 0:53 se cifra la disolución que provoca el propio tema. Su radical fragmentación y la reducción que se da a partir del trino del intervalo de segunda en que había derivado, según Adorno, su melodía, lleva a la aceptación del estatismo en el tiempo lineal: “se detiene ajeno al tiempo”³⁸.

La influencia de Benjamin en la descripción del tipo intensivo se evidencia cuando Adorno señala que ese instante es “eternidad del instante cumplido, concentración de la mera duración en un punto, *kairós*”³⁹. Para él, este tiempo es la afrenta, por tanto, del tiempo “vacío” (y homogéneo, en palabras de Benjamin) que “opreme mortalmente al sujeto”⁴⁰. El tiempo intensivo es “movimiento detenido”, algo que, para él, aparece en Schönberg como “forzosa promesa de un mundo por detrás del cual el tiempo histórico queda rezagado”⁴¹. Adorno parece que piensa en la V tesis sobre el concepto de historia de Benjamin, en la que reza: “El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible”. Este *kairós* lo analiza, posteriormente, en las obras de Beckett. Para él, su obra es la “extrapolación del *kairós* negativo. La plenitud del instante se convierte en la repetición sin fin, convergente con la nada. Sus relatos, que sardónicamente él llama *novelas* [...] dan con capas fundamentales de la experiencia *hic et nunc* y las detienen en una dinámica paradójica”⁴².

Adorno resume estos dos momentos en *Filosofía de la nueva música*: el tiempo intensivo sería la “miniatura expresiva de la escuela de Viena” que “contrae la dimensión temporal al, como dice Schönberg, “expresar una novela con un único gesto”⁴³. El tiempo extensivo, por su parte, aparecería en las “potentes construcciones dodecafónicas” (aunque también habla, como hemos visto, de este tiempo en el sinfonismo beethoveniano y mahleriano, al menos), donde “el tiempo se detiene en virtud de un procedimiento integral que [...] parece privado de evolución

³⁷ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, op. cit., pág. 55.

³⁸ Ibid.

³⁹ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales I-III*, trad. A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, Madrid: Akal, 2006, pág. 227. Es recomendable leer el texto de Kia LINDROOS, “[Benjamin's Moment](#)” in [Redescriptions. Yearbook of Political Thought and Conceptual History vol. 10](#), 2006, págs. 115-133.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales V*, op. cit., pág. 57.

⁴² Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 48. El tema del *kairós* frente al *chronos* sólo puedo dejarlo aquí apuntado. Lo que me interesa es que quede clara la relación que planteo entre esta relación y el tiempo intensivo musical.

⁴³ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, op. cit., pág. 169.

porque fuera de sí mismo no tolera nada sobre lo que pudiera probarse la evolución”⁴⁴.

2 LA LECTURA DEL TIEMPO EN LA TRADICIÓN FILOSÓFICA

Parecería que en Adorno se da un paralelismo entre su comprensión de las categorías filosóficas, que tienden, según él, a alcanzar la eternidad, es decir, un punto inicial, un punto originario primero e inmutable; y el llenar el tiempo vacío. ¿No podríamos pensar que, en cierto modo, Adorno interpreta la historia de la música hasta 1750 como la paralización del tiempo *dentro* de los límites de las formas preestablecidas? En la teoría del conocimiento, vemos cómo Adorno construye su filosofía precisamente haciendo lo mismo que aprendió en música: haciendo saltar por los aires desde dentro el núcleo de los conceptos, su presunto egipcismo (dicho con Nietzsche), su carácter hierático. Para Adorno, el tiempo en filosofía ha tratado de sustraerse a sus conceptos. La *prima philosophia*, el momento fundante, indubitable, esto es, eterno e inamovible, era el lugar desde el que partía, según Adorno, la filosofía. Incluso se arrancaba la temporalidad a la categoría de ‘tiempo’ en su reflexión filosófica. Esto se ha dado de dos maneras. Por un lado, por su formalización y, por otro, por un exceso entusiasmo en el momento cualitativo del tiempo, en su contenido, que derivaría en una suerte de tiempo sin forma.

La formalización, en especial, la encuentra en Kant, que según su interpretación hace del tiempo un elemento manipulable, *pensable*: “con él [el tiempo] se tiene que representar algo temporal que permita su lectura, algo en lo que se haga experimentable su transcurso”⁴⁵. La formalización del tiempo, para Adorno, es arrebatárle su carácter, su dinamismo. Pese a que Kant trata de presentar la reflexión

⁴⁴ *Ibid.* Soy consciente de que, a primera vista, esto podría ser problemático. Parece que, en ambos tipos de tiempo, según esta frase, el tiempo se detiene. Bien, la diferencia fundamental se encuentra en que el tiempo extensivo incluye la variación en la forma, es decir, que extiende sus límites hasta llegar a momentos en que parece que *no pasa nada* porque el tiempo queda suspendido, como escuchábamos en el *Trio* beethoveniano entre 0:42 a 0:58. Cuando habla de que “no tolera nada de lo que no pudiera probarse su evolución”, se refiere, específicamente, a la inmanencia formal del movimiento. A diferencia de la música anterior, no permite que se introduzca nada que vuelva a “poner en movimiento” la suspensión, el autocomtemplarse, la detención de la narración por parte del narrador, del aedo. La música continúa porque *ha de continuar*, y no porque la forma preestablecida se lo exija, como pasa, por el ejemplo, en los tradicionales rondós. Por otro lado, el tiempo intensivo opera con la detención en la medida en que la variación, el movimiento, se incluye en el fragmento, en lo mínimo, en el propio tema, que se disuelve por ese mismo movimiento Inmanente, primero de forma atómica y luego en lo amorfo.

⁴⁵ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 305.

sobre el tiempo como relación entre forma y contenido, deriva finalmente, según Adorno, en mera forma. Por su parte, Hegel adolece de un problema similar. En la lectura adorniana, en Hegel se trata de derivar el tiempo a partir de la lógica, en lugar de ver *ya* en la lógica “relaciones temporales coaguladas”⁴⁶. Estas relaciones coaguladas aparecen también en Husserl, según Adorno. Para él, Husserl pasa por alto la temporalidad y la historicidad de las proposiciones de la lógica, que son, para él, momento fundante en su filosofía:

“en las proposiciones lógicas sedimentan, según Durkheim⁴⁷, experiencias sociales como el orden de las relaciones de generación y propiedad, que afirman la primacía del individuo sobre el ser y la conciencia. Al mismo tiempo normativas y enajenadas del interés individual, se enfrentan siempre al sujeto psicológico como algo válido en sí..., y sin embargo también accidental, y esto es exactamente lo que, contra la voluntad de Husserl, le pasa a las “proposiciones en sí”⁴⁸.

En el intento de Husserl, como de otros lógicos, de acudir sólo a los elementos objetivables de la existencia, a su estructura lógica (o sea, a su forma), cae -en contra de su voluntad- en la radicalización de la subjetividad, en la medida en que es el sujeto, en última instancia, el que hace esa reducción, la que obliga al objeto a desprenderse de su historicidad, a su multiplicidad, a ser algo, en definitiva, que no es, que es sólo *para el sujeto*. Es una construcción del sujeto que habría que revisar teniendo en cuenta su desarrollo histórico, su devenir como forma de conocimiento purificada y modelo de la ciencia. Para Adorno, el problema se encuentra, entonces, no tanto en que Husserl trate de restaurar la lógica, sino su absolutización y la reducción de la cosa al método.

Para Adorno, uno de los problemas que se derivan de la potenciación de la lógica es la construcción del pensamiento consecuente, cuya coherencia es puesta desde fuera, por la fuerza del sistema. La reflexión sobre este problema, aparece también en su reflexión musical. Este pensamiento consecuente es el ideal de la música clasicista, donde “cree asir su idea en la inexorabilidad de su encadenamiento, la cual remeda el modelo de la lógica discursiva”, donde todo ocurre “con

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Adorno está presumiblemente siguiendo al Durkheim de Émile DURKHEIM y Marcel MAUSS, “Sobre algunas formas primitivas de Nómadas. Contribución al estudio de las representaciones colectivas”, en E. Durkheim, *Clasificaciones primitivas y otros ensayos de antropología positiva*, trad. de M. Delgado Ruiz y A. López Bargados, Barcelona: Ariel, 1996.

⁴⁸ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, trad. J. Chamorro Mielke, Madrid: Akal, 2012, pág. 77.

unívoca necesidad”⁴⁹. Para él, al pensamiento se lo coacciona si existe una obligación exterior, en nombre de la coherencia e incluso, la belleza del sistema, que reza que: “si un pensamiento se mueve en general en una dirección, entonces deberá seguir avanzando siempre en esa misma dirección para, al final, apropiarse de un absoluto”⁵⁰. Para Adorno, este pensamiento consecuente se deriva de la lógica discursiva que procesualmente destemporaliza lo temporal “hasta reducirlo a la pura legalidad”⁵¹.

Por parte del ‘exceso de entusiasmo en el contenido del tiempo’, Adorno critica el análisis del *temps durée* de Bergson. Para Bergson, la duración es un “continuo progreso”⁵² lo que, para Adorno, significa la mera consideración del dinamismo sin el momento de lo estático; es decir, es adialéctico: algo no puede durar si no tiene como referencia lo detenido. Bergson hipostasía, según su interpretación, la duración como categoría, por lo tanto, la hace estática. Adorno encuentra, además, una relación muy estrecha entre el concepto de duración (en tanto *continuo*) y la *prima philosophia*, en la medida en que aquello que dura, en realidad, presente alcanzar “el valor permanente” en la tradición. Para él, lo que ‘vale para siempre’ es sólo “su aspecto muerto, formal y autorizado”⁵³: ha perdido, en realidad, la fuerza de lo dinámico.

La crítica a la búsqueda de lo inmutable y permanente se engarza con su proyecto de la *Dialéctica negativa* en la medida en que Adorno atestigua que la cosa ya no es un “ente completo” (*schlechterdings Seiendes*), sino que la cosa es “relacional” (*Ding als Verhältnisse*). Esto tiene dos consecuencias teóricas en el pensamiento de Adorno. Por un lado, la crítica a la totalidad y, por otro, el modo en que se “temporaliza” el conocimiento en su filosofía.

2.1 Crítica a la totalidad

El análisis del tiempo en la música tiene que ver, en el proyecto adorniano, con el concepto de construcción, que al mismo tiempo desarrolla según sus teorías en torno a la totalidad y a la particularidad. Para Adorno, sólo es posible poner en

⁴⁹ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 219.

⁵⁰ Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica* (1958), trad. Mariana Dimópulos, Buenos Aires: Eterna Cadencia, pág. 361.

⁵¹ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 306.

⁵² Henri BERGSON, *La evolución creadora*, Barcelona, Planeta-de-Agostini, 1985, pág. 18.

⁵³ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit, pág. 45.

cuestión la totalidad y la particularidad estableciendo entre ellas una relación dialéctica. Para él, problematizar el lugar de la totalidad como ente cerrado y la particularidad como mera parte de esa totalidad es la manera de poner en entredicho la asunción ‘dogmática’ del idealismo del arte como mera “unidad presente de lo general y lo particular”. Según señala, “el esquema no es simplemente un marco abstracto “dentro” del cual se realiza la idea formal específica, sino que ésta resulta de la colisión entre el acto de componer y el esquema: al mismo tiempo surge de éste y lo altera”⁵⁴. Es decir, para él, la totalidad y la particularidad siempre van más allá de sí mismas. Al componerse una sonata, siempre se está diciendo algo diferente de la forma sonata, se está dando a la sonata una nueva oportunidad.

La totalidad, en un sentido muy básico y primario, serían estas estructuras pre-establecidas, a saber, la forma musical, la notación, las convenciones rítmicas y de *tempi*, etc. Lo particular, por su parte, sería aquellos momentos individuales en los que se divide esta totalidad, como, por ejemplo, las notas, las dinámicas concretas o los símbolos interpretativos. Esto, como es evidente, no existe en la música real de manera pura. Y se desprende, en un primer vistazo, lo forzado de la división. ¿Hasta qué punto una nota (pongamos un sol negra) no es ya una totalidad, en tanto abarca en sí toda la lógica de la estructuración musical como una suerte de mónada? Según Adorno, la totalidad siempre estará afectada por sus momentos, por lo particular. No como mera suma de ellos, sino que lo particular constituye la totalidad y, al mismo, pone en evidencia lo fragmentario de su composición.

La propuesta de Adorno, entonces, se sitúa en la pregunta por cómo se constituye la totalidad como totalidad abierta, como no sintética, en la medida en que sólo así puede ir más allá de sí misma. Para Adorno, no puede hablarse de totalidad cerrada, no hay punto final. La asunción de que siempre hay un más allá de lo que el sujeto conoce es, según la interpretación adorniana, precisamente aquello que debe exigir la dialéctica para no imponer al objeto categorías cerradas del sujeto. En la impotencia de la dialéctica es donde aparece la metafísica, que hace a la dialéctica específicamente negativa, pues no aspira a alcanzar un punto final y asume su incapacidad de anclarse a un punto inicial⁵⁵. En breve, la totalidad en él no es conclusiva y “su fuerza sólo se acredita en lo individual a lo que ilumina”⁵⁶.

⁵⁴ Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la nueva música*, op. cit., pág. 61/fragmento 142.

⁵⁵ La totalidad abierta cifra la negatividad de la dialéctica que, en la teoría del conocimiento adorniana, firma la paz con la metafísica. En su clase del 10 de diciembre de 1957 podremos extraer que su propuesta pasa por tratar de pensar conjuntamente la metafísica y la teoría del conocimiento. En esta sesión dice, literalmente, que ambas “deberían ser una”. Esta clase se encuentra digitalizada en

La totalidad abierta es atravesada por el concepto de lo nuevo, que tiene una presencia muy significativa tanto en su *Teoría estética* como en su construcción de la dialéctica. Para él, la teoría sobre lo nuevo garantizaría la ‘libertad para el objeto’, que “nunca está dada y siempre está amenazada”⁵⁷. Para Adorno, la filosofía, siguiendo el ejemplo de la música, “en su progresión debería renovarse incesantemente, por su propia fuerza tanto como por la fricción con aquello por lo que se mide; lo que decide es lo que en ella [la filosofía] se *compone*, no una tesis o posición”⁵⁸. Esta renovación se da, para Adorno, primero con la inclusión de la crítica como *dictum* para la propia filosofía y, por otro lado, con la revisión de la forma del conocer. Esto se cifra, en Adorno, en la reformulación de la fuerza del concepto. Para él, la filosofía no debe atarse al principio sintético de la definición, sino “a la cosa y a la vida que prevalece en el concepto mismo”⁵⁹. En el conocimiento, las definiciones deberían “añadir algo nuevo a eso que ya está dado de antes en el concepto, relacionarlo con algo nuevo, no ya pensado, y gracias a esta vinculación hacer hablar a eso que ya sabíamos de antes”⁶⁰. Por eso, Adorno piensa sobre la propia manera de conocer en la forma de exposición. En él, la forma que no mutila la multiplicidad del objeto, como sabemos, es el ensayo⁶¹. Lo mismo que él filosóficamente pide en el ensayo, es lo que pide encontrar en la nueva música⁶².

2.2 Temporalización de la filosofía

En su *Metacrítica de la teoría del conocimiento*, Adorno plantea el anhelo de alcanzar un punto inicial inmutable y eterno, es decir, arrancar el tiempo a la filosofía, como una abstracción de la lógica de tener unos “pequeños ahorros”, es decir, bajo el miedo de perder “lo poco que se tenía”⁶³. Adorno señala que esta “indigencia

el Archivo Adorno en el Archivo Benjamin de la Akademie der Künste de Berlín bajo la signatura Vo 2464.

⁵⁶ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 250.

⁵⁷ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, op. cit., pág. 22.

⁵⁸ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 42. El subrayado es mío.

⁵⁹ Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica (1958)*, op. cit., pág. 363.

⁶⁰ Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica*, op. cit., pág. 356.

⁶¹ Cfr. “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, op. cit., págs. 11-34.

⁶² Lamentablemente, tampoco puedo detenerme en este aspecto. Para profundizar más sobre la forma en música se puede consultar, entre otros textos, Theodor W. ADORNO, “Formas en la nueva música” y “Evolución y formas de la nueva música”, en *Escritos musicales V*, op. cit., págs. 72-74 y 123-128

⁶³ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, op. cit., pág. 23.

del saber” empujaba a la metafísica tradicional a asumir que, *al menos*, la verdad *no podía* ser transitoria; que ella, a diferencia de lo vivo, debía permanecer y ser garante de que hay algo diferente a lo efímero. Poco a poco –según Adorno bajo la influencia de Descartes y de éste sobre Husserl, la *prima philosophia*, esa que parecía prometer que “ese poco que se tenía” no se iba a perder, devino “propietaria de sí misma” bajo la lógica de que “nada puede perder porque nada arriesga” en realidad: “el supuesto de que lo que perdura es más verdadero que lo pasajero es una falacia. El orden que modela el mundo para convertirlo en propiedad disponible se establece para el mundo mismo”⁶⁴. De este modo, lo que subyace a la destemporalización de la filosofía, a su suspensión en el limbo de la eternidad, tiene que ver con un principio de dominio. Desde ahí se articulan los conceptos de lo no-idéntico, lo otro, que recorren toda la filosofía adorniana. Para Adorno, es fundamental re-temporalizar la filosofía. Esto significa no sólo pensar el concepto filosófico desde el movimiento, sino también la reconsideración del cruce entre verdad e historia. Adorno es muy crítico con la lectura dicotómica entre “génesis” [*Entstehung*] y “validez” [*Rechtfertigung*]. Dicho, en sus palabras, de forma “pedagógica”, parecería que la historia del pensamiento se ha dividido entre

“la gente con los valores de eternidad, que se ocupan de la validez y el ser puro y miran con desprecio a los malvados relativistas e historicistas y a los dedicados a la dinámica y a los destructivos; y a la inversa la gente que se considera ilustrada dice ante esto: “lo único que importa es la génesis, la prueba, el origen, y algo así como la validez... es pura ideología”⁶⁵.

Adorno defiende el momento de mediación, que es precisamente donde se cruzan historia y verdad. Que “la verdad pueda llegar a no ser verdadera” explica que nunca puede cerrarse la totalidad ni tampoco puede darse un conocimiento completo, nunca se termina de “pasar revista”, dicho con Descartes, al mundo. Sin embargo, Adorno sabe que se enfrenta a una complejidad: ¿cómo podemos, entonces, no caer en la arbitrariedad, en lo inconexo? Por eso, Adorno reconfigura la base de la exigencia al pensamiento: ya no se requiere un conocimiento completo, sino en la luz que aparece tras el pensar, que ilumina los objetos sin atraparlos y sin limitarlos a sus tesis⁶⁶. Por eso, introduce el concepto de *modelo* [*Modelbegriff*] o toma el

⁶⁴ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento*, pág. 24.

⁶⁵ Theodor W. ADORNO, *Filosofía y sociología* (1960), op. cit., pág. 341.

⁶⁶ Cfr. Sobre la metáfora de la luz en el conocimiento la *Introducción a la dialéctica*, pág. 297 o *Mínima moralía*, pág. 91 (“Con la luz que enfoca hacia su objeto particular empiezan a brillar otros más”).

benjaminiano de *constelaciones*, pero en el sentido en que vengo insistiendo: como totalidad que está llena de particularidad y particularidad que es, al mismo tiempo, huella de lo total.

“todo lo que yo hago filosóficamente [...] no es, pongamos, la tentativa de tratar un campo en su totalidad, sino la de diseñar modelos a partir de los cuales caiga un tipo de luz sobre el campo completo que, de este modo en cierta forma se modifique o se determine también toda esa esfera”⁶⁷.

Para Adorno, igual que en la música, la filosofía no puede dar marcha atrás, sino que debe hacerse cargo de su irreversibilidad. La música “se niega a una permutación en el tiempo que fuera indiferente de éste”⁶⁸, y así debería proceder la filosofía. Tal parece ser el proyecto adorniano en la *Dialéctica negativa*. Para Adorno, la dialéctica rechaza tanto el discurrir continuo, sin mediación, así como la invariancia, lo estático. Para él, absolutizar uno de los dos polos es ideológico y trata de mostrar la mutua relación entre lo estable y lo que está en constante movimiento: “jamás se hubiera logrado oponer lo estable a lo caótico y dominar la naturaleza sin un momento de estabilidad en lo dominado, que de no existir desmentiría incesantemente al sujeto”⁶⁹. Lo interesante de la dialéctica es la de pensar ‘lo no-simultáneo’, ‘lo que no ha mantenido el ritmo histórico’⁷⁰. Esto que se ‘no ha mantenido el ritmo de lo histórico’ no tiene que comprenderse meramente como lo que se ha quedado atrás (suponiendo que el ritmo de lo histórico sea un ‘ir hacia adelante’), sino que pensar sobre ello permite tomar en consideración la desigualdad de movimientos en el tránsito histórico. Esto lo hace a través de las categorías de ‘progreso’ y ‘reacción’.

Adorno analiza la constitución paradójica del progreso: si bien el progreso parecería que podría garantizar, gracias al dominio de la naturaleza, estados de bienestar anteriormente impensables; ese mismo dominio de la naturaleza tiene consecuencias que operan radicalmente contra la supervivencia. Este es uno de los bloques temáticos de *Dialéctica de la ilustración*. La música, una vez más, nos permite

⁶⁷ Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica*, op. cit., pág. 302.

⁶⁸ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales I-III*, op. cit., pág. 226.

⁶⁹ Theodor W. ADORNO, *Sobre la metacritica de la teoría del conocimiento*, op. cit., pág. 26.

⁷⁰ Cfr. Theodor W. ADORNO, *Introducción a la dialéctica*, op. cit., pág. 259. Esto es evidente en su escrito “El ensayo como forma”, donde Adorno señala que “se piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria [...] La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido [...] El ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que esta se afirme como presente” (Theodor W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2003, pág. 26).

pensar este problema desde su constitución. Como he indicado, la investigación sobre el carácter de segunda naturaleza del sistema tonal en el que se ha construido la música occidental desde 1600 hasta hoy en día permite, por un lado, analizar el estado de las instituciones sociales, en las que se apoya y difunde un anti-progreso, un retroceso en la escucha; y, por otro, desvelar las posibilidades de componer más allá de un marco *puesto desde fuera* y su implicación política. Esto es equivalente, en términos sociológicos, a lo que pasa con las relaciones interpersonales y las redes sociales. El progreso tecnológico parece que actúa en detrimento de lo que se proponía: la mejora de las relaciones entre personas. Musicalmente, la técnica más avanzada tiene sólo algunos adeptos. Su distancia con lo social es algo que Adorno ya supo ver y atestigua la paradoja del progreso, que él cifra también como “fetichización de la producción y del aparato de producción a costa de los sujetos vivos”⁷¹. Al mismo tiempo, Adorno se da cuenta de que la ‘destemporalización’ de la filosofía que indiqué antes tiene un momento regresivo, que se puede cifrar en la pregunta por el momento inicial. Ese intento de querer volver siempre a casa, a lo seguro, lo adopta la filosofía frente al progreso. Este carácter regresivo queda impreso incluso en la constitución del concepto en su tendencia a la fijación. Se avanza para regresar mejor, para articular mejor la respuesta al momento inmutable del lugar de origen. Por eso, para Adorno, el proceso de temporalización tiene que asumir este carácter dialéctico de ambos momentos, de lo progresivo y lo regresivo del propio pensar.

3 A MODO DE CONCLUSIÓN (NO CONCLUSIVA)

Hay una estructura que me resulta todavía oscura y problemática para trazar esta relación entre tiempo musical y tiempo en el proyecto de la dialéctica negativa. Se trata de la calificación de Adorno de la estructura temporal de la música como recuerdo y la espera (como expectativa) [*Erinnerung* y *Erwartung*]⁷². Según esto, parecería que la música se constituye mediante el mirar siempre hacia atrás para entender la espera de lo que viene. Es decir, en la mediación entre ambos momentos surge el presente de la música tradicional, según Adorno. Parece que esta estructura “recuerdo-expectativa” deviene ley, negando así la posibilidad de lo nuevo:

⁷¹ Theodor W. ADORNO, *Filosofía y sociología* (1961), op. cit., pág. 156.

⁷² Cf. EM I-III, pág. 200 y pág. 223

“ley de lo que pasará y de lo que una vez pasó”⁷³. Esto, musicalmente, se cifraba en el desarrollo (que *recuerda* a lo dado en la exposición o lo contrasta artificialmente) y la recapitulación. Sin embargo, este presente no es el *hic et nunc* que parece que Adorno quiere rescatar de la música para la teoría del conocimiento a partir de Benjamin. Ya que el presente mediado por el recuerdo y la expectativa no recoge la fuerza del instante. Adorno quiere salvar “la configuración de algo puramente presente”, que implica hacer de la música, específicamente, “historia de un tema”. Tema como característica, como totalidad en sí misma dentro de su particularidad. Por eso dice, por ejemplo, que una música sería realmente libre si imitase a la fantasía en cuanto “posibilidad que se eleva por encima de la mera existencia [...] como desde siempre sea pretendido en el arte ingravido y hasta ahora no se ha conseguido”⁷⁴. Considera al tiempo intensivo como un “conflicto detenido”⁷⁵, como él le pedía al ensayo como forma expositiva de la dialéctica. El tiempo extensivo, por contraste, no consigue salir del corsé de la estructura “recuerdo-expectativa”: su presente estaba marcado por los límites de lo siempre variante que sólo aparece como tal a la luz de lo anterior. Pero parece que Adorno no puede desembarazarse de la estructura “recuerdo-expectativa” en su teoría del conocimiento, pese a su crítica mediante su equivalente en la teoría del conocimiento.

Él cifra la expectativa desde la herencia benjaminiana de espera como apertura: “la verdad es inseparable de la ilusión de que alguna vez entre las figuras de la apariencia surja, inaparente, la salvación”⁷⁶. En *Filosofía de la nueva música*, además, habla de un proceso de escucha como “congestión y distensión”⁷⁷ y señala que en el mundo alemán Debussy es difícil de entender porque ofrece una “espera decepcionada”, ya que su música es una “sucesión simultánea”, la cual compara con el paso del ojo por el lienzo. Adorno relaciona el tiempo en Debussy, curiosamente, con Wagner (que según algunos autores estarían en polos opuestos a nivel constructivo). Para Adorno, en Wagner se cifra “la renuncia, la negación de la voluntad de vivir”⁷⁸, que temáticamente habla de lo mismo que la renuncia al situar la espera como ‘mero aquí’ que no ofrece “Erwartung” alguna. Para él, ambos momentos constituyen la liquidación del individuo de la que Stravinsky, finalmente,

⁷³ Theodor W. ADORNO, *Kants “Kritik der reinen Vernunft”*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, pág. 156.

⁷⁴ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales V*, op. cit., pág. 128.

⁷⁵ Cf. nota 22.

⁷⁶ Theodor W. ADORNO, *Monografías musicales*, op. cit., pág. 127.

⁷⁷ Theodor W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, op. cit., pág. 164.

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 166.

hace gala en su composición. Siguiendo este razonamiento, parece que se puede situar desde esta estructura una de las peticiones que Adorno le hace a la dialéctica negativa: para él, “no se trata de conservar el pasado, sino de cumplir las esperanzas del pasado”⁷⁹. Parece que, entonces, hay un salto cualitativo entre la potencia del pensamiento sobre el tiempo intensivo, que permite la inclusión de la temporalidad en el fragmento, en lo mínimo, pero no pasa de ser una mónada sin ventanas, ajena a dos estructuras básicas, la del recuerdo y la de la expectativa. El tiempo intensivo no tiene recuerdo y es sólo expectativa de sí mismo hasta que se disuelve, como en la *Primera pieza* de Berg que se ha analizado más arriba. Adorno se da cuenta de que “en una forma en la que cada acontecimiento individual se halla a la misma distancia del centro, en la que conceptos como desarrollo y progresión [...] pierden cada vez más su sentido y en la que, en cierto modo la música se comporta de modo indiferente al tiempo”, existe el peligro de que la música caiga en lo mero estático. Si quisiéramos seguir el modelo dialéctico con el propio pensamiento adorniano, quizá tendríamos que pensar en la posibilidad de exponer el problema del tiempo tanto musical como en el proyecto de la dialéctica negativa desde el choque entre la estructura “recuerdo-expectativa” y el instante como detención dinámica. El problema que estamos planteando Adorno lo trabaja, brevemente, en su *Teoría estética*, pero parece central para analizar su propia filosofía. Para él, las obras de arte “siendo dinámicas en sí mismas, están fijadas, mientras que sólo mediante la fijación se objetivan en tanto obras de arte”⁸⁰. ¿No adolece del mismo problema el pensamiento filosófico, no está ahí el núcleo de la “utopía del conocimiento”?

En cualquier caso, y a modo de conclusión, parece que Adorno aprendió algo fundamental de la música y es cifra de su teoría del conocimiento: y es que la música “se rebela contra el orden convencional del tiempo”, poniendo en jaque su linealidad y su carácter apriorístico como invariante⁸¹. De este modo, la música, como el resto del arte, consigue “modificar lo presente empíricamente”; en este caso al propio tiempo. Lo mismo que Adorno ve en la música, se lo exige a sí mismo como escritor de ensayo: el esfuerzo en “la concreción del contenido determinado en el espacio y el tiempo”⁸² sin des-temporalizar el tiempo (es decir, sin mutilar su

⁷⁹ Theodor W. ADORNO y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la ilustración*, op. cit., pág. 15.

⁸⁰ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 245.

⁸¹ Cf. *Ibid.*, pág. 39 y ss.

⁸² Theodor W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, op. cit., pág. 33.

dinamismo, su carácter no permanente), como he tratado de señalar. La des-espacialización deberá ser tema para otro texto.