

# PENSAR CON LOS OÍDOS. SOBRE ALGUNOS MOTIVOS MÚSICO-FILOSÓFICOS EN ADORNO

*Thinking With One's Ears. On Some Music-Philosophical Motives in Adorno*

HEINZ-KLAUS METZGER\*

Esperar algo de la música es ingenuo: satisfacer la esperanza de que con ella todo irá mejor es uno de los ideogramas más peligrosos. En épocas y países donde se decía y dice que la revolución necesita sus canciones, el fracaso de la revolución podía ya preverse solo por tal deslumbramiento: [o], al menos, la de su componente racional y, por lo tanto, en última instancia, la de la posible humanidad en su conjunto. Es bien distinto cuando ese ominoso todo que, con la complicidad de la música, debe ir mejor, coincide con el interés por perpetuar las redes existentes de exploración, dominación, desempoderamiento y administración. Cabe señalar, a propósito del concepto de explotación, que el apéndice que corresponde a los seres humanos de la explotación integral de la naturaleza se está reduciendo a una parte cada vez más irrelevante, que empieza a ser casi prescindible a medida que se desarrollan los sectores más avanzados. Donde debe asegurarse lo siempre igual, esto es, por encima de todo el funcionamiento pernicioso de la totalidad social, se quiere pronunciar la creencia arcaica en el potencial de la música para ayudarnos: la creencia en la magia no, por desgracia, de la ilusión totalitaria, sino de la realidad totalitaria a la que nos ha dirigido, hasta sus últimas fuerzas, la industria cultural, ya desde hace mucho omnipresente y ubicua. Ella se corresponde, como mucho, con el carácter de representación [*Abbild*]. Pero desde que en la conciencia general la representación ha ocupado el lugar de la realidad, con una fuerza propia solo de las estructuras estereotípicas, la reproducción de la realidad y la realidad reproducida se han vuelto categorialmente idénticas. La esperanza en ese mundo mejor se transforma, bajo tales circunstancias, en la esperanza en un mejor programa tele-

---

\* Musicólogo alemán (1932-2006)

Esta conferencia tuvo lugar el 4 de mayo de 1984, en Stuttgart, con motivo de un evento sobre la figura de Adorno como compositor. Se publicó originalmente en *Adorno-Noten* (1984) y hoy se encuentra en la edición de Rolf Tiedemann de los *Frankfurter Adorno Blätter VII*, München, edition text + kritik, 1992, 37-45.

visivo. Mientras tanto, la pregunta por si el mundo real es distinto al que se reproduce en la dictadura global de los así llamados medios, se transforma en el dilema obsoleto de la cosa-en-sí: es obsoleto porque el sistema, desde hace algún tiempo, ha dejado tras de sí técnicamente la crítica kantiana al conocimiento y se convierte, literalmente, en la realización efectiva de Schopenhauer. Esto significa que la producción de pantallas y altavoces es, por fin, *El mundo como voluntad y representación*. Su crítica es lo que se proponen Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la ilustración*. Me refiero al capítulo sobre la industria cultural, el que trata sobre la “ilustración como engaño de masas”, y las Tesis sobre el antisemitismo, que se topan dolorosamente con los “Límites de la ilustración”. El dominio de la industria de la conciencia y del subconsciente y señalar los “elementos del antisemitismo” son, de hecho, finalmente lo mismo: a saber, el dominio de la identidad universal de lo idéntico, que tolera tan poco a los pensamientos divergentes como a los pueblos y personas divergentes. Desde esta perspectiva, es oportuno comprender el estruendo y golpeteo que emana de los altavoces y distribuidores instalados en todas partes, así como el sótano de tortura y los campos de internamiento y concentración, como el rostro, a la vez sereno y sangriento, de la fenomenología bifronte del *mundo entretenido*. Ambos aspectos convergen en las emocionantes imágenes televisivas de escenarios de guerra programados a la hora de cenar. Ante el fracaso de la ilustración, Adorno no solo tuvo que negar la frase hegeliana “Lo verdadero es el todo”, sino también cambiar el orden de las palabras: “El todo es lo no verdadero”.

Ahora bien, la filosofía adorniana, que a duras penas renunció a un insuperable pesimismo demostró ser la más realista de su época, es verdaderamente peculiar con respecto a las masas precisamente porque no enfrentó el horror con resignación. Habría sido la actitud más profundamente antidialéctica, muy por debajo de su refinamiento, algo que podría encontrar su fundamento en la afinidad de Adorno con la estética. Más bien, el arma en que aún y, sobre todo *in extremis*, confía su filosofía, es el esquema de pensamiento de la negación determinada, que extrae su fuerza de lo que determina, esto es, de lo negado mismo. Y es, precisamente, en esas consideraciones del filósofo que se prenden con la música donde parecen, por así decir, condensarse ciertos rasgos no resignados de su pensamiento negativo, lo cual resulta curioso para un hombre que expuso sus conclusiones –aunque no las publicó–: Hoy resulta difícil contener una pequeña sonrisa cada vez que suena una nota. En la búsqueda de lo que podría ser diferente, debe haber leído y escuchado los impulsos musicales de algunos compositores y su maestría a través de su enfo-

que constructivo. Uno de los párrafos del índice de *Filosofía de la nueva música* se llama “Crítica de Schönberg a la apariencia y al juego” y creemos recordar, si no se ha leído el libro desde hace tiempo, que allí se concreta tecnológicamente la antítesis de la falsa aparición y el malvado juego de duplicación y sustitución del mundo que se despliega a través del aparato de la industria cultural y sus productos. Cuando se relea el pasaje, uno se da cuenta rápidamente de que sólo trata de las desesperadas antinomias objetivas en las que se enredó la paradigmática empresa de Schönberg, así como de su inevitabilidad. Sin embargo, hasta entonces no se había llevado a cabo una discusión más poderosa contra el mundo existente que ésta, que es extremadamente especializada y obstinada, sobre la técnica compositiva. No hay que malinterpretar el significado de la apología de la vanguardia, que puede haber sido el motivo estratégico de la *Filosofía de la Nueva Música* en el momento de su concepción e incluso de su publicación, y del libro en el contexto general de la obra filosófica de Adorno. Ni están pensados de manera afirmativa los acentos apologéticos ni el libro está concebido como un ensayo teórico autónomo. En el prólogo se considera como un “excursus añadido a la *Dialéctica de la ilustración*”. Es comparable, por tanto, a los de Odiseo o Juliette, en el que las figuras homónimas de Homero y el Marqués de Sade, como representantes de etapas del proceso de la Ilustración, enuncian el veredicto de la historia y al mismo tiempo son presa del veredicto de la historia. En el prólogo de la *Filosofía de la nueva música* se nombra, como único material preliminar de trabajo, el texto de Adorno, “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la escucha” publicado en 1938 en la *Revista de Investigación Social*. En él, no obstante, no se trataba de proclamar una estética anticonformista y negativamente avanzada, sino más bien la investigación de lo que pasa con la música y su recepción bajo la dictadura de la industria del entretenimiento que, de momento, cohesionan desde su núcleo más íntimo al mundo.

Su intención era –cito a Adorno– la de exponer el cambio de función de la música de hoy en día; señalar las modificaciones internas que los fenómenos musicales en cuanto tales sufren al subordinarse a la producción comercializada de masas y, al mismo tiempo, indicar cómo ciertos desplazamientos antropológicos en la sociedad estandarizada penetran hasta la estructura de la audición musical. Ya entonces planeaba el autor introducir en el tratamiento dialéctico la situación de la composición mismo, que en todo caso decide sobre la de la música. Para él saltaba a la vista la violencia que la totalidad social ejerce incluso en ámbitos aparentemente aparte como el musical. No podía sustraerse al hecho de

que el arte en que se había educado, ni siquiera en su forma más pura y descomprometida, está exento de la reificación omnidominante, sino que, precisamente en el empeño por defender su integridad, también produce caracteres de la misma índole que aquella a la que se contrapone (Adorno, 2003: 9 [9]).

Déjenme comentar algunas formulaciones de la cita pues nos llevan a los ganglios, por así decir, de la inervación músico-filosófica de Adorno. Confía en que el estado de la composición decide sobre el de la música, a pesar de la abrumadora evidencia de lo contrario, y por lo tanto de su negación. Como empíricamente esto no es así, sino que más bien la música dominante no le importa un comino el estado de la composición, sólo puede significar que la *realidad* es falsa, que la música existente es una forma de falsedad. Sin embargo, al estado de composición, sobre el que se decide estética y técnicamente, no se le atribuye ser la encarnación de la verdad, sino que el autor promete “introducirla en el tratamiento dialéctico”, lo que a su vez supone su negación y superación. Adorno es muy consciente de que en un mundo que actualmente va a la deriva hacia la catástrofe podría haber cosas más urgentes que hacer que reflexionar sobre el estado de la composición. Cito nuevamente del prólogo de la *Filosofía de la nueva música*, donde nos dice: “El autor no pretende disimular los rasgos provocativos de su ensayo” (*ibid.*: 10 [10]). Y sigue:

Después de lo ocurrido en Europa y de lo que aún amenaza, dedicar tiempo y energía intelectual a descifrar cuestiones esotéricas de la técnica moderna de composición ha de parecer cínico por fuerza. Además, bastante a menudo las obstinadas discusiones artísticas del texto parecen hablar inmediatamente de esa realidad que se desinteresa de ellas. Pero quizás este comienzo excéntrico arroje alguna luz sobre una situación cuyas conocidas manifestaciones únicamente sirven para seguir enmascarándola y cuya protesta sólo adquiere voz cuando la connivencia pública afecta mero desentendimiento. Esto es sólo música: cómo debe estar constituido un mundo en el que ya las cuestiones del contrapunto atestiguan conflictos irreconciliables. Hasta qué punto estará perturbada hoy la vida, que cualquier estremecimiento suyo y cualquier rigidez suya se reflejan aun allí donde no llega ya ninguna necesidad empírica, en un ámbito del que los hombres creen que les garantiza un asilo contra la presión de la norma terrible y que sólo cumple su promesa negándose a lo que esperan de él” (*ibid.*).

---

\* Hemos añadido las referencias a las obras de Th. W. Adorno, que se citan de la edición original alemana. Entre corchetes [] va la página de la edición española que se indica en la bibliografía. La traducción puede variar en algunos casos respecto al texto que aparece en la edición en castellano citada. [N. de la T.].

De este modo, se describiría *enfáticamente*, en un sentido no metafórico, el motivo fundamental de la filosofía de la música de Adorno, esto es, su relación con la realidad, que es el prerrequisito y la base de todo pensamiento. También esto fue, en su momento, rechazado con vehemencia por la perspectiva supuestamente real-revolucionaria, lo que probablemente no se notó porque era crítica por excelencia. Diría que prácticamente en cada frase de Adorno en la que no aparece el así llamado mundo del trabajo y el denominado –quizá hoy organizado aún más barbáricamente– tiempo libre, se critica no obstante el mundo del trabajo y el tiempo libre. Debo confesar que la tarea de extraer de la riqueza de los escritos de Adorno algunos motivos músico-filosóficos para esta breve conferencia me ha causado un gran quebradero de cabeza, sobre todo porque no quise excluir la posibilidad de que la mayor parte de ella pudiera salir de un *aperçu* aparentemente periférico, disperso o excéntrico, que casi nunca falta en su obra. Al final, me he decidido por los puntos centrales de su doctrina sobre la música, lo que me obliga a volver a su desacreditada teoría de la tendencia histórica objetiva del material musical, de la que casi ningún compositor quiere saber nada hoy en día. La indiferencia de los jóvenes reaccionarios con respecto a ella revaloriza a los viejos, de los que ya se ocupó Adorno, y sobre los cuales se dice que, si no murieron, deben seguir vivos todavía hoy en día. De todos modos, esta teoría no ha sido aún comprendida correctamente, por lo que el mismo Adorno se vio obligado a polemizar contra el fetichismo del material de aquellos compositores que lo habían malinterpretado alegremente en su momento y que por lo demás, de hecho, no se han hecho cargo del asunto aún hoy. Ahora viejos y nuevos oponentes le tienen en consideración como si fuese *él* quien hubiera traído el llamado fetichismo material al pequeño y apenas existente mundo de la vanguardia. Han resurgido experimentados compositores arcaicos, la mayoría de los cuales ya ni siquiera son versados en la tosquedad del *métier*, que se llaman a sí mismos “nuevos subjetivistas” o “románticos”, mientras que Adorno se preocupó más, a lo largo de su vida, por los “nuevos clásicos” que querían ser “objetivistas”, pero todos ellos no están a la altura de las siguientes frases del filósofo musical:

Las exigencias que el material impone al sujeto derivan más bien del hecho de que el “material” mismo es espíritu sedimentado, algo preformado socialmente, por la consciencia de los seres humanos. En cuanto subjetividad olvidada de sí misma, primordial, tal espíritu objetivo del material tiene sus propias leyes de movimiento. Del mismo origen que el proceso social y una y otra vez impreg-

nado de los vestigios de éste, lo que parece mero automovimiento del material discurre en el mismo sentido que la sociedad real, aun cuando ambos se ignoren mutuamente y sean hostiles el uno para el otro. Por eso, la confrontación del compositor con el material es la confrontación con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y no se contrapone como algo meramente externo, heterónimo, como consumidor y oponente de la producción” (*ibid.*: 39 [38-39]).

*Tempora mutantur et nos mutamur in illis*<sup>\*</sup>. Determinar el estado más avanzado, es decir, más decisivo del material musical se ha convertido en un asunto espinoso desde principios de los años 50, claramente desde *Variations I* de John Cage de 1958. Sobre todo, ya no se puede hablar de un “estado”, sino sólo de explosión y colapso de todo el material al mismo tiempo. Desde hace mucho tiempo, cada pensamiento y cada fenómeno sensual o su ausencia, ya sea acústico o no, cada acción o su omisión se ha considerado como material de composición. En principio, ya nada puede excluirse. A la vez, a los nervios estéticos más avanzados, todo esto se les ha vuelto insoportable desde hace ya mucho tiempo; pues, en consecuencia, *todo* debe ser excluido, al menos ya no es válido como material de composición. Esto es lo que Adorno quiso decir cuando, en 1940, sugería que el material compositivo “no solo se estrecha y extiende en el curso de la historia. Todos sus rasgos específicos son marcas del proceso histórico” (*ibid.*: 38 [37]). Si es cierto que las auténticas obras de arte son, aparte de cualquier otra cosa que puedan ser, sismogramas con valor premonitorio; entonces se anuncia en las pocas que, en virtud de su absoluta negatividad todavía tienen algo que decir hoy, nada menos que la inminente catástrofe telúrica, la explosión y el colapso de la realidad. Cualquiera que quiera objetar que, con esta tesis, estoy proyectando un sentido actual del tiempo sobre la teoría material de Adorno, que en cualquier caso está anticuada, debería recordar que Adorno ya había sacado la misma conclusión de la absoluta totalidad de los doce tonos de la parte de Schönberg de la *Filosofía de la nueva música*:

“Si se considera el acorde dodecafónico de la muerte de Lulú como integral de la armonía complementaria, el genio alegórico de Berg se afirma en una vertiginosa perspectiva histórica: lo mismo que Lulú en el mundo de la apariencia perfecta no anhela nada más que la llegada de su asesino y al fin lo encuentra

---

<sup>\*</sup> Los tiempos cambian y nosotros cambiamos con ellos [N. de la T.].

en ese acorde, así toda la armonía de la felicidad negada [...] anhela la llegada de su acorde letal como cifra del cumplimiento” (*ibid.*: 81 [77]).

Es muy inusual que la música ocupe un lugar tan privilegiado entre los objetos que un filósofo considere dignos de ser tratados, tanto cuantitativa como cuantitativamente, como en la obra de Adorno y, en este sentido, quizás no haya sucedido desde Boecio. Si se investigan los presuntos motivos para tal notoria reincidencia, nos damos pronto cuenta de que se pueden descartar en gran medida motivos viles, sobre todo intereses privados. De lo contrario, la relación personal de Adorno con Schönberg no se habría visto abocada a la ruina. Más bien, el motivo filosófico musical absolutamente central de Adorno es inequívocamente el carácter cognoscitivo de la obra de arte en sí que estipuló insistentemente, fiel al edicto del tercer volumen de la estética hegeliana, y que escribió como lema para la introducción de la *Filosofía de la nueva música*: “El arte no consiste en absoluto en un juego agradable o útil, ... sino con el despliegue de la verdad” (*ibid.*: 13 [13]). El hecho de que las creaciones artísticas sean formas de conocimiento, es decir, comparables en estatus a los teoremas científicos, es probablemente una de las tesis más difíciles de manejar hoy en día, pues simplemente no tiene sentido para la mentalidad, que desde hace mucho tiempo ha sido moldeada hasta en los individuos más incultos por los dogmas de las ideas exclusivamente científicas. La cuestión del objeto, en particular, es inerradicable, sobre todo en simples formulaciones como: “Sí, ¿qué es entonces lo que se conoce ahí?”. La cuestión es, efectivamente, intrincada, pues a diferencia del lenguaje discursivo, que por su dimensión semántica se refiere a algo que está claramente separado de él pero designa, sin embargo, como su objeto; y también a los lenguajes matemáticos formalizados que son, al menos bajo ciertas condiciones, capaces de establecer tal relación, la música es realmente tan poco inobjetual [*ungegenständlich*] como la pintura avanzada no representativa –la que, por cierto, no está actualmente en mejor situación que la música avanzada, sumida por doquier bajo una nueva y miserable exigencia de reproducción de la realidad [*Abbildichkeit*], como si Platón no hubiera ya criticado la mimesis y probado que, aparte de la idea de una silla, uno podría también necesitar una imagen imperfecta de esta idea, a saber, una silla empírica para sentarse, pero ciertamente no una que haya sido pintada en la pared de una casa o cualquier superficie–. El propio Adorno puede, en este asunto, ser de gran ayuda:

la nueva música absorbe en su propia consciencia y en su propia configuración la contradicción en la que se encuentra con respecto a la realidad. En tal actitud

se aguza hasta convertirse en conocimiento. Ya el arte tradicional conoce tanto más cuanto más profundamente acuña las contradicciones de su propia materia y da con ello testimonio del mundo en el que está. Su profundidad es la del juicio sobre el mal. Pero aquello por lo que, en cuanto conocimiento, juzga, es la forma estética” (*ibid.*: 119 [112]).

La forma estética es, así, capaz de asumir el estatus de un juicio sintético a priori. Daña permanentemente al así llamado “formalismo”, que no ha dejado de estar desacreditado, con ayuda y por virtud de su *contenido*: se vuelve, en un atentado a traición, contra la misma realidad y su terrible constitución, de la que se le acusa haber desertado por su rechazo derrotista con respecto al compromiso práctico.

Permítanme dedicar la parte final de esta exposición fragmentada a la introducción, presentación y justificación de mi tesis, esto es, que los conceptos de cognición y composición son en última instancia sinónimos en Adorno. El polifacético filósofo de la incipiente era de las catástrofes fue, de acuerdo con su singular complejo intelectual, tan claramente compositor que, el primer tratamiento no convencional y seriamente perfilado sobre su práctica compositiva se permitió la audacia de probar que, los elementos *específicamente compositivos* que llegaron al mundo a través del compositor de Frankfurt, eran ante todo la musicalidad estructural de sus textos teóricos y, sólo en un segundo plano, un elemento constitutivo de su música. El memorable discurso de Schnebel, escrito en 1969 *Komposition von Sprache- sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk*<sup>\*</sup>, bajo el impacto de la repentina muerte de Adorno, es decir, bajo las mismas horribles circunstancias en las que surgió el conjunto Música Negativa, da cuenta de la sorprendente similitud musical de la prosa académica del dialéctico negativo –desde, literalmente, los rizomas de su dicción, pero también en las profundidades de los estratos abismales lo mimético–, pero no la medida en que nos suena inmediatamente similar, por ejemplo, al discurso narrativo de la obra de Joyce y sus configuraciones fonéticas y rítmicas –aunque las cuales, por cierto, no pasaron en absoluto desapercibidas y, enseguida, Schnebel añadió un “Excurso sobre el discurso sobre de Adorno” al texto original, en el que llega a los parámetros acústicos desde lo sensitivo–; sino que, más bien, la construcción del sentido verbal se lleva a cabo a través de algo así como una “composición musical”: Lo que Schnebel muestra es que, la forma en que Adorno conduce, entrelaza, relaciona y cortocircuita sus estructuras sintácticas, así como su corres-

<sup>\*</sup> Composición del lenguaje - estructuración lingüística de la música en la obra de Adorno [N. de la T.].

pondiente carácter y estructura de su escritura, son genuinas del oficio de compositor, lo cual no es un aspecto parcial, sino que se suma a la riqueza en la expresión general del filósofo.

Tal corolario nos podría llevar a la frívola conclusión inversa de que Adorno, por otra parte, había depositado o atesorado su *métier* estrictamente académico en sus pocas piezas musicales. En *Minima moralia* dice, al fin y al cabo: “Si, como dice Benjamin, en la pintura y la escultura el mudo lenguaje de las cosas aparece traducido a otro superior, pero similar” –¿y no se aplica esto también a la comprensión “superior” pero “similar” de todos los conceptos cognitivos?– “entonces puede admitirse con respecto a la música que ella salva al nombre como puro sonido, pero al precio de separarlo de las cosas” (Adorno 1970: 298/2003: 231).

La alusión a una consideración de este estilo conduce directamente al núcleo del problema de la filosofía nominalista, uno de los centros gravitatorios más explosivos de la polifacética “*dispute intérieure*” de *Dialéctica Negativa*, cuyo texto abre de repente, en un punto inesperado, a saber, en la discusión sobre una de las metodologías sociológicas de Max Weber, una brecha que se extiende a la perspectiva sobre el propio Adorno:

En oposición a la práctica científica usual, en el ensayo sobre *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, al plantear la pregunta por la definición de éste, Weber era tan claramente consciente de la dificultad de la definición de los conceptos históricos como antes de él sólo lo habían sido filósofos: Kant, Hegel, Nietzsche. El rechaza expresamente el proceso definitorio por deslinde según el esquema *genus proximum, differentia specifica* y exige en lugar de éste que los conceptos sociológicos deberían ‘componerse poco a poco a partir de las componentes singulares extraíbles de la realidad histórica. La comprensión conceptual definitiva no puede por ende darse al principio, sino que debe hacerlo al final de la investigación’. Si de semejante definición se tiene siempre necesidad al final, o si lo que Weber llama el ‘componer’ puede, sin resultado formalmente definitorio, ser aquello que en último término desearía también la intención epistemológica de Weber, queda en suspenso. [...] Más esencial es sin duda aquello para lo que Weber emplea el término ‘componer’, que para el cientifismo ortodoxo sería inaceptable. Por supuesto, al hacerlo meramente tiene a la vista el lado subjetivo, el procedimiento del conocimiento. Pero con las composiciones en cuestión podría suceder algo parecido a lo que sucede con su análogo, las musicales. Subjetivamente producidas, éstas sólo están logradas allí

donde la producción subjetiva desaparece en ellas. El contexto que ésta crea – precisamente la ‘constelación’ – se hace legible como signo de la objetividad: del contenido espiritual. Lo semejante a la escritura de tales constelaciones es la conversión en objetividad, gracias al lenguaje, de lo subjetivamente pensado y unido” (Adorno, 1966: 165 [159]).

*Traducción de Marina Hervás Muñoz*

#### REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2003), *Philosophie der neuen Musik*, Fráncfort: Suhrkamp [ed. esp., *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal, 2011].
- ADORNO, Theodor W. (1970), *Minima Moralia*, Fráncfort: Suhrkamp [ed. esp., *Minima Moralia*, Madrid: Akal, 2003].
- ADORNO, Theodor W. (1966), *Negative Dialektik*, Fráncfort: Suhrkamp [ed. esp., *Dialéctica negativa*, Madrid: Akal, 2003].