



**Tesis para defender el título de Maestría en Ciencias
Humanas Opción Filosofía Contemporánea**

**Problemas y perspectivas del concepto de calidad estético-
musical y su disputabilidad en la obra de Th. W. Adorno**

Autor: Washington A. Morales Maciel

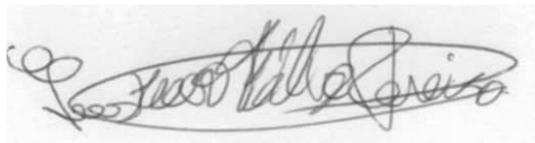
Director: Prof. Titular Dr. Gustavo Pereira

Fecha: 20/11/2015

Montevideo, 16 de noviembre de 2015

Por la presente y en calidad de tutor del maestrando Washington Morales avalo la presentación de su tesis de Maestría de Washington Morales titulada “Problemas y perspectivas del concepto de calidad estético-musical y su disputabilidad en la obra de Th. W. Adorno”.

Sin otro particular, los saluda.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Gustavo Pereira", enclosed within a hand-drawn oval. The signature is fluid and cursive.

Profesor Titular Dr. Gustavo Pereira

Agradecimientos

Este proceso de producción de la tesis ha sido muy esforzado y relativamente largo. Quizás aquella discusión acerca de las dificultades de un historiador para determinar la cronología de un descubrimiento que si no inició Kuhn, expandió *urbi et orbi*, cumpla un rol explicativo para el proceso de origen difuso en el que la filosofía de Th. W. Adorno se incorporó a mis, no sin recurso a otra palabra mejor, reflexiones. Para mi suerte, sí puedo fechar el comienzo institucional del proceso, en cuyo marco algunas amables personas participaron con su auxilio para que de este trabajo de origen difuso se empezaran a entrever, a partir del año 2012, canales y metas inteligibles y proyectables a futuro. Compañeros, amigos, colegas e instituciones han participado de modo más o menos directo en la producción de este trabajo de tesis.

Quiero agradecer a las largas y gratísimas charlas que mantuve en todo este tiempo con el Prof. Alejandro Chmiel y Prof. Matías Osta, con quienes discutí aspectos directa e indirectamente relacionados con este trabajo de tesis. Debo agradecer al Mtro. Daniel Hasaj con quien también discutí en algunos encuentros ciertas cuestiones musicales que finalmente vinieron a parar a esta tesis. Asimismo, la Profa. Mónica Herrera colaboró en hacerme pensar algunas preguntas latentes en la filosofía de Adorno a través de conversaciones por mail que resultaron bien fructíferas para esta tesis. También agradezco al Prof. Adrián Castillo y a la Profa. Viviana Suñol quienes de distinto modo, pero con igual afecto, dieron auxilio a este trabajo de tesis.

La edición de la traducción al inglés del resumen de la tesis se la debo enteramente a la Profa. Maite Rodríguez, quien tomó momentos de su propio trabajo para dedicarlos a revisar y corregir mi gramaticalmente díscola escritura en inglés.

La red conceptual de la cual emergieron los primeros elementos del proyecto aquí esbozado se debe en mayor medida a un curso de la Maestría en Ciencias Humanas de la FHCE dictado por el Dr. Valentín Ferdinan a quien debo mi primera aproximación a la filosofía general de Adorno y, en particular, a su estética. Su orientación primaria sobre la filosofía de la música de Adorno fue de la mayor ayuda, pues con ella comencé el arduo camino de leer al filósofo francfurtiano. También debo agradecer los invalorable aportes hechos por el Prof. Ricardo Navia y la Profa. Ana Fascioli en el marco del seminario de tesis. Gracias a sus observaciones sobre las distintas versiones del proyecto fui enriqueciendo mi comprensión de las múltiples dimensiones y requerimientos de un proyecto viable. El Prof. Mario González Porta indudablemente también ejerció una gran influencia intelectual sobre la realización de este proyecto; la coincidencia entre su curso sobre Frege, mi actividad docente en Metodologías I y la elaboración de esta tesis fue sustancial para que yo problematizara la naturaleza del propio trabajo filosófico y, en definitiva, las dimensiones filosófico-metodológicas de esta tesis.

Quién sabe si este proyecto hubiese incorporado el análisis de algunos conceptos (como el de gestualidad musical) y, aun de modo más importante, si hubiese dejado de pensar, vivir, “pitagóricamente” a la música sin mediación de las entrañables clases del Prof. Miguel Marozzi. En lo que va del año y medio, o quizás más, que llevo estudiando música gracias a su orientación, la naturaleza de la música (su escucha, su configuración sonora, su evaluación) ha cambiado radicalmente para mí. Y es este cambio el que quizás haya posibilitado, al fin de cuentas, repensar críticamente la propia filosofía de la música de Adorno.

Entre los últimos agradecimientos, no quisiera dejar de mencionar el apoyo institucional que recibí de dos instituciones que asimismo dispusieron su apoyo económico. Tanto la Agencia Nacional de Investigación e Innovación como la Comisión Académica de Posgrados de la Universidad de la República apoyaron académicamente mi trabajo de investigación de maestría. Ambas instituciones dispusieron también sus fondos para que mi actividad de investigación

estuviese asegurada económicamente. A pesar de haber hecho usufructo únicamente de los fondos de la CAP, agradezco, como ya quedó expresamente dicho, también a la ANII.

Otros dos agradecimientos van a la Profa. María Laura Martínez y a la Profa. Fernanda Diab. Ambas por la confianza hacia mi trabajo. Gracias a la Profa. María Laura Martínez pude realizar un curso de educación permanente (“El progreso en el arte y en la ciencia”) donde ocurrió la primera oportunidad de exponer a estudiantes algunos resultados de la investigación de tesis. Asimismo quiero agradecer a los propios estudiantes del curso, pues todos los presentes tuvieron una paciencia sólo comprensible en relación directa con su gran interés por los asuntos que tratamos en el curso. A luz del interés y la estima por los asuntos tratados, logramos las condiciones óptimas para pensar. Asimismo, gracias a una invitación de la Profa. Fernanda Diab, por primera vez comuniqué resultados parciales de mi investigación a un grupo no académico. Debo agradecerle a ella y a su grupo de 2015, al 3ero AE2 del IAVA, la oportunidad de escuchar preguntas y observaciones muy valiosas para seguir pensando de mejor modo este trabajo de tesis.

Lía Olivera hizo, por su parte, un gran, grandísimo, esfuerzo apoyándome en todo aspecto, afectiva e, incluso, tangiblemente en la producción de este trabajo; en transcripciones, en lectura y también en la organización de la bibliografía que hacia el final de estas páginas aparece.

En última instancia, agradezco enormemente al Prof. Gustavo Pereira. Le debo no sólo la lectura paciente de mi trabajo de tesis, sus observaciones y, en definitiva, haber hecho de este trabajo un trabajo factible y realizado, sino también, y desde un inicio, el impulso para comenzar la propia maestría. Por una u otra razón, es muy probable que no hubiese en absoluto una tesis bajo mi firma en este 2015 y ni siquiera un camino hacia el magíster, sino hubiese sido por su motivación y apoyo. A él, entonces, le debo el impulso que me motivó a comenzar la maestría, el apoyo a trabajar bajo su tutoría el problema que esta tesis propone y, finalmente, hacer posible a través de sus observaciones que yo tomara consciencia de las diversas fallas de la versión preliminar de este trabajo de tesis.

Naturalmente, aunque se sospeche una y otra vez de la relación entre la repetición de una idea y su carácter auténtico, decir que todo punto, y *cluster conceptual*, errático de esta tesis me es adjudicable a mí, y únicamente a mí en propiedad, no es un fetiche académico, sino más bien, a la Wittgenstein, lo que es el caso.

Índice

Resumen	VII
Introducción	1
1. El problema de la estética de Th. W. Adorno	10
1.1. Breve historia económica de la música	12
1.2. El arte comprometido	16
1.3. El problema	20
1.3.1. Dos observaciones sobre el problema estético de Th. W. Adorno	28
1.4. Revisión del problema, el camino hacia su respuesta	30
1.4.1. Especificidad musical, contenido y gestualidad musical	46
1.4.2. Del contenido al concepto de verdad dialéctico	52
1.4.3. Constelaciones en la teoría de la música de Arnold Schönberg	58
1.4.4. Convergencia de verdad y contenido	62
1.4.4.1. Perspectiva antropológica	63
1.4.4.2. Perspectiva psicológica	65
1.5. Inmanencia y trascendencia en la dialéctica de la música de Th. W. Adorno	68
1.6. Observaciones finales al capítulo 1	76
2. La belleza en la estética de Th. W. Adorno	79
2.1. El gusto en Th. W. Adorno: Crítica a la estética subjetivista	80
2.1.1. Fetichismo de la música y regresión de la escucha	80
2.1.1.1. La fetichización de la música	82
2.1.1.2. La regresión de la escucha	86
2.1.2. "On popular music"	87
2.1.3. El gusto en los ensayos de 1938 y 1941	91
2.1.4. El gusto en las décadas del 50' y 60'	95
2.1.4.1. La proyección anímica	96
2.1.4.2. El gusto como estilo	99
2.1.5. La preformación del gusto	100
2.2. La dialéctica de lo bello en el arte autónomo	102
2.3. Adorno y la exageración	109
2.4. Observaciones finales al capítulo 2	118
3. La disputabilidad estética y su normatividad en Th. W. Adorno	122
3.1. Una obra de arte no puede ser mala	123
3.2. Disputabilidad y normatividad estéticas	130
3.2.1. Breve historia inmanente de la música clásica occidental	131
3.2.2. Disputabilidad estética	136
3.2.2.1. "Des Gustibus est Disputandum"	137
3.2.2.2. Normatividad estética y teoría del material en "Sin imagen directriz" y otros ensayos	140
3.3. Th. W. Adorno por Hanns Eisler y Richard Middleton	146
3.4. Observaciones finales al capítulo 3	152
Conclusiones	157
Bibliografía	162

Resumen. En este trabajo de tesis se buscará analizar el concepto de calidad estética de las obras de arte, especialmente musicales, en la estética de Th. W. Adorno, tanto como explorar analíticamente su tratamiento de la posibilidad de disputar estéticamente sobre la calidad de las obras de arte. A diferencia de los trabajos habituales sobre la estética de Adorno, se discernirá entre un componente histórico y un componente teórico en el concepto de comprensión filosófica. En particular, se evaluará la estética de Adorno al ras del estudio histórico de su contexto con el fin de, en primer lugar, evaluar su filosofía a la luz de la determinación de los problemas filosóficos que Adorno trató (para lo cual la relación texto/contexto es una condición *sine qua non*) y, en segundo lugar, especificar el rol teórico, en su estética general, del problema de postular un concepto de normatividad estético históricamente orientado. En virtud de estos dos componentes, este trabajo de tesis evalúa a Adorno, pero no reduciéndolo (por traducción) a una estética categorialmente ajena ni replicándolo en su escritura asistemática y en su léxico, *prima facie*, hermético. Mientras que el problema estético de Adorno se cifra en preguntarse por el potencial crítico-cognoscitivo del arte sin reducir las obras de arte a una determinación restringida inmediatamente bajo categorías políticas, la pregunta de este trabajo de tesis consiste en la exploración preliminar de la posibilidad de pensar algunas conclusiones aporéticas de la estética dialéctico-negativa de Adorno en una clave no-dialéctica y sin perder, sin embargo, el potencial histórico-crítico que el mismo Adorno pretendía de su estética dialéctica abierta/negativa. La respuesta fuerte que se encontrará en este trabajo, aunque ciertamente de forma muy preliminar, se encuentra en indicar que el concepto de calidad estética exige un concepto de comprensión estético emparentado pero no reductible al de la comunicación discursiva y que de este concepto de comprensión particular se sigue, asimismo, el del potencial crítico-político del arte (uno tal que evita comprometerse, por su parte, con las tesis habituales del “marxismo estético”).

Palabras Clave: Th. W. Adorno, calidad estética, disputabilidad estética, comprensión estética, comprensión discursiva, crítica política.

Abstract. This thesis intends both to analyze the concept of aesthetic quality of the works of art (especially in music) within the aesthetics of Th. W. Adorno, and to analytically explore the way in which he addresses the possibility of aesthetically arguing about the quality of works of art. Unlike the usual works on Adorno's aesthetics, this thesis distinguishes between two components within the concept of philosophical understanding: a historical and a theoretical one. In particular, Adorno's aesthetic will be assessed on a level with its historical context analysis in order to, first of all, evaluate Adorno's philosophy in the light of the determinations characteristic of the philosophical problems he was dealing with (for which the relationship text/context is a condition *sine qua non*) and, secondly, in order to specify the theoretical role played, in his general aesthetic, by the problem of positing a concept of aesthetic normativity that is historically situated. In virtue of the aforementioned components, this work assesses Adorno but it does so neither by reducing him (through translation) to some categorically alien aesthetic, nor by contesting him there where his writing is non-systematic or his vocabulary seems, *prima facie*, hermetic. Even if Adorno's aesthetic problem comes down to questioning the critical/cognitive potential of art, and does so without making works of art dependent restrictively and immediately upon political categories, the central question in this thesis is whether it seems preliminarily possible to think about some of the aporetic conclusions of Adorno's negative dialectic in non-dialectic terms without losing, nevertheless, the historical/critical potential that Adorno intended his negative/open dialectic to have. The strong, though early-staged, response defended in this work is that the concept of aesthetic quality demands a notion of aesthetic comprehension linked with, but not reducible to, discursive

communication. It will also be claimed that, from this particular concept of comprehension, it is possible to derive that of the critical/political potential of art (but without engaging to the standard thesis of “aesthetic Marxism”).

Key words: Th. W. Adorno, aesthetic quality, aesthetic disputability, aesthetic comprehension, communicative comprehension, political criticism.

Introducción

Políticas de estado, críticas “especializadas”, estudios científicos, investigaciones filosóficas e incluso algunas prácticas *artísticas* contemporáneas cooperan en estos últimos tiempos con la disolución de la pregunta sobre la calidad de las obras de arte. En cierta medida, aunque no exclusivamente, el estado de las artes contemporáneas está a la base del comportamiento científico, filosófico y crítico, pues mientras que el dominio de la *performance* y el arte conceptual han interactuado fuertemente con el *modus operandi* de la crítica, también lo que podría llamarse *antropologización* del discurso sobre la música ha interactuado con las investigaciones científicas sobre su recepción. La *performance* está en el linde del horizonte histórico del arte, o eso parecería, pues, al igual que habitualmente el arte conceptual, cifra su potencia artística en la discusión de una creencia más o menos colectiva. Así, por ejemplo en una columna de Victoria Slavuski del periódico argentino *Página 12* del 25 de noviembre de 2011 puede leerse una muestra de una performática de este tipo:

Este grisáceo otoño vienés ofrece un buen marco para escribir sobre el amor de Génesis Breyer P-Orridge y Lady Jacqueline Breyer P-Orridge, su expresión como hecho artístico viviente y la subversión absoluta de la idea tradicional de identidad que implica. Un amor que nació en un sótano de una Nueva York marginal en 1993, vivió hasta la inesperada muerte de Lady Jaye de cáncer de estómago, en 2007, y sobrevivió. Ya que en el amor pandrógino la muerte de uno de los amantes no puede separarlos. Los dos artistas, músicos, performers y activistas se enamoraron perdidamente desde el primer momento y al cumplir su décimo aniversario de casados decidieron materializar el deseo de fusión y comenzar a tratar de convertirse en el otro. Hasta entonces solo habían usado ropa, maquillaje, corte y color de pelo similares, pero a partir de ese momento recurrirían a la cirugía, sometiéndose a numerosas operaciones con el objetivo de crear un tercer ser único, Breyer P-Orridge, que existiría cuando estaban juntos como una unidad formada por dos mitades semejantes. La idea no fue ser gemelos idénticos ni siameses, sino afirmar rotundamente con sus propios cuerpos modificados “por amor” para acabar “con las dualidades de una sociedad que divide todo en dos: hombre/mujer, blanco/negro, bueno/malo”, como declaró Génesis en el estreno de la película sobre sus vidas. La solución que ambos imaginaron y realizaron para luchar contra ese espejo deformante fue la pandroginia, programa que consistió, como ellos mismos lo definieron, en transformarse uno en otra, y otra en uno, en la extinción de los sexos y no del sexo, la reformulación de ambos en dos amantes-criaturas idénticos. Ahora, el documental sobre su historia recorre el mundo, y acaba de presentarse en Viena, donde se le concedió un lugar prominente en la Viennale de cine 2011, finalizada este mes.

La validación por parte de la crítica de festivales de arte da cuenta del estado mundial de fenómenos de este tipo, el de centro y dominio artístico. Una recepción juiciosa de la producción de los Breyer P. Orridge suele inmediatamente tratar su performativa en términos cognoscitivos, pues invitan por su producción “artística” (aunque uno de sus descriptores es el de “activistas”) a preguntarse sobre la relación entre identidad y amor, acerca del alcance y naturaleza de las dualidades sociales (negro/blanco, bueno/malo) y, especialmente, sobre el carácter argumental de su “solución”, como le llama Slavuski. Pues, al igual que como ha ocurrido con “El arte último del siglo XX” (Guasch, 2007), el valor de estos objetos (dinámicos o estáticos) descansa en su espectacularidad (que su sola presencia remueva el sensorio de una *ethos* occidental; que sea algo así como un shock para la sensibilidad moral), pero sobre todo en la calidad proposicional de los paratextos que los “acompañan”. Inmediatamente que se comienza discutiendo si “el amor” es la consumación de una identidad (asunto planteado no sólo ingenuamente, sino que incluso en las reglas de su ingenuidad es extremadamente problemático) se ha claudicado de la diferencia del objeto, pues el acto artístico es sin más la materialización de un acto cognoscitivo, argumentativo; rápidamente se pasa desde su recepción a su evaluación discursiva, pues son, en definitiva, lo mismo.

En el polo opuesto de la performance y el arte conceptual está la música. Ya desde hace una década el fenómeno de las neurociencias contemporáneas ha hecho de la antropologización de la música una ley científica. La liquidación de la pregunta acerca de la adecuación de una recepción estética determinada frente a un objeto artístico, el relativismo antropológico del todo es cultura, es la regla para la completa legitimación de la irracionalidad de la música. Se suele pasar por encima de cualquier crítica a la naturaleza específica de una recepción socialmente situada hacia un rápido estudio de la relación entre los estados anímicos y células mínimas de la música tonal (determinados intervalos). Estudios de este tipo asumen de antemano, y *a posteriori* legitiman, que la preponderancia

de la actividad emotiva es el nudo que debe desenvolverse a través del estudio imagenológicos o acústicos¹.

Asimismo las propias políticas de cultura arremeten contra cualquier pregunta que intente poner en cuestión el *slogan* de “todo es cultura”; expresamente en los supuestos de los insumos científicos específicamente diseñados para orientar “técnicamente” tales políticas se lee el compromiso con el *slogan* en cuestión². Por un lado, los representantes más problemáticos de los estudios culturales norteamericanos (Stanley Fish) y el dominio de la teoría de la elección racional en economía, por otro, han hecho de los estudios de consumo cultural contemporáneos recursos teóricos especialmente contruidos para el mercado más que para el desarrollo de políticas de estado. En estas encuestas, lo que podría llamarse “experiencia (o comprensión) estética” es reducida al ámbito de la elección, al conocimiento de las preferencias. Pues, en la medida en que la economía, a partir de sofisticadas versiones de la teoría de la elección racional aplicadas al estudio de la cultura, no pueden ir más allá del estudio de las condiciones de elección racional de los productos, no rozan ni siquiera la pregunta acerca de cuáles son las características particulares de la recepción, estética o no estética, de los electores. Simplemente se pregunta si “gusta” o no y en el caso de que sí (de que se “consume” música), “qué categoría se está dispuesto a elegir, si rock, si pop, o qué”. A la base de estas encuestas, *gusto* es igual a *preferencia*, como puede leerse en claves *aparentemente* contradictorias en los resultados de investigaciones de economía de la cultura³. El diseño de estas encuestas no responde a otra orientación doxástica que a la de la disolución de lo propiamente artístico, pues en la medida en que se refracta una pregunta por lo artístico, se refracta también una pregunta sobre la calidad de un objeto determinado. Si de lo único acerca de lo cual se puede hablar en la economía del arte es sobre el cálculo de medios para la realización de una preferencia, es probable que nada de artístico haya en el cuadro teórico de tales investigaciones, pues sin una dirección teórica acerca de qué considerar específicamente artístico difícilmente pueda distinguirse

1 Ver, por ejemplo, Bowling DL et al. (2010).

2 Ver Achúgar, Hugo (2003)

3 Ver Frey (1994:32); Becker y Stigler (1977: p. 72).

una investigación sobre economía del arte de cualquier otra. De hecho, este es quizás el mayor cortocircuito teórico de estos estudios. En la medida en que la pregunta por lo artístico no puede ser resuelta económicamente, el estudio de las preferencias es, en realidad, completamente inespecífico si no se compromete con una discusión “filosófica” de fondo: para uno de estos estudios da lo mismo si lo que se consume es un *picasso* o un juego de *Nintendo*.

Y, finalmente, la filosofía del siglo XX también ha dado las condiciones teóricas para liquidar la pregunta por la calidad de las obras de arte. Los estudios pseudo-wittgenstenianos sobre el arte de la década del 50’ y del 60’ de manera patente fortalecen la tesis que aquí se sostiene sobre el estado del arte contemporáneo: si el marco para pensar el arte es la distinción wittgensteniana entre conceptos abiertos y conceptos cerrados, el alcance de una investigación filosófica acerca de la disputabilidad de las obras de arte es completamente nulo. La filosofía no ha admitido históricamente otro concepto de normatividad que no fuese especificado a través de “descubrimientos metafísicos”, “descubrimientos trascendentales”, definiciones estrictas u entidades teóricas en principio a-historizables como la verdad y la validez. Pues las obras de arte a lo largo de su historia han sido lo suficientemente complejas para la filosofía tradicional que, salvo imponentes ejercicios de realización filosófica (Kant, Hegel entre otros), no han visto mejor tratamiento que el de su exclusión del orden de las normas. No es raro que en el horizonte normativo de la filosofía tradicional, aun presente en la dicotomía entre conceptos abiertos y conceptos cerrados, el arte resulte para Morris Weitz algo más que una actividad productiva que sólo puede legislarse bajo el arbitrio de críticos especializados en muy bien no se sabe qué, puesto que la ausencia completa de normatividad, en su sentido tradicional fuerte, inhibe cualquier intento de integrar el conocimiento de cualquier tipo de norma, sencillamente porque en este esquema filosófico no la habría en absoluto.

En esta compleja situación contemporánea se tiene entonces que: (1) algunos objetos de arte se estiman en virtud de su impacto emotivo y (2) algunos otros objetos se estiman según la calidad argumental de sus materializaciones. En cualquiera de los dos casos, lo específicamente artístico es en realidad lo

específicamente retórico: en la música simplemente una completa irracionalidad y en las “artes visuales” una completa racionalización (una retórica al servicio de volver digerible ciertos discursos, de convencer). Estos dos polos dejan al arte al borde de su desaparición histórica, pues la tendencia hacia la completa retórica y la tendencia hacia la completa discursividad llevan inevitablemente a decidir sobre arte en virtud de los criterios de la racionalidad teórica o de la mera sensibilidad *estésica*⁴ sin sujeto. La filosofía ante este panorama no puede adoptar otra actitud crítica que la de observarse a sí misma detenidamente y preguntarse por los presupuestos teóricos que configuran su concepto de normatividad y racionalidad. El desafío de una estética que trate críticamente estas tendencias de la recepción y la producción del “arte” contemporáneo es el de retroceder ante sus supuestos y preguntarse sobre la naturaleza particular de los objetos a los cuales se les ha llamado *de arte* a lo largo de la historia y no meramente en virtud de un acto milagroso de nominalización, sino en virtud de unas características particulares que lo han distinguido, pero sin restringir ni penalizar dogmáticamente sus mutaciones.

En el horizonte del concierto filosófico contemporáneo la estética de Th. W. Adorno, por mor de su dialéctica negativa y su proximidad estrecha – *in situ* – al desarrollo de la música contemporánea en el contexto de una tradición, ha sido capaz de proponer un concepto de calidad artística tal que: (1) no se redujera al dogmatismo de una definición cerrada del arte, (2) fuese asimismo sensible a las transformaciones históricas de sus objetos y (3) diera, finalmente, las herramientas para pensar la disputabilidad estética a través de un “modelo” de las transformaciones artísticas que sin dejar de ser “histórico” no diluyese el rol crítico de la filosofía. La pregunta que se hará en este trabajo de tesis será justamente la de las perspectivas de una estética que pretendió hacerse cargo seriamente del particular estado del arte contemporáneo. En particular, este trabajo de tesis se pregunta por las perspectivas del tratamiento adorniano de la calidad de las obras de arte, por las características de la disputabilidad estética en

⁴ *Estésica* y *Poética* son los dos grupos disciplinares en los que Paul Valéry subdivide la estética (Valéry, 1990: pp. 64-65).

la filosofía de Adorno y, finalmente, por las características de la normatividad que están a la base de la posibilidad de discutir sobre las obras de arte en la estética de Adorno.

La peculiaridad de su escritura, más bien fragmentaria y léxicamente demandante, también vuelve a la tarea de evaluación filosófica de sus trabajos e incluso la proyección de sus resultados y dificultades una tarea compleja y particular. Abordar a Adorno desde distintas capas de trabajo disciplinar se vuelve una obligación si se pretende leerlo críticamente. A contrapelo de las tendencias usuales en la lectura de sus textos, este trabajo de tesis se propone realizar no sólo “reconstrucciones argumentales”, típicas del trabajo de la tradición analítica, sino también reconstrucciones de problemas y asimismo reconstrucciones históricas de los problemas y respuestas. La filosofía tradicional ha sido siempre medianamente ansiosa en la utilización de sus dispositivos evaluativos, pues el estudio de los antecedentes filosóficos acerca de una materia determinada siempre estuvo, o usualmente al menos, orientada por los modelos cognoscitivos de los propios programas filosóficos, no tanto por un acceso medianamente fuerte a los autores del pasado a través de intérpretes. Este trabajo histórico-filológico siempre ha sido desplazado; de hecho podría decirse que si a la filosofía de la ciencia desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX sólo le competía el estudio del “contexto de justificación”, la lectura de los antecedentes filosóficos habitualmente tomó los mismos caminos (desplazar el “contexto de descubrimiento” de la filosofía). La lectura filosófica, por tanto, pareciera haberse asentado a sí misma como una lectura no necesariamente involucrada con las tradiciones interpretativas (delegadas más bien a “historiadores”). Ernst Cassirer, por ejemplo, observaba ya desde muy temprano los impedimentos filológicos que una lectura de Leibniz hecha por Bertrand Russel cargaba consigo. Lo mismo puede decirse de lecturas algo más recientes de Frege producidas por Michael Dummett criticadas desde Hans Sluga hasta Mario González Porta. Sin embargo, en este trabajo de tesis, “reconstrucción” no es un término primitivo, se propone como un procedimiento sofisticado y heterogéneo por la diversidad de sus niveles disciplinares. La evaluación filosófica de problemas, tesis y argumentos no puede deshacerse del

componente “histórico” en la medida en que la falla hermenéutica siempre acecha en la etapa de análisis.

En esta tesis, por tanto, se despliegan puntos de fuga en dos direcciones: (1) el cuidado por un estudio de los textos de Adorno a la luz de su contexto y viceversa y (2) el cuidado por no reducir la tarea de la filosofía a una investigación histórica (el peligro inverso al indicado: historizar absolutamente todo). Metodológicamente, este trabajo de tesis pretende sensibilizar históricamente la evaluación de los problemas filosóficos tratados por Adorno y no meramente hacer de su tratamiento de la calidad un simple “tema”. El trabajo de tesis se compromete pre-teóricamente, entonces, con la idea de que si la filosofía en algún sentido progresa, lo hace a través de agendas de investigación motivadas por problemas de investigación, no *únicamente* por temas. Asimismo, los problemas son comprendidos aquí en un sentido que desde su origen aún sigue manteniendo: “Un problema dialéctico es la consideración de una cuestión... acerca de la cual, o no se opina de una manera o de otra, o la mayoría opina de manera contraria a los sabios, o los sabios de manera contraria a la mayoría, o bien cada uno de estos grupos tiene discrepancias en su seno.” (Aristóteles, 1982: p. 106). Un problema consiste en la negación del carácter de consecuencia lógica de un término complejo B a partir de un término complejo A. Es decir, quien problematiza a su interlocutor filosóficamente es aquel agente cognoscitivo para el cual no es ilegítimo pensar A sin pensar con ello a B. No se pretende ni corresponde aquí dar una definición más exhaustiva y profunda de *problema*, pero sí orientar la naturaleza lógica de un problema, en términos generales, para asegurar la claridad del problema particular aquí planteado en este trabajo de tesis. Pues, “¿cómo puede disputarse en arte sin normas fuertes a-historizables, trascendentales o metafísicas?” es un problema en tanto desde un punto de vista lingüístico viene caracterizado como una oración interrogativa directa y, desde el punto de vista lógico, deja planteada la duda acerca de posibilidad de disputar sobre la calidad de las obras de arte sin comprometerse con normas trascendentales, metafísicas o, en términos generales, a-históricamente orientadas. Precisamente el componente modal de toda pregunta filosófica está presente en la

interrogante específica que este trabajo de tesis se plantea: la posibilidad de pensar un concepto de norma estética no a-histórico o, dicho de otro modo, la negación del carácter necesario de la a-historicidad en el concepto de norma estética. Para tratar analíticamente esta pregunta en la filosofía de Adorno no es posible: (1) forzar su propio discurso haciendo creer que la pregunta tiene la mayor de las jerarquías (aunque es indudable que es una de sus preguntas centrales) y (2) abordarla sin un trabajo hermenéutico previo que pueda enmarcarla lógicamente bajo la prioridad de la pregunta por la calidad, en primer lugar, y, en segundo, por la pregunta por el significado del concepto que en Adorno está a la base del concepto de calidad, que es el de *contenido de verdad de las obras de arte*.

Como se ha señalado alguna vez (Beaney, 2013: p. 254), la necesidad de estudiar los problemas y, a su vez, la necesidad de estudiarlos en su contexto comunicativo sensibiliza las investigaciones de tal modo que evita o puede evitar anacronismos o tautologías que vuelven inútil la filosofía del autor tratado. Ir a la filosofía de Adorno sin un momento histórico, de ideas y de historia general, se resuelve en replicar los presupuestos filosóficos con los que previamente se contaba. Dicho nuevamente, si de algo sirve la idea de progreso en filosofía, esta idea debe tener por condición al concepto de problema, orientado esencialmente a la evaluación de supuestos cuyo reconocimiento es el resultado de un mínimo extrañamiento de los supuestos propios, pues no sólo los libros tienen supuestos (Porta, 2007, p. 58). Precisamente en esta serie de elementos pre-teóricos se entreteje la serie de contenidos de este trabajo de tesis y su orden expositivo. En el primer capítulo se aportarán elementos de historia de las ideas estéticas de comienzos del siglo XX y de historia económica de la música que servirán de telón histórico de fondo para capturar la pregunta de Adorno en su formulación textual, especialmente en su ensayo “Engagement”. En ese mismo capítulo se pasará ya a la problematización hermenéutica y analítica del propio problema de Adorno y también de su respuesta. Si la calidad de las obras de arte depende del contenido de verdad de las obras, se preguntará, entonces, si con este concepto de contenido no se subsume su estética en lo que aquí se llamará *contenidismo estético*. Presentada su mejor versión de la respuesta, se mostrarán las dificultades

con las que se enfrenta toda filosofía que como la de Adorno intente evitar la traducción de las obras de arte a discursos comunicativamente transparentes, por un lado, y ganar en la interpretación social de las obras, por otro. En el segundo capítulo será necesario considerar un concepto que, dados los contenidos del primero, pareciera ausente en la estética de Adorno: el de belleza. Se estudiarán las críticas a la estética subjetivista de Adorno, su respuesta acerca de la “naturaleza” del concepto de belleza y su relación con el concepto de verdad de las obras. Se cerrará asimismo este capítulo con la consideración de las observaciones de uno de sus críticos más agudos, Richard Middleton. En el capítulo tres, a la luz de los resultados acumulados hasta allí, se intentará articular la respuesta de Adorno al problema de la normatividad filosófica en relación al arte. Se abordarán analíticamente dos textos principales acerca de este asunto, sin dejar de lado la consideración del corpus completo de sus obras. Finalmente, también se tratarán las objeciones de Richard Middleton y Hanns Eisler a la teoría del material musical de Adorno. Por último, en las conclusiones se dará cuenta especialmente, aunque no únicamente, de los puntos de fuga que podrían motivar siguientes investigaciones acerca del problema que aquí se propone tratar.

1. El problema de la estética de Th. W. Adorno

Siendo el objetivo de esta tesis la caracterización del concepto de calidad de las obras de arte musicales en la estética de Adorno, es necesario dar cuenta de la tesis central de la que depende teóricamente este concepto de calidad. Según Adorno, las obras de arte (esta es su tesis) no sólo comportan contenidos, sino que esos contenidos, a su vez, constituyen un componente crítico-cognoscitivo de las obras de arte. Una obra de arte con tal componente, en palabras de Adorno una *obra auténtica*, guarda, entonces, un contenido de verdad que la estética filosófica debe descifrar en ellas. En sus diferentes articulaciones lingüísticas, esta tesis suele ser presentada por Adorno como “las obras de arte son la historiografía inconsciente de su época”⁵.

En la medida, entonces, en que la idea de calidad “depende” casi que exclusivamente en la estética de Adorno de la idea de contenido de verdad, será preciso restituir las características centrales de este complejo concepto adorniano. Sin embargo, puesto que la inteligibilidad de esa tesis supone, a su vez, necesariamente la prioridad lógica de un problema para el cual viene a cuento su rol semántico (de tesis), se expondrá una reconstrucción histórica y una articulación lingüística precisa del problema particular “detrás” de la tesis que conserva como concepto central al de contenido de las obras. Por lo tanto, a diferencia de las perspectivas habituales que suelen atribuirle a Adorno exclusivamente tesis principales o “centrales”⁶, es decir, lógicamente aisladas del

5 “El momento histórico es constitutivo en las obras de arte; son auténticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento. Esto mismo las hace incommensurables con el historicismo, que en vez de rastrear su propio contenido histórico las reduce a la historia exterior a ellas.” (Adorno, 2014: pp. 243-244). Ver También (Adorno, 2013a: p. 159).

6 “La tesis central de la estética de Adorno es que el arte se vuelve la escritura inconsciente de su época a través de su aislación de la sociedad.” Versión original: “The central thesis of Adorno’s aesthetics is that art becomes the unconscious writing of history through its isolation from society.” (Hullot-Kentor, 2006: p. 70). “De acuerdo al principio metodológico de Adorno, el desarrollo del arte moderno sugiere la siguiente tesis general: el arte proviene de un largo proceso social, se opone y apunta más allá de él, pero permanece como parte de ese proceso”. Versión original: “According to Adorno’s methodological principle, the development of modern art suggest the following general thesis: art derives from a larger social process, opposes and points beyond it, but remains part of that process”. (Zuidervaart, 1985: p. 195).

plexo continuo de pensamiento *pregunta-respuesta*, se buscará dar cuenta del proceso de pensamiento que intervino precisamente en la elaboración de la tesis acerca del carácter crítico-cognoscitivo de las obras de arte musicales. En resumen, la pregunta acerca de la calidad de las obras exige, entonces, primeramente el tratamiento de una cuestión fundamental: ¿a qué problema responde la idea de que las obras de arte remiten inconscientemente a su contexto social? Naturalmente, luego de fijado el problema, este trabajo se dispondrá a exponer y analizar esa tesis general del pensamiento estético de Adorno.

La reconstrucción histórica que se propondrá a continuación comporta dos niveles disciplinares discriminables, aunque históricamente entrelazados: por un lado, el del proceso de transformación económico y social de la música desde el s. XVIII y, por otro lado, el de los debates que a comienzos de siglo XX se suscitaron entorno a la relación del arte y la situación social del proletariado europeo. Mientras que el primer nivel, aporta el telón de fondo histórico para comprender el estado de la música en el contexto de la producción filosófica de Adorno, el segundo nivel, por otro lado – el nivel de la historia de las ideas –, da cuenta de las tensiones teóricas de los debates acerca de la responsabilidad social de un arte, la música, que no sólo se había secularizado y autonomizado a comienzos del siglo XX, sino que había perdido el carácter transparente de sus “marcos de referencia” convencionales para el gran público⁷.

1.1. Breve historia económica de la música

⁷ Esta observación se realiza a partir de la psicología gestáltica de la música de Leonard Meyer, el potencia de explicación histórica de su psicología es grande, pues los estilos son entendidos allí no como lenguajes, sino como marcos de referencia con los que puede o no contar el oyente en el ejercicio de su escucha. La falta de marcos de referencia frustra la “comprensión” musical, pues impide la organización de los estímulos sonoros en configuraciones conexas en el transcurso de una pieza. Según Meyer: “Los estilos musicales son sistemas más o menos complejos de relaciones entre los sonidos entendidos y usados en común por un grupo de individuos” (Meyer, 2009: p. 63) Y también: “Un mismo término sonoro puede dar lugar a distintos términos sonoros en diferentes sistemas estilísticos o dentro de un mismo sistema, lo que es análogo al hecho de que una misma palabra (estímulo sonoro) pueda tener diferentes significados (pueda convertirse en diferentes términos sonoros, lo que implicará diferentes consecuentes) en lenguajes distintos o dentro de un mismo lenguaje.” (ídem). También Charles Rosen hace una observación general al respecto en su libro sobre Schönberg: “... un estilo no es tanto un lenguaje como una forma de interpretar un lenguaje y debe proporcionar por tanto los medios de interpretación.” (Rosen, 1983, pp. 38-39).

¿Cuáles fueron las condiciones y consecuencias históricas de la autonomización de la música en occidente?

En principio, es necesario señalar que la dependencia originaria de la música respecto a ciertas funciones sociales tradicionales se transformó completamente en dos etapas históricas demarcables (Scherer, 2006). Por un parte, uno de los fenómenos históricos incidentales en la autonomización de la música fue el del auge de una cierta “carrera armamentista” (Scherer, 2006: p. 129) de las cortes de la nobleza europea en el siglo XVIII. Con “carrera armamentista”, por supuesto, no se está remitiendo literalmente a ninguna cuestión militar, ni nada por el estilo, sino al pulso con el que las distintas cortes europeas competían “en prestigio en la calidad de sus orquestas y óperas” (op. cit., p. 124). Esto, según Scherer, supuso, por un lado, desde el punto de vista sociológico, cierto aumento del prestigio del músico, que entre otras cosas también conllevaba salarios extremadamente altos para el contexto económico, y, por otro, desde el punto de vista de su proliferación demográfica, cierto aumento progresivo de la cantidad de ejecutantes en virtud de su alta demanda. Asimismo, desde el punto de vista técnico, generó las condiciones materiales para el perfeccionamiento de los intérpretes, y en cierta medida también del dominio de las técnicas compositivas.

Sin embargo, por otra parte, ciertas condiciones político-económicas externas al propio circuito musical, aunque también propias de la dinámica del circuito “armamentista”, generaron el gigantesco vuelco que en el correr de dos siglos descentró a la música, no ya desde la iglesia hacia el mercado, sino desde el uso del mecenazgo noble a la independización económica, y artística, de los músicos. En el estudio histórico cuantitativo de una muestra de 646 músicos, Scherer da cuenta de cómo la independización del músico se explica en función de ciertas claves centrales: tanto los ejecutantes como los compositores se autonomizaron económicamente, por un lado, a través de la práctica de la enseñanza y, por otro, a partir del siglo XVIII, a través de la obtención de ingresos por la mercantilización de los propios artefactos musicales (partituras).

El desencantamiento del mundo, a decir de Max Weber (1959: p. 200) y las pujas sociales confluyeron también en una racionalización del mundo de la música; la apertura de la música más allá del ámbito litúrgico y su ingreso no sólo a los usos y costumbres de la nobleza, sino a la ascendente burguesía que comenzaba a apropiarse de aquellas costumbres, colaboraron con una masificación paulatina de los productos musicales⁸. Se introdujeron problemas hasta entonces inexistentes, como el de la necesidad de fijar la propiedad de las obras a través de los derechos de autor o la de perfeccionar las técnicas e instrumentos de impresión de partituras.

Si en el siglo XVIII la dinámica armamentista coadyuvaba a la perfección técnica de los músicos, el ascenso de la burguesía dispuso las condiciones sociológico-culturales para la autonomización productiva de los compositores. Esta es la base material de la doble naturaleza de la mercantilización del arte y la música en particular.

Las ironías y sarcasmos de Héctor Berlioz sobre el público burgués de su época hicieron escuela entrado incluso el siglo XX⁹, aunque no quizás con alumnos tan sarcásticos como él – a excepción de Claude Debussy. Para Richard Wagner, la profunda decadencia del público burgués no podía explicarse sino en virtud de la perversión del arte, que suponía, en el fondo, una perversión del

⁸ Scherer da cuenta que las experiencias masivas del arte previas a la introducción y desarrollo de artefactos de reproducción musical fueron los grandes conciertos. El “monster concert” de Héctor Berlioz de 1844 que convocó a 8000 personas, en 1855 el mismo compositor convocó 40000 personas y por último en la breve lista que da Scherer: “El pináculo de los monster concerts del siglo XIX fue probablemente alcanzado en el Jubileo por la Paz de Boston (Massachusetts) de 1872. Para él, Johann Strauss Jr. recibió \$100.000 más expensas de viaje para dirigir una orquesta de 2000 intérpretes y un coro de 20.000 interpretando las composiciones de Strauss ante audiencias estimadas en 100.000 personas”. Versión original: “The pinnacle of 19th century monster concerts was probably reached in the Boston (Massachusetts) Peace Jubilee of 1872. For it, Johann Strauss Jr. was paid \$100,000 plus traveling expenses to direct an orchestra of 2000 and a chorus of 20,000 performing Strauss compositions before audiences estimated at 100,000 persons”. (Scherer, 2006: p. 139).

⁹ “En un gran ciudad de Alemania donde pasan por amar sinceramente la música, es costumbre comer a las dos. La mayoría de los conciertos de día, comienza por consiguiente, a mediodía. Pero si a las dos menos cuarto el concierto no ha terminado y quedara por escuchar un cuarteto cantado por la Virgen María y la Santísima Trinidad y acompañado por el arcángel San Miguel, los bravos ‘diletantti’ no se quedan por eso en sus lugares y volviendo tranquilamente la espalda a los divinos virtuosos, se encaminarían impasibles hacia sus pucheros... *El arte no está hecho para ellos, no tienen necesidad de él.* Son los descendientes del buen hombre Grisalio: *Viviendo de buena sopa y no de bello lenguaje*, y Shakespeare y Beethoven están muy lejos, ante sus ojos, de tener la importancia de un buen cocinero.” (Berlioz, 1944: pp. 228-229).

hombre en su relación con la naturaleza: el egoísmo burgués, la búsqueda por el propio interés a contrapelo del amor, de la tendencia natural humana a la compasión y la unión entre los hombres. *El arte burgués devino en mero entretenimiento*¹⁰; volviendo a Berlioz, el uso, y abuso, del arte en el mundo burgués no era para él más que el del más burdo esnobismo, entre una claqué y un señor burgués que estimaba prestigioso entrar no al comienzo sino en mitad de una ópera. Claude Debussy dijo sobre un concierto de viernes santo que:

... el señor Colonne estuvo `espiritual´ adornando su programa con un florido ramo de virtuosos de todos los géneros, lo que nos permitió apretujarnos esa tarde con un ardor cosmopolita; creo incluso poder afirmar que los melómanos habituales tuvieron que aguantar a unos vecinos más deseosos de pantomima orquestal que de emoción puramente artística. El atractivo que ejerce el virtuoso sobre el público se asemeja al que atrae a la multitud a los juegos circenses. Siempre se espera que ocurra algo peligroso: que el señor Isaye [sic.] toque el violín llevando al señor Colonne sobre sus hombros, o bien, que el señor Pugno concluya su parte cogiendo el piano con los dientes... (Debussy, 2003: p. 33).

Así también, Arnold Schönberg:

Nadie debe entregarse a otras limitaciones que las impuestas por su propio talento. Ningún violinista debe tocar, ni circunstancialmente, con el falso acento que haya de complacer al gusto musical más bajo... ningún matemático habrá de inventar nada nuevo en matemáticas únicamente por halagar a la masa que no tiene un modo especialmente matemático de pensar; y de igual manera, ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un `slogan´ tal como `arte para todos´. Porque si es arte no será para todos, y si es para todos no será arte... Al que utiliza efectivamente su cerebro para pensar sólo le asalta un deseo: el de resolver su tarea. No permite que las condiciones externas ejerzan ninguna influencia sobre los resultados de su meditación. Dos y dos son cuatro..., tanto si nos gusta como si no. Solo pensamos en aras de nuestra idea. Por ello, el arte únicamente se crea en su propio obsequio. Nacida la idea, habrá de ser moldeada, formulada, desarrollada, elaborada, realizada y llevada hasta el final. Porque tan solo existe `l'art pour l'art´, el arte por y para el arte. (Schönberg, 1963: pp. 83-84).

10 “Yo había vivido la revolución [se refiere a los conflictos de la *primavera de las naciones*] y había notado con cuán increíble desprecio la veían nuestro arte público y sus instituciones, de modo que la victoria total, es decir, la revolución social, parecía tener en la mira la destrucción total de tales instituciones. Indagué los motivos de ese desprecio, y para mi sorpresa, hube de descubrir casi lo mismo que por ejemplo usted, querido Berlioz, opta por derramar en cada ocasión, con celo y amargura, sobre el espíritu de dichas instituciones artísticas públicas, a saber: la consciencia de las instituciones, y mayormente el teatro, y en especial el teatro de ópera, en su conducta respecto del público siguen tendencias con las que el arte genuino y el verdadero artista no tienen ni lo más mínimo en común, tomando en cambio a estos como mera excusa para, con buena apariencia, ponerse básicamente al servicio de las más frívolas inclinaciones del público de las grandes urbes.” (Wagner, 2011: pp. 166-167).

Todas estas perspectivas críticas de los compositores sobre el estado social de la recepción, y también de la producción de arte, dan cuenta no de otra cosa que el reverso no reconocido por estos propios músicos, pero sí por Adorno¹¹, i.e., el de la mercantilización de la música: las condiciones económicas que generaron la industria cultural también fueron las condiciones de la emergencia de la música moderna. Sólo bajo la condición de su propia consecución, sin nada más a qué responder que a sí misma, la autonomía artística garantizó un momento de progresiva especificidad¹², independizada de toda función institucional extra-musical, es decir, el desenvolvimiento de lo que Adorno, y también Paul Valéry¹³, entendían como la deshumanización de las artes, i.e., la pérdida de vínculo directo con la totalidad social. Lo que posibilitó materialmente, entonces, la

11 A pesar de que no pudo encontrarse la referencia original, se remite aquí al libro de Gerhard Schweppenhäuser sobre Adorno al que sí se tuvo acceso: “Como ha escrito Detlev Claussen: La crítica de la industria cultural para Horkheimer, Adorno, Löwenthal y Marcuse significa un análisis crítico del carácter de mercancía de la cultura, no una condena del comercio. Con el término ‘industria cultural’ los autores designan intrincada red general de la producción y distribución cultural-industrial y no propusieron una legitimación conservadora del arte como si estuviese contra la cultura de masas. Es sólo el carácter de mercancía de la cultura el que hace posible la aparición de la autonomía en el arte moderno; cuando apareció en el arte tradicional, los artistas, como sirvientes de lores feudales, la vieron como una utopía. El arte burgués no es celebrado por la teoría social crítica como una esfera autónoma, sino que es criticada como cultura afirmativa – la cual, sin embargo, no pertenece a una era pasada.” Versión original: “As Detlev Claussen has written, Critique of the culture industry, for Horkheimer, Adorno, Löwenthal, and Marcuse, meant a critical analysis of culture’s commodity character, not a condemnation of commerce. With the term ‘culture industry’ the authors designate the whole intricate web of cultural-industrial production and distribution and do not propose a culturally conservative legitimization of art as against mass culture. It is only the commodity character of culture that makes possible the appearance of autonomy in modern art; when it appeared in traditional art, the artists, as servant of feudal lords, saw it as a utopia. Bourgeois art is not celebrated by critical social theory as an autonomous sphere, but criticized as affirmative culture – which, however, now belongs to a past era.” (Schweppenhäuser, 2009: p. 170).

12 Presento aquí una distinción relevante hecha por el Dr. Valentín Ferdinan, a saber: mientras que la categoría de *autonomía* puede entenderse en términos de sociológicos, la de *especificidad* debe entenderse en los términos del lenguaje artístico del que se trate, la especificidad apunta a la inmanencia técnica del arte en cuestión.

13 “Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos [se refiere a la poesía simbolista] solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la más alta serenidad están necesariamente desiertas. Quiero decir que nuestra tendencia hacia el extremo rigor del arte, hacia una conclusión de las premisas que nos proponían los aciertos anteriores, hacia una belleza cada vez más consciente de su génesis, cada vez más independiente de todo *asunto* y de los vulgares atractivos sentimentales tanto como la de los groseros efectos de la elocuencia, todo este celo demasiado lúcido conducía tal vez a cierto estado casi inhumano. Es éste un hecho general: la metafísica, la moral y hasta las ciencias lo han experimentado.” (Valéry, 1945: p. 120).

mercantilización histórica del arte fue ni más ni menos que una brecha en el corazón del mundo arte: por un lado, especialistas, músicos profesionales buscando producir sus obras *por mor* de la resolución y comprensión de problemas compositivos, *prima facie*, puramente artísticos, y, por otro, un gran público cuya extrañeza hermenéutica en relación a las obras resultó el sello fatal de la consagración de la brecha con ese gran arte de especialistas.

1.2. El arte políticamente comprometido

Naturalmente, la relación histórica entre las ideas estéticas de algunos músicos europeos de elite y el distanciamiento del público general respecto a la gran música es sólo un momento de la compleja red de situaciones sociales y políticas en el intervalo de tiempo histórico que aquí se está poniendo en consideración. Otro elemento fundamental para la comprensión del contexto, y por tanto de los propios textos de Adorno se cifra en las tensiones sociales y políticas de la Europa de entreguerras. No es posible desarrollar exhaustivamente este punto aquí, pero sí es necesario tener en mente algunas manifestaciones particulares de la pregnancia de las lecturas marxistas de Karl Marx a comienzos del siglo XX en ciertos intelectuales y artistas de izquierda. Uno de estos intelectuales fue Walter Benjamin, y uno de aquellos artistas fue Bertolt Brecht.

Benjamin, a partir de Brecht, se preguntaba si el arte podía contribuir de algún modo a la emancipación del proletariado. Benjamin estimaba, al menos hasta mediados de la década del 30'¹⁴, el valor de las artes de la reproductibilidad

14 Esta cautela tiene su origen en un muy buen estudio de Castello (2005) acerca de los vaivenes del concepto de *aura* en los escritos de Walter Benjamin. Con buenos elementos a su favor, plantea la razonable pregunta acerca de la comprensión del concepto de aura por parte de Benjamin entre el clásico escrito "Pequeña historia de la fotografía", de 1931, y "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", de 1936, por un lado, y, por otro, "Algunos motivos sobre Baudelaire", de 1939. En los dos primeros ensayos Benjamin sugería explícitamente que la liquidación del aura por la disolución del valor de culto del arte en virtud, a su vez, de las características tecnológicas de la fotografía y el cine favorecía una percepción reflexiva del arte, esto es, adelgazar la recepción emotiva de las obras, encauzándola hacia un uso político, como una herramienta de emancipación del proletariado. En el ensayo del 39', Benjamin no estimaba, sin embargo, la disolución del aura, porque era en ella que el arte conservaba su capacidad, podría decirse, histórico-antropológica. Mientras que en los escritos del 31' y del 36' lo que para Benjamin era la liquidación del aura por parte del cine favoreciendo la consciencia autónoma, en el escrito 39' la pérdida del aura era considerada por Benjamin como una pérdida de la consciencia

técnica, i.e., la fotografía y, especialmente, el cine en la desmitificación de la recepción artística, en un contexto en el cual, tanto para Benjamin como para Brecht, se volvía urgente discutir la preponderancia de la manipulación de las emociones, o la irracionalidad, en los medios de comunicación fascista.

Por su parte, Bertolt Brecht, en varios pasajes de su texto “Una dramática no aristotélica” expresamente declara que el teatro debía coadyuvar a la emancipación de la clase obrera¹⁵. Para Brecht, un teatro emancipatorio, políticamente comprometido, debía constituirse a partir de la crítica al teatro tradicional. En particular, los esfuerzos de Brecht estaban orientados a resolver el problema de producir obras que estimularan la auto-reflexión de los espectadores a través de recursos estrictamente teatrales. Sin embargo, la solución de Brecht fue para él mismo o, por decirlo mejor, artísticamente costosa: la eventual pérdida del efecto trágico¹⁶.

histórica por parte de los receptores.

15 “Hacer teatro nuevo significa someter al teatro existente a un cambio de función social; determinados medios escénicos son adscritos a nuevas tareas, y por lo tanto sustraídos a las antiguas. La descripción de lo nuevo se produce en la forma de una polémica con lo viejo. Pero aquí hay que decir que esa gran ambición de cambiar el mundo, que nos llevó a convertir el teatro en un instrumento de ese cambio, deriva de una situación histórica; vivimos en un mundo en el que se vive mal y en el que se podría vivir mejor, en determinadas circunstancias, con determinados cambios.” (Brecht, 2010, p. 96).

16 “De vez en cuando, el teatro ha logrado impulsar movimientos sociales (como la emancipación femenina, la reforma de la justicia, la higiene, e incluso la emancipación del proletariado). Pero no puede ocultarse el hecho que lo que el teatro revelaba de la maquinaria social no era especialmente profundo. En realidad se trataba, como algunos objetaban, de una simple sintomatología de la superficie social. Las verdaderas leyes sociales no eran visibles. Los experimentos en el terreno de la dramática llevaron, por fin, a la destrucción casi total de la *fábula* y de la *caracterización humana*. Al ponerse al servicio de los movimientos de reforma social, el teatro perdió muchos de sus efectos artísticos. Se lamenta, no sin razón, aunque a menudo con argumentos muy dudosos, la nivelación del gusto artístico y empobrecimiento del sentido del estilo. En efecto, en nuestros teatros reina hoy una confusión casi babilónica de los estilos como consecuencia de muchos y diversos experimentos.” (Brecht, 2010, p. 70). Y también: “En otras palabras: cuanto más implicado estaba el público desde un punto de vista nervioso menos capaz era de aprender. Cuanto más arrastrábamos al público a seguir, vivir y sentir la fábula, menos veía los contextos, menos aprendía, y cuanto más había que aprender menos placer artístico surgía. Ésta era la crisis: los experimentos de medio siglo, habían conquistado para el teatro nuevos temas y nuevos problemas, y lo habían convertido en un nuevo factor de gran importancia social. Pero también habían conducido al teatro a una encrucijada en la que una mayor ampliación de la vivencia cognitiva y social (política) tenía que arruinar por necesidad la vivencia artística. Por otro lado, la vivencia artística se producía cada vez menos sin una ampliación correspondiente de la vivencia cognitiva. Se había desarrollado un aparato técnico y un estilo interpretativo que provocaban más bien ilusiones que experiencias, más bien quimeras que explicaciones.” (Brecht, 2010, pp. 75-76).

No era cualquier elemento del teatro tradicional el que Brecht sometía a crítica, sino que encontraba especialmente problemático al principio de identificación con los personajes¹⁷. La dramática aristotélica era entendida por él en virtud de este principio psicológico clave; la resolución efectiva de la compasión y el terror, las emociones dramáticas *par excellence* – *La Poética* 1449b 24-31 (Aristóteles, 1999: p. 145) –, según Brecht, presupone en mayor o en menor medida una *identificación* del espectador con el personaje del drama. El receptor se aterra y compadece ante *Edipo* quizás alentado no sólo por la verosimilitud de la organización causal de la obra, sino también, y particularmente, en virtud de la subordinación de esta organización al desenvolvimiento de la identificación mimética en el desenlace trágico. Para Brecht, debía sacrificarse esta identificación mimética, sacrificando con ello, eventualmente, las emociones dramáticas del desenlace trágico; el comportamiento emotivo empatizaba, por otra parte, con los usos fascistas de la comunicación. Él mismo consideraba que esta empatía entre la preponderancia de las emociones en el teatro dramático, aristotélico, y la comunicación fascista¹⁸. Si el teatro debía restablecer el vínculo del arte y la sociedad, debía, entonces, tratar críticamente esta emotividad, propiciando la auto-reflexión del espectador. La liquidación, por lo menos parcial de la identificación¹⁹, suponía la estructuración

17 “Identificación en Aristóteles. No es que en Aristóteles encontremos la identificación, que hoy se presenta como identificación con el individuo del capitalismo avanzado, como la manera de recepción de la obra de arte por parte del espectador. Sin embargo, tenemos que suponer en los griegos, al margen de lo que nos imaginemos bajo la catarsis producida en circunstancias tan ajenas a las nuestras, algún tipo de identificación como base para ella. Una actitud del espectador completamente libre, crítica, centrada en soluciones puramente terrenales de los problemas, no constituye una base para la catarsis. ¿Renuncia sólo temporal a la identificación? Es fácil suponer que la renuncia a la identificación, a la que se vio obligada la dramática de nuestro tiempo, es un acto totalmente temporal que resulta de la difícil situación de la dramática del capitalismo en su apogeo... Seguramente debe su descomposición [la de la identificación] a la descomposición general de nuestro orden social, pero no hay ninguna razón para que le sobreviva.” (Brecht, 2010, pp. 20-21).

18 “El fascismo, con su grotesca acentuación de lo emocional, y, quizás en igual medida, un cierto deterioro del elemento racional en la doctrina del marxismo me condujeron a poner más énfasis en el elemento racional. Sin embargo, precisamente la forma más racional, la pieza didáctica, produce los efectos más emocionales” (Brecht, 2010: pp. 21-22). Brecht se refiere aquí a su propio teatro, el teatro didáctico, como promotor de la auto-reflexión sin desmedro de las emociones, aunque ciertamente, como él mismo, dice texto adelante, las emociones que su teatro pretende desatar no son estrictamente las del teatro “aristotélico” (*ibid.*, p. 24-25).

19 Brecht no se negaba completamente a la utilización de este principio en sus obras: “Con la eliminación de la identificación de su posición dominante no desaparecen las reacciones

según un principio constructivo distinto, el de *distanciamiento* o extrañamiento (*Verfremdung*). La auto-reflexión del espectador que Brecht buscaba con sus obras buscaba, asimismo, la historización de un conflicto, de una decisión ficcional de los personajes de sus obras²⁰.

1.3. El problema

De estos dos momentos previamente presentados se tiene, entonces, que:

emocionales que provienen de los intereses y los fomentan.” (Brecht, 2010, p. 25). Y también: “... en *Terror y miseria del Tercer Reich* hay partes escritas en dialecto, con reproducción fonéticamente exacta de la manera de hablar de los campesinos bávaros y de las criadas berlinesas. *Santa Juana de los mataderos* utiliza para el personaje de ‘Jane Dark’ muchos efectos de *identificación*. Y lo mismo sucede con la figura de la ‘Señora Carrar’. No es que estos dos papeles fueran interpretados por completo en clave de identificación, pero sí permitiendo más identificación que otros.” (Brecht, 2010, pp. 95-96).

20 Dice Brecht: “El desalojo de una vivienda es un proceso masivo, como tal, de importancia histórica. Tengo que describirlo de manera que pueda reconocerse su importancia histórica. Como tal proceso masivo (su carácter masivo le convierte en sí mismo en un momento de la historia) afecta a un determinado trabajador en paro [desocupado] como a un simple X. Podría pensarse que el desalojado ha de ser representado únicamente en su calidad de X, es decir, en su indefinición, en su carácter de masa, en su falta de rasgos individuales, o sea, como el parado [desocupado] X. Eso sería un error. Forma parte del proceso histórico (de un desalojo) que el desalojado es un X; lo que le desalojan, los caseros y las autoridades, le desalojan como a un X. Pero también forma parte de ese proceso histórico que X es alguien especial, un determinado ser humano, con cualidades determinadas, que se diferencia de todos los demás desalojados. Digamos que se llama Franz Dietz. Su lucha consiste precisamente en que lucha por no ser un X, un número para el registro, un cuerpo de más para el casero, dando completamente igual si este cuerpo, que ocupa una vivienda, tiene un bigote rubio o moreno, está sano o enfermo, etc. La lucha de Dietz, por el contrario, para no ser tratado como un X es precisamente el proceso histórico; él como Dietz utiliza su carácter de masa, que le degrada a ser un X, para escapar a ese aniquilamiento, esa deshumanización: eso es historia.” (Brecht, 2010, 40-41).

- (1) La música a partir de su autonomización institucional explotó y expandió sus posibilidades productivas en el desarrollo de su lenguaje específico; esencialmente, desarrolló las condiciones sociológicas para que su recepción comenzase a resultar hermenéuticamente oscura para el gran público.
- (2) Dada la situación de independización sociológica del arte y su desenvolvimiento específico, por un lado, y por otro, su comprensión intelectual desde las pregnantes categorías marxistas, los intelectuales de izquierda, y algunos artistas como Brecht, pusieron en primer plano público la pregunta por el vínculo social del arte y, en particular, su carácter socialmente crítico o ideológico.

Adorno no estuvo en absoluto ajeno a esta última pregunta formulada en (2). Esta tensión patente en el contexto, entre un arte abiertamente especializado y la búsqueda de una función emancipatoria (política) en las obras, fue teorizada por Adorno en muchos de sus textos, y es permanentemente reconocible en sus cartas. Justamente en una carta del 18 de marzo de 1936 dirigida a Benjamin somete a crítica el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, diagnosticando esencialmente *falta de dialéctica*.

Según Adorno, la falta de dialéctica de Benjamin suponía la incorporación en su ensayo de “motivos brechtianos”²¹. En aquel ensayo de 1936 Benjamin

21 Que acusara los *motivos brechtianos* no supuso la negación de la calidad de algunas obras de Brecht y que tanto, por un parte, defendiera la especificidad artística cuanto, por otro lado, las pensara relacionalmente con las *tesis* de Brecht: “Brecht no dijo nada que no se pudiera conocer con independencia de sus obras y de modo más contundente en la teoría o que no fuera familiar a sus espectadores habituales: que los ricos viven mejor que los pobres, que el mundo es injusto, que pese a la igualdad formal pervive la opresión, que la bondad privada es convertida en su contrario por la maldad objetiva; que (una sabiduría dudosa) la bondad necesita la máscara de la maldad. Pero la drásticidad sentenciosa con que Brecht tradujo en gestos escénicos esas tesis nada novedosas dio su tono a sus obras; la didáctica lo condujo a sus innovaciones dramáticas, que derribaron al enmohecido teatro psicológico y de intriga. En sus obras, las tesis adquirieron una función completamente diferente a la que se refería su contenido. Las tesis se volvieron constitutivas, hicieron del drama algo antiilusorio, contribuyeron a la ruina de la unidad del nexo de sentido. En esto consiste su calidad, no en el compromiso, pero la calidad esta adherida al compromiso, que se convierte en su elemento mimético. El compromiso de Brecht arrastra a la obra de arte a donde ella tiende históricamente por sí misma: la desordena. En el compromiso, algo encerrado en el arte sale fuera mediante el uso creciente. Lo que las obras fueron en si llegan a

sostenía la necesidad de un arte políticamente comprometido bajo la particular tesis de que las artes de la reproductibilidad técnica tenían la capacidad de ofrecer resistencia al constituto reaccionario de las artes tradicionales, a saber, su *aura*. En la distinción entre valor de culto y valor expositivo de las obras, Benjamin entendía que tanto la fotografía como especialmente el cine tenían la capacidad de alcanzar de manera potente el efecto de extrañamiento del teatro de Brecht. Tenían la capacidad, según Benjamin, de volver consciente al proletariado del carácter histórico de las creencias arraigadas, y orientadoras de la praxis, vividas como naturales.

En este esquema, las artes eran polarizadas estéticamente por Benjamin. La apología de cualquier defensa de la máxima *del arte por y para el arte* no era para Benjamin más que la defensa de un conservadurismo estético reaccionario; así, la ausencia de un vínculo social y no expresamente orientado al cambio político resultaba reaccionario para Benjamin, pues la contracara de una poesía pura y una música absoluta era un cine producido para el extrañamiento de la realidad social. Justamente este es el punto que Adorno puso en cuestión en varios de sus escritos²².

Si bien autores como Ross Wilson (2007) y Lambert Zuidervaart (1991) también son altamente sensibles a los dos momentos constitutivos centrales del contexto de Adorno, no disponen sus reconstrucciones al servicio de la caracterización de la pregunta de su estética. Suelen referirse a la “relación” o “conexión” entre el concepto de contenido de verdad y el contexto agonístico en estética y política sin que finalmente expliciten expresamente cuál es la conexión o relación que se establece en la obra de Adorno entre el concepto de contenido de

serlo para sí. La immanencia de las obras, su distancia cuasi apriorica respecto de la empiria, no sería posible sin la perspectiva de una situación a transformar de una manera real, mediante una praxis consciente de sí misma.” (Adorno, 2014: pp. 325-326).

22 En “El carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” de 1938, el cual más adelante se analizará, Adorno da una respuesta directa a Benjamin, así lo dice en “Experiencias científicas en América”: “... este ensayo era una especie de réplica crítica al trabajo de Walter Benjamin [“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”]... Subrayé la problemática de la industria cultural y de los modos de comportamiento propios de ella, mientras que Benjamin intentaba ‘salvar’ (según yo creía) esa esfera problemática.” (Adorno, 2009b: p. 628).

verdad, y su tesis general, y ese contexto. Así, el punto principal del trabajo introductorio de Wilson, específicamente de su reconstrucción teórica de la teoría estética de Adorno, es mostrar que para el filósofo frankfurtiano la relación del arte con la praxis no puede ubicarse en la determinación de mensajes políticos explícitamente formulados por las obras de arte (Wilson, 2007: p. 44); el arte es crítico, pero no lo es expresamente. Del mismo modo, Zuidervaart estudia un breve ensayo de Adorno precisamente porque postula, según prólogo de su *Adorno's aesthetic theory*, una relación directa entre la divergencia del arte y la política, por un lado, y la tesis de Adorno, por el otro. Este ensayo, cuyos traductores al español han traducido como “Compromiso”, fue titulado originalmente por Adorno no en alemán, sino en francés, “Engagement”; este ensayo es abordado por Zuidervaart para tratar la relación entre arte y política en Adorno con miras a iluminar su concepto de contenido de verdad. Sin embargo, Zuidervaart no lo consigue.

Según defiende Zuidervaart, “Engagement”, de 1962, es una crítica tardía (*belated*) de Adorno al ensayo “El autor como productor”, de 1934, de Walter Benjamin. Naturalmente, esta tesis de Zuidervaart puede tratarse literalmente o, por decirlo mejor, positivamente o bien de un modo algo más laxo. Lo segundo pareciera más caritativo, puesto que, por lo menos hasta el momento, no hay evidencia que dé cuenta de una conexión expresa entre ambos ensayos, mientras que, por otra parte, la relación dialéctica, en el sentido clásico, entre ambos, Adorno y Benjamin, efectivamente habilita a considerarlos parte de una discusión intertextualmente adecuada²³. Por otra parte, positivizándola, esta tesis debe objetarse en virtud de la interpretación del título: fue escrito en francés por Adorno, puesto que en el cuerpo del ensayo discute explícitamente *¿Qué es literatura?*, de 1947, de Jean Paul Sartre. Allí, desde un comienzo, dice Sartre: “Nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea... Nosotros... nos colocamos del lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre

23 Forman parte de un tejido teórico común que no exige traducciones filosóficas para reconstruir sus divergencias y convergencias teóricas.

tiene de sí mismo.” (Sartre, 1950: p. 12). Para Sartre, el escritor tiene una responsabilidad social en el ejercicio de su arte, una responsabilidad con la situación social de su tiempo. El arte debe estar socialmente comprometido. Según Sartre, el escritor de “clientela especializada” (ídem), tanto como el escritor realista (Sartre se refiere al realismo socialista), ambos, obliteran la responsabilidad social (ibídem., p. 7).

Wilson, quien también estudia este ensayo del 62’, considera que las críticas de Adorno a la teoría de la literatura de Sartre esencialmente pueden reducirse a dos contrargumentos:

- (a) Que la obra deba “dar algo”, según Adorno, vuelve falsa a la teoría literaria de Sartre. Con esto, según Wilson, Adorno entiende que Sartre se equivoca al pensar que las obras de arte son una fuente de la cual extraer motivos para la acción, es decir, constituir un medio para la motivación inmediata o directa de la praxis.
- (b) En cuanto, para Sartre, las obras interactúan, o deberían interactuar, con la praxis humana de modo directo, deben construirse en virtud de un mensaje político, aquello que “debe darse”. Con ello, para Adorno, el problema del sapo y los diez marcos²⁴ aparece en primer plano, porque las obras de arte serían entidades hermenéuticamente transparentes o discursivamente reductibles.

Para Zuidervaart, por otra parte, la tesis central del ensayo es la siguiente: “No es hora de obras de arte políticas, pero la política ha migrado a las autónomas y

24 “... tengo la impresión – y con esto quiero también dirigirme especialmente a los germanistas que hay entre ustedes – de que muchas de las interpretaciones habituales de la literatura, de hecho, se conforman con el trabajo de extraer, ..., lo introducido, por así decir, [por el autor]. Y hacer esto resulta, de hecho, algo tranquilizador: el autor introduce en la obra tales y tales ideas, concepciones del mundo, intenciones, etc. y el intérprete, o digamos el *científico del espíritu* – la persona que se pone frente a la obra para comprenderla – vuelve a sacar lo que el autor antes ha introducido; por lo que podría preguntarse, entonces, por qué en verdad se ha instituido todo este juego que realmente recuerda en algo a la historia de los dos campesinos que se comieron, una vez cada uno, al famoso sapo.” (Adorno, 2013a: pp. 368-369). En la misma página, el editor del curso, Eberhard Ortland, cuenta brevemente la historia del “famoso sapo”. Contada aún más breve y con muchísimo menos espíritu literario, vale decir que el cuento consiste en una apuesta inútil: un campesino dice a otro “si te comes el sapo, te doy diez marcos”; pues bien, el campesino 2 come el sapo y recibe los diez marcos. Al rato, quien comió el sapo oferta los diez marcos que ganó si el campesino 1 se dispone a comer su propio sapo, pues lo comió también. Así es que finalmente el campesino 2 se pregunta “¿de me sirvió habernos comido ambos un sapo?”.

sobre todo allí donde se hacen políticamente las muertas” (Adorno, 2009a: p. 413). Y los argumentos centrales de Adorno para sostener esta tesis, según su lectura, son tres:

- (a) La ineficacia del arte comprometido, pues, en algunos casos (algunas obras de Brecht – los ejemplos que da Adorno), se trivializa una situación social que pretende ser problematizada, y también, interactuando con esta trivialización también se producen obras artísticamente dudosas.
- (b) La situación política alemana de posguerra (segunda guerra mundial): según Adorno, las obras comprometidas favorecerían la tendencia al moralismo y al ascetismo, lo cual llevan, ambos, a la manipulación de los receptores, y al “fácil consumo”.
- (c) “La eficacia de ciertas obras autónomas bajo las condiciones del capitalismo avanzado”²⁵.

Finalmente también Simon Jarvis realizó una reconstrucción teórica de la estética de Adorno, de entre cuyos momentos dedicó algo de su atención a la tensión entre arte y política. Sin embargo, hasta donde puede verse, su logro teórico consiste meramente en una reconstrucción teórica del argumento de Adorno acerca de las dificultades de un arte comprometido políticamente de modo expreso. La divergencia con Wilson y Zuidervaart se encuentra en el punto no menor acerca del rol de la intención en la constitución interna de las obras de arte, es decir, el grado de condicionamiento del propósito, si acaso político, en la “verdad o falsedad” de una obra de arte. Mientras que Wilson y Zuidervaart presuponen que Adorno efectivamente había observado este mutuo condicionamiento, Jarvis desestima el hecho de que si hay en Adorno un argumento contra el arte comprometido, este sea político más que específicamente artístico (referido a la calidad de las obras).

Esta discusión escolástica, que puede resolverse a través de una de las últimas declaraciones expresas de Adorno acerca del rol de la intención del artista

25 “... the effectiveness of certain autonomous works under advanced capitalist conditions.” (Zuidervaart, 1991, p. 36).

en la producción de las obras²⁶, guarda en la posición de cada uno de sus participantes una omisión común metodológicamente cuestionable y que tiene, asimismo, consecuencias sobre la inteligibilidad de la tesis de Adorno. Lo que en las tres lecturas (Jarvis, Wilson y Zuidervaart) permanece omitido es cuál es el *dilema* de Adorno para el cual vienen a cuento las tesis y los argumentos. De la literatura secundaria disponible para este trabajo sólo el libro de Raymond Court (2007) da cuenta de la conexión específica entre la verdad, o contenido de verdad, de las obras de arte y, por otro lado, los debates que constituyen el contexto de las ideas estéticas de Adorno. Los valiosísimos trabajos de Zuidervaart, Wilson y Jarvis a pesar del gran trabajo de análisis y reconstrucción contextual, y textual, sólo hablan de *asociaciones, conexiones y relaciones* entre la idea de verdad y los debates de Adorno con sus contemporáneos. Por otra parte, como también quedó dicho en la presentación sumaria de sus lecturas, se concentran mayormente en el trabajo de reconstrucción argumental y discriminación semántica de las proposiciones que fungen como tesis. Lo que no termina de precisarse en ningún caso es la relación teórica particular entre ambos elementos, los textos y el contexto, y, por tanto, cuál es el problema para el cual vienen a cuentas los argumentos y las tesis. Según Court: "... se puede afirmar que el esfuerzo principal de *Teoría estética* tiene por objeto determinar exactamente esta noción de contenido de la obra para romper el falso dilema del realismo y el formalismo."²⁷

Court da en un blanco teórico que se vuelve inteligible no a través de la estipulación inespecífica de una relación entre el contexto histórico y espiritual del momento y los textos de Adorno, sino en la especificación de la interacción teóricamente determinable entre, por un lado, los supuestos de una tradición que

26 "Aunque la intención de las obras de arte no es su contenido (por la sencilla razón de que ninguna intención, por más esmeradamente que haya sido preparada, tiene la garantía de que la obra la realizará), sólo un rigorismo intransigente podría descalificarla en tanto que momento. Las intenciones tienen su lugar en la dialéctica entre el polo mimético de las obras de arte y su participación en la ilustración: no sólo en tanto que fuerza motriz y organizadora del sujeto que a continuación desaparece en la obra, sino también en la propia objetividad de la obra". (Adorno, 2014: p. 203).

27 El texto original: "Et on peut affirmer que l'effort principal de la *Théorie esthétique* a pour objet de déterminer exactement cette notion de contenu de l'œuvre pour briser le faux dilemme du réalisme et du formalisme". (Court, 2007: pp. 10-11).

se preguntaba por el carácter ideológico del arte sin reparar en su especificidad y, por tanto, sin reparar en que si el arte es permeable a la “ideología”, no puede serlo de modo discursivamente inmediato, y, por otro lado, el fenómeno cultural de la escalada de sofisticación de la música, cuyos marcos estilísticos de referencia se volvían cada vez más ininteligibles para los no especialistas. En el marco de los programas marxistas heterodoxos del arte comprometido, este fenómeno peculiar del arte autónomo del siglo XX no era más que el motivo para preguntarse si el arte no estaba comportándose de una manera excesivamente endógena, por tanto de espaldas a las crisis sociales y políticas de comienzos de siglo XX. En definitiva, tanto la pérdida de conexión directa entre el arte y la sociedad, así como la búsqueda de una conexión entre ambos, en el contexto no sólo de una pérdida de conexión, sino también en el contexto de la tensión política y social en el capitalismo avanzado, es lo que configura el problema de Adorno: *¿La pérdida de vínculo social evidente, y estipulado institucionalmente, entre el arte y la sociedad comporta necesariamente una disolución de la relación entre el arte y la sociedad, y, en particular, la posibilidad de un arte crítico?* La tesis acerca de que, sin buscarlo, el arte que desarrolla autónomamente su lenguaje, la música, es la historiografía inconsciente de su época intenta responder justamente a esta pregunta. Que ciertas formas de organización interna de algunas obras musicales no son meramente formas de organización endógena sino que también son contenidos, formas que dan cuenta de modo ciertamente impreciso del estado político de la racionalidad de una época es la respuesta de Adorno al falso dilema de que si no se produce arte comprometido, se produce forzosamente arte reaccionario. El desafío de Adorno, como apuntaba lacónicamente Court, es el de trascender la falsa dicotomía entre formalismo y contenidismo estético o, dicho de otro modo, entre un marxismo reduccionista y un esteticismo mítico.

La discriminación del problema estético general de Adorno garantiza una lectura algo más plena de sus textos. Mientras que, en particular, Zuidervaart y Wilson, leen en “Engagement” sólo argumentos y tesis, a la luz de la especificación de la pregunta previamente articulada puede determinarse en ese

mismo texto el problema para el cual viene a cuento la tesis reconocida por Zuidervaat:

Cada una de las alternativas se niega a sí misma al mismo tiempo que la otra: el arte comprometido porque, necesariamente separado de la realidad en cuanto arte, niega la diferencia con respecto a ésta; la de l'art pour l'art porque con su absolutización niega también aquella indisoluble relación con la realidad que la autonomización del arte frente a lo real contiene como su a priori polémico. La tensión de la que el arte ha vivido hasta tiempos muy recientes se desvanece entre estos dos polos... No se pueden separar los carneros de Sartre y las ovejas de Valéry... lo que en el catálogo soviético se llama formalismo, es combatido no solamente por los funcionarios de allí ni tampoco solamente por el existencialismo literario: incluso los vanguardistas reprochan fácilmente a los llamados textos abstractos de falta... de agresividad social. A la inversa, Sartre tiene en la más alta estima el Guernica; en música y pintura no sería difícil acusarle de simpatías formalistas. Su concepto de compromiso lo reserva para la literatura en razón de su esencia conceptual... Sin duda, pero no sólo. Si ninguna palabra introducida en un poema se desprende completamente de los significados que posee en el habla comunicativa, en ninguna sin embargo, ni siquiera en la novela tradicional, este significado sigue siendo sin cambios el mismo que la palabra tenía fuera. Ya el simple `fue´ en una narración de algo que no fue cobra una nueva cualidad formal por el hecho de que no fue. (Adorno, 2009a: pp. 394-395).

En la sección siguiente se re-interpretará el problema de Adorno justamente en virtud de este fragmento del texto de Adorno. El punto que se querrá mostrar es la agudeza del planteamiento de Adorno, pues no admite ni el formalismo ni el contenidismo estético: ni el arte llamado autónomo está de espaldas a la sociedad ni el arte comprometido, ni mucho menos el tendencioso²⁸, muchas veces da con la especificidad artística en la medida en que funciona de modo comunicativamente transparente.

28 Adorno traza una distinción entre arte comprometido y arte tendencioso: “Teóricamente habría que distinguir entre compromiso y tendenciosidad. El arte comprometido en sentido estricto no quiere llevar a medidas, actos legislativos, disposiciones prácticas, como las antiguas obras contra la sífilis, el duelo, las leyes contra el aborto o los reformatorios, sino trabajar a favor de una actitud: Sartre, por ejemplo, a favor de la decisión como la posibilidad de existir en general, por oposición a la neutralidad del espectador.” (Adorno, 2009a: p. 396).

1.3.1. Dos observaciones sobre el problema estético general de Adorno

Hasta aquí no se buscó indagar la completa profundidad del pensamiento filosófico general de Adorno. Solamente se dieron los elementos históricos y teóricos para determinar su problema estético general. Naturalmente este problema conserva vínculos relativamente inmediatos con los otros dos problemas: el teórico y el práctico. Sobre el problema teórico se volverá más adelante en este mismo capítulo cuando se explore el concepto de verdad de la tradición dialéctica. Acerca del problema práctico, político, se remite aquí a dos textos. Uno, una carta de Adorno fechada el 28 de diciembre de 1949 cuyo destinatario fue Thomas Mann. En esa carta puede leerse hasta qué punto Adorno desestimaba la posibilidad de que la política pudiese arreglárselas con la situación social contemporánea²⁹. Quizás este desdén teórico por la política no tuviese otro fundamento que el rol del psicoanálisis de Freud en su pensamiento: la autonomía de la naturaleza comporta un momento represivo, de violencia y es esta violencia la que de todos modos está a la base de la mitificación de la racionalidad y, en definitiva, su participación en la planificación de la irracionalidad. Un segundo texto al cual se remite para el estudio de la relación entre el problema político de Adorno y el estético está en *Adorno y lo político* de Silvia Schwarzböck, en su lectura de la relación entre arte y política para Adorno: la negatividad estética es a

29 En esa carta Adorno le relata a Mann sus observaciones sobre los encuentros académicos con estudiantes “que en lengua vernácula se suele[n] llamar una elite” (Adorno y Mann, 2006: p. 50): “Lo que encuentro en esa participación apasionada escapa a cualquier descripción, y seguro reside en la cosa y no en mí, ya que debido al celo excesivo de los estudiantes apenas puedo tomar la palabra. Y eso va desde cuestiones organizativas... hasta el proceso mismo de discusión. Se delibera sobre cuestiones de lo más oscuras en el límite de la lógica y la metafísica, quizás porque ésta ya no existe en realidad.” (ibídem, pp. 50-51). Y también, luego: “No es que ellos [los alemanes] hayan cambiado de parecer, que hayan experimentado la famosa transformación... Por cierto, esto no puede comprenderse desde lo interior, sino desde la política. A mí me parece que lo decisivo es que Alemania ha dejado por completo de ser sujeto político, la política es apenas actuada, y eso lo saben todos, pues no son tontos.” (ibídem, p. 51).

la vez que utópica el síntoma inequívoco de la incapacidad de la política contemporánea para garantizar la vida buena³⁰.

Una segunda observación debe hacer justicia a otro autor que además de Court dio las claves fundamentales del problema estético general de Adorno. Este autor es Christoph Menke. En su libro *La soberanía del arte*, Menke enmarca la empresa estética de Adorno en el contexto de dos tradiciones de la estética: una autonomista y otra heteronomista. Mientras que la primera, al buscar la especificidad estética, pareciera comprometerse fatalmente con la alienación práctica y cognoscitiva del arte, la segunda por mor de evitar esta pérdida tensa a la propia especificidad que nunca se dejó de perseguir³¹. Efectivamente la formulación filosófica general del problema que se reconstruyó en este trabajo de tesis es la que Menke expone en su libro; sin embargo, sin desestimar el trabajo de Menke, aquí se propone un mayor énfasis en la formulación del problema en los términos de las disputas contemporáneas, sin dudar que los elementos fundamentales de esta disputa son tan “antiguos” como la filosofía moderna. Kant y Hegel tienen un lugar central en la estética de Adorno, pero el reconocimiento de ambos programas estéticos es insuficiente para la lectura de la teoría de Adorno, puesto que como puede leerse en su propio curso de estética de 1958 la estética no es únicamente el conjunto finito de la estética filosófica tradicional,

30 “El sujeto emancipado sería aquel que pudiera expresar lo no idéntico del yo tanto como del no yo. Pero un sujeto no puede emanciparse sin que se emancipe la humanidad toda. Mientras la emancipación humana no sea posible – y sólo porque no es posible –, la emancipación de cada sujeto queda restringida a un tipo de experiencia de la que se participa a través del pensamiento y del arte. De ahí que Adorno le atribuya al arte moderno lo que a la sociedad le está negado, y que esa atribución sólo se justifique porque la praxis no logra llevar a cabo la emancipación humana con el éxito que alguna vez le auguró el marxismo. Si el arte puede expresar la ‘la posibilidad de lo imposible’ (aunque sea negativamente y como imposibilidad) es porque la utopía le ha sido prestada.” (Schwarzböck, 2008: p. 269).

31 “La reflexión moderna sobre la experiencia estética está determinada por una ambivalencia no resuelta. Se manifiesta ésta en las dos tradiciones que, desde el comienzo, han acuñado la estética moderna. La primera ve en la experiencia uno de los diferentes modos de experiencia y de discurso que constituyen la razón moderna, mientras que la segunda le atribuye un potencial que transgrede la racionalidad de los otros tipos de estéticos de discurso. Estas dos tradiciones, ya unidas en la estética kantiana, han encontrado en la Teoría estética de Adorno su más reciente punto de confluencia y caracterización. Conseguir articular ambas corrientes es la tarea que Adorno asigna a la estética contemporánea en su teorema central de la ‘antinomía de la apariencia estética’. Sólo podrá conseguirlo, piensa Adorno, si es capaz de dar cuenta de la bipolaridad de la experiencia estética, sin subordinar una de esas dos determinaciones a la otra.” (Menke, 1997: p. 13). En suma, para Menke, el desafío de Adorno es la de conservar los dos polos tradicionales de la estética sin que queden reducidos mutuamente: crítica con arte y arte con crítica.

sino también de las estéticas artesanales de los propios artistas. Ambas “estéticas” no son excluyentes para Adorno: toda estética responsable tendrá que incorporar y poner en diálogo el estudio de ambas³²

1.4. Revisión del problema, el camino hacia su respuesta

La pregunta de Adorno, entonces es: ¿Es posible trascender la dicotomía entre el esteticismo, o formalismo, y el contenidismo estético?

Así planteado el dilema supone una problemática cuyos extremos en discordia, si bien se mira, cargan con un mismo presupuesto. Así lo ha mostrado Juan Fló (1967), y será necesario tener en cuenta los elementos del falso dilema para evaluar la respuesta de Adorno, y, en definitiva, su tesis. Según Fló, la búsqueda de la “especificidad de lo literario” (la que se podrá considerar aquí como modelo para la búsqueda de otras especificidades artísticas y, en especial, la de la musical para, a su vez, comprender y evaluar la estética de Adorno) queda defraudada si se aborda la respuesta a través de la elección de una de las dos perspectivas, en la medida en que ambas fallan en la misma dificultad de fondo.

Veamos de qué manera se puede intentar resolver el problema de la especificidad de lo literario. En primer lugar por la simple intersección de dos aspectos: un sentido traductible, una comunicación de información no específica y un modo (forma, estilo, escritura, tratamiento) en que radicaría precisamente la especificidad. En su formulación más pasada de moda pero más cándida y transparente, diríamos que lo literario no es más que un embellecimiento, que una satisfactoria (para cierta sensibilidad específica) manera de comunicar. Tal respuesta, que hace

32 “Según me parece, hay, por así decir, dos fuentes de la indagación estética o – dicho de una manera más correcta – dos polos entre los que salta una chispa que a veces va hacia un polo y a veces hacia otro. Uno de estos polos es el pensamiento teórico realmente consecuente, que suele mostrarse más fructífero cuando se mantiene relativamente alejado de los objetos estéticos específicos. Este es el caso de los grandes sistemas de la estética: de la *Crítica del Juicio*, de la *Estética* de Hegel, ante todo, pero tal vez también de la parte estética de *El mundo como voluntad y representación*... Ahora bien, por otro lado – en el otro polo – se encuentran aquellas personas que están ellas mismas inmersas dentro del trabajo artístico específico, que tienen la experiencia específica del material y que, si las circunstancias lo requieren, reflexionan en sí mismas. En la Modernidad hay personas en las que este proceso de reflexión llega tan lejos que en verdad no puede separarse más del proceso de producción artístico propiamente dicho. Este es un fenómeno específico, precisamente, de nuestra época. Como muchos de ustedes adivinarán, pienso sobre todo en Paul Valéry. Seguramente, el abordaje del arte desde adentro – y esto siempre quiere decir tanto como: el abordaje del arte bajo sus categorías tecnológicas, por lo tanto, bajo las categorías de su producción inmanente – es, del mismo modo una fuente legítima de indagación estética”. (Adorno, 2013a: p. 77-79).

de la obra una fortuita coincidencia de dos actividades diferentes, la que transmite información y la que decora o enfatiza esa información, lleva necesariamente a destruir tan inestable conjunción en alguna de las dos direcciones que los componentes señalan. En cualquier de los dos casos la primacía de, o reducción a, uno de esos componentes, depende de la valoración que se haga de una facultad particular receptora de los aspectos específicos de lo literario. Así tendremos que tan poco explica este modelo, tan es la mera transcripción del problema en términos que fingen solucionarlo pero que simplemente reproducen los datos aún no conciliados del mismo, que las dos direcciones que hemos aludido anteriormente, tanto aquella que reduce simplemente la literatura a significación traductible a lo no literario, es decir tanto a un contenidismo brutal como el más refinado esteticismo, constituyen las tentaciones en alguna de las cuales es inevitable caer. (Fló, 1967: p. 43).

La dificultad mayor de quien pretenda, como Adorno, abordar la pregunta acerca de la relación entre el arte y el dominio de la praxis política deberá arreglárselas con dos obstáculos de las dos perspectivas que Fló presenta en su texto: (1) el de aceptar que lo literario es el aspecto persuasivo de un discurso, “un modo de dorar la píldora” tal como más adelante dice (esta dificultad no conduce a otra salida que la de admitir que, por un lado, se estima válido el contingentismo subjetivista de lo supuestamente literario, sino que, además, se acepta tácitamente que el género de lo literario no es más que el del discurso comunicativo pasible de ser juzgado como verdadero o falso); y (2) el de creer que el discurso literario es de buenas a primeras traducible sin restos en un discurso evaluable *directamente* bajo categorías políticas. Al fin de cuentas, la dificultad que debe superar quien aborde la pregunta tratada por Adorno es la de que lo ideológico en el arte no puede simplemente ser un elemento yuxtapuesto al de la constitución fisonómica propia de los objetos de arte. La única vía para estudiar al arte sin un reduccionismo craso, y sin un formalismo retoricista, pareciera ser, en primer término, la de la búsqueda de lo específicamente artístico y, en segundo término, la del estudio de los modos en que lo políticamente reaccionario y/o lo políticamente vanguardista forman parte de un universo de discurso particular no evaluable inmediatamente bajo los criterios de algún programa de filosofía política.

A luz de las observaciones de Fló, si el problema de Adorno es atacado desde su propia formulación sin presupuestos que orienten a aceptar alguna de las dos alternativas cuestionables, debería poder respetar una serie de restricciones:

... la crítica marxista no debe reducir la literatura [al] pensamiento discursivo como tal enjuiciable por la verdad o falsedad que comporta... Por otra parte, no puede olvidar la importancia del contenido ideológico y de las condiciones sociales que determinan la obra. A la vez el respeto tanto por lo específico literario como por la función transmisora de ideas no deben ser entendidos como la reunión de dos aspectos yuxtapuestos. Lo literario es un específico precisamente por el modo como absorbe lo ideológico y por el modo como es condicionado por la base. (Fló, 1967: p. 40).

La respuesta de Adorno, por tanto, debería poder orientarse de acuerdo a las siguientes restricciones teóricas:

- (1) La estética comprometida con alguna forma de teoría crítica no puede incurrir en reducciones económicas o discursivas.
- (2) Lo anterior no debe excluir la relación entre la esfera de la acción, individual y colectiva, y el arte, puesto que el arte no deja de ser aun en sus cualidades específicas un *fait social*.
- (3) Asimismo, el combate a la exclusión no puede darse bajo la forma de una mera yuxtaposición que tácitamente implique nuevamente una exclusión: defendiendo la idea de que, *por un lado*, se encuentra lo artístico y, *por otro*, lo ideológico en una obra, se termina defendiendo nuevamente un reduccionismo discursivo y, por tanto, una disolución de lo propiamente artístico.
- (4) Finalmente, una perspectiva teórica seria acerca del comportamiento político y social de las obras de arte deberá circunscribirse a la hipótesis de que si lo artístico transforma funciones de la racionalidad discursiva a través de lógicas específicas³³, deberá tratar la esfera política y social de las obras de arte en virtud de la pregunta *¿cómo se absorbe lo social en cada obra de arte?*

En el caso de lo literario, la respuesta al problema de su especificidad debe ser capturada teniendo en cuenta que el espacio lógico de las alternativas posibles no

³³ Algunas virtudes epistemológicas generales de la racionalidad comunicativa son: la coherencia semántica, la validez argumental, la comunicación referencialmente precisa, la simplicidad, la claridad, la cohesión, etc.

puede negar no sólo el carácter esencialmente semántico de su constitución, sino que fundamentalmente deberá reconocer la ambigüedad que lo literario ha cargado históricamente en su naturaleza semántica.

Cómo Adorno se las arregle con la interacción entre las categorías de forma y contenido en su estética signa el destino de su respuesta a la pregunta teóricamente condicionada por los puntos presentados previamente a partir del texto de Fló. Para tratar este problema en el corazón mismo de la estética de Adorno se comenzará con el tratamiento que resulta más evidente a lo largo de toda su *Teoría estética*, este es, el tratamiento negativo del concepto de *contenido de las obras de arte*. En la forma de una enumeración, se explicitará punto por punto qué *no* es el contenido de una obra para Adorno y, con ello, habrá ya algunas pistas para intentar comprender y evaluar su respuesta a la pregunta que él mismo se planteó.

Según Adorno, el contenido de verdad de las obras de arte no es:

(a) *El contenido no es meramente contenido, el contenido es también forma*, en la música especialmente. Adorno no los reduce uno a otro ni tampoco los excluye. En la dinámica histórica de la producción artística, vistas ambas categorías diacrónicamente, no resulta lícito establecer, según Adorno, una exclusión ni una identificación de los conceptos de forma y contenido³⁴. (Adorno, 2014: p. 14). Paddison explica esto muy bien cuando dice:

En un nivel, el 'significado' ya está presente en el material preformado, en el sentido de las creencias compartidas de las normas estéticas y las convenciones mediadas histórica y socialmente. En este nivel..., la forma debe ser vista como un atributo fundamental del material

34 En el ensayo de Fló de 1967 también se somete a crítica la distinción sincrónica entre forma y contenido: "Toda obra en tanto constituida en el universo del estilo está heredando procedimientos, métodos de composición, estructuras que por definición son vacías, es decir se han trasplantado de un concreto a otros y pueden seguir haciéndolo. Esas formas en cierta medida son parte de la materia, es decir de la brutal inmediatez que la obra reorganiza. Si esa reorganización es posible, el propio acto de reorganización ha constituido un nuevo contenido, es decir, una significación que es justamente la nueva manera de autocaptación de la experiencia que la obra aporta. Esta es la curiosa dialéctica forma-contenido acerca de la cual suele decirse que uno de los términos se vuelve el otro pero son que en general se sepa cómo ni por qué." (Fló, 1967: p. 61).

mismo. El material está ya 'formado' y no es 'natural' – géneros, formas y esquemas mismos siendo el material, asimismo como sistemas de afinación, técnicas compositivas y normas estilísticas. En otro nivel, estos significados convencionales – como gestos musicales, figuraciones, fórmulas – son desmantelados, deconstruidos y re-contextualizados en el nuevo complejo de significado representado por la 'ley formal inmanente' de la obra musical particular. En este nivel..., la forma es la articulación, organización y re-contextualización de las 'capas' históricamente provistas del material para darles un nuevo significado en el nivel de la composición individual. Es en el campo de tensión entre estos dos niveles que Adorno parece situar el 'contenido de verdad' de una obra...³⁵

Esta es parcialmente la lectura que también se defenderá aquí en este trabajo de tesis. El contenido debe pensarse en la tensión entre las formas musicales normativas, estilos, y las formas musicales como crítica, esto es, la reconfiguración de las convenciones estilísticas en las obras particulares. Las formas son también contenidos, puesto que no hay formas que no lleguen al compositor cargadas de sentidos musicales previos que resultaron de las manipulaciones de los estilos en el pasado. Esto podría ser dicho rápidamente de este modo: o bien los manuales de música enseñan a través de obras particulares, no estrictamente a través de la exposición de reglas abstractas, o bien, al "abandonarse" la etapa de aprendizaje por medio de manuales, el estudiante avanzado y el músico maduro continúan su trayecto del estudio de las formas musicales en el estudio de obras particulares³⁶...

(b) *El contenido de las obras no es un diagnóstico psicoanalíticamente producido.* Si así lo fuera, dice Adorno, las obras serían reducidas a meros instrumentos del analista empleados para evaluar hipótesis acerca del

35 "On one level, 'meaning' is already present in the pre-formed material, in the sense of culturally shared understandings of socially and historically mediated aesthetic norms and conventions. At this level..., form has to be seen as a fundamental attribute of the material itself. The material is already 'formed' and is not 'natural' – genres, forms and schemata themselves being 'material', as well as tuning systems, compositional techniques and stylistic norms. On another level, these conventional meanings – as musical gestures, figurations, formulae – are dismantled, deconstructed and re-contextualized within the new complex of meaning represented by the 'immanent law of form' of the particular musical work. At this level..., form is the articulation, organization and re-contextualization of the historically available 'layers' of material to give them new meaning at the level of the individual composition. It is in the field of tension between these two levels that Adorno appears to locate the 'truth content' a work". (Paddison, 1993: p. 150).

36 Ver cita de Schönberg de la página 142 de este trabajo de tesis.

estado de sanidad mental del productor. De las obras, en su especificidad, nada se diría si se la buscara en el psicoanálisis³⁷. (Adorno, 2014: p. 19).

- (c) *El contenido de las obras de arte no es racional*, entendiendo por esto que Adorno niega que la racionalidad discursiva logre reducirlo a una organización proposicional semánticamente coherente. (Adorno, 2014: p. 44).
- (d) Dada la dicotomía habitual entre intuición y concepto en filosofía, Adorno no infiere del aspecto negativo previo, punto (c), que el contenido es completamente intuitivo. *El contenido de las obras arte no es meramente intuitivo*, puesto que la intuición para Adorno está mediada conceptualmente³⁸; con lo cual, Adorno no niega que el contenido pueda expresarse lingüísticamente, sino que lo que en particular no está dispuesto a admitir es que se ajuste plenamente al comportamiento racional de la discursividad³⁹. (Adorno, 2014: p. 135).
- (e) *El contenido de las obras tampoco es el mensaje, o discurso proposicional que orientó la obra*; ni siquiera estrictamente “el tema” o “idea” que el autor pretende comunicar conscientemente. El argumento de Adorno

37 En la serie de ensayos de Sigmund Freud agrupada en español bajo el título Psicoanálisis del arte no es difícil hallar algo de evidencia textual en apoyo de la tesis de Adorno, esto es, que Freud cuando trata, por ejemplo, a Dostoievski, en realidad, trata a Dostoievski y no a su obra, la cual pasa al dominio de los instrumentos de inferencia psicoanalíticos, i.e., a material de diagnóstico: “Nos preguntaremos entonces de dónde nos viene la tentación de incluir a Dostoievski entre los criminales. Respuesta: es la elección de sus temas literarios, en la cual prefiere los caracteres egoístas, violentos, asesinos, la que indica la existencia de tales inclinaciones en su fuero interno, como igualmente algunos hechos reales de su vida, tales como su pasión por el juego, y acaso el haber abusado sexualmente de una muchacha impúber (confesión). La contradicción se resuelve por el descubrimiento de que el fortísimo instinto de destrucción, que hubiera hecho de él fácilmente un criminal, aparece orientado esencialmente en su vida contra su propia persona (hacia adentro, en lugar de hacia afuera) y se manifiesta así como masoquismo y sentimiento de culpabilidad.” (Freud, 1970: p. 215).

38 J. M. Bernstein describe esto con relativa claridad a través de categorías familiares de teoría del conocimiento; reconoce la relación de identidad en la obra de Adorno entre la capacidad mimética y la intuición, por un lado, y la racionalidad y el concepto, por otro: “Por supuesto, el comportamiento mimético presupone la discriminación conceptual, la capacidad de distinguir los rasgos característicos del otro. Pero Adorno nunca intentó negar la mediación o conceptualidad.” Versión original: “Of course, mimetic behaviour presupposes conceptual discrimination, the capacity to distinguish the characterizing features of the other. But Adorno never meant to deny mediation or conceptuality.” (Bernstein, 1992: p. 201).

39 Ver pie de página 24.

consiste en que al reducir el contenido de una obra a una intención, la obra de arte queda reducida a algo que precisamente no es la obra.

- (f) *El contenido de verdad no es un dato filológicamente producido* (Adorno, 2014: p. 203). En esta negación, Adorno pone en cuestión a buena parte de la tradición filológica alemana desde Friederich Schelling. Precisamente desde Schelling la filología profesional alemana hasta el Nietzsche filólogo trabajó esencialmente con el mismo objetivo disciplinar⁴⁰. De todos modos, según Buck-Morss (2011: pp. 192-193), la discusión de Adorno, desde su lectura de un texto de Benjamin (“Las afinidades electivas”), tenía como acusado principal a Wilhelm Dilthey. Efectivamente en sus textos escritos y en su *Curso de estética del 58’/59’* se hallan críticas expresas al trabajo estético de Dilthey (Adorno, 2013a: pp. 80-81).
- (g) *El contenido de verdad de las obras no es “lo hecho”* (Adorno, 2014: pp. 178-179). El contenido de las obras no es, en definitiva, completamente artefactual. Esta es quizás la negación teóricamente más arriesgada de Adorno. Como se verá más adelante, y, en alguna medida se adelantó previamente, en la música, el arte modélico para dar cuenta de este punto, el contenido no es intencional. Sin embargo, de esto no se sigue que Adorno negara el papel de las intenciones en la producción artística. Aunque esto pudiera tener sentido en algún experimento estético contemporáneo (como en la música aleatoria), Adorno, como ya se explicitó previamente⁴¹, estimaba que la intención era la vía por la cual se reunían la forma y el contenido de la obra. El contenido y la forma en Adorno se realizan en las obras de arte musicales en la tensión entre lo mimético, pulsional-expresivo, y lo racional (pero no entendiendo la

40 Según Schelling: “El simple conocedor de lenguas se llama filólogo sólo por el mal uso del término; el filólogo está situado, con el artista y el filósofo, en el estadio más elevado, o mejor dicho, ambos se compenetrán en él. Su objetivo es la construcción histórica de las obras de Arte y Ciencia, cuya historia tiene que captar y representar en una concepción viva.” (Schelling, 1984: p. 195).

41 Ver pie de página 26.

racionalidad como racionalidad discursiva, sino propiamente artística). Esto se verá más adelante.

- (h) *El contenido de las obras de arte tampoco es el resultado de lo que Adorno llama en algunas ocasiones “análisis inmanente”* (Adorno, 2014: p. 240). La estética musical de Eduard Hanslick, según Adorno, incentivó a la academia a debilitar los estudios culturales de la música (del tipo de los de Dilthey) y fortalecer, por otra parte, los esfuerzos de comprensión de las obras a través del análisis de la estructura de los propios objetos musicales, en lugar, por tanto, de a sus contextos culturales. Sin embargo, aunque comprender “la idea” de una obra es una condición *sine qua non* de la “determinación” del contenido, no es asimismo una condición suficiente (Adorno y Goldmann, 1977: p. 131). Según Adorno, el solo análisis técnico de la música supone una disociación completa del arte y la sociedad.

Tomadas estas determinaciones negativas en conjunto, la dicotomía forma-contenido no subsume a la estética de Adorno. Si el contenido no es entendido bajo los criterios de una racionalidad comunicativa semánticamente exigente, el problema del contenidismo queda excluido de la lista de consecuencias filosóficas problemáticas de su estética. Adorno no entiende a la comprensión artística de acuerdo a los parámetros semánticos de la racionalidad comunicativa. Cuando habla en *Teoría estética*, por ejemplo, de un poema de Georg Trakl discute expresamente la naturaleza de la interpretación estética del comportamiento semántico de la atribución poética. Los poemas de Trakl, defiende Adorno, no son inventarios o protocolos científicos de estados de cosas. Su observación aguda es que si los estados de cosas del mundo, social o natural, entran al poema, precisamente *entran*, es decir, lo hacen específica y especialmente transfigurados, modificados en su identidad mundana⁴².

42 “El concepto le falta al arte, en sentido estricto, incluso donde emplea conceptos y se adapta superficialmente a la comprensión. Ningún concepto entra en la obra de arte como lo que es, sino que es transformado hasta el punto de que su propio alcance se ve afectado y su significado cambia. La palabra *sonata* adquiere en ciertos poemas de Trakl un valor que solo tiene ahí, con su sonido y con las asociaciones que el poema establece; si uno quisiera imaginarse a partir de los

De todos modos, si Adorno parece salvarse de la dicotomía forma-contenido, ¿cómo se explica, entonces, que su tesis sea “la música es la historiografía inconsciente de su época”? Es más, a la vista de ciertos pasajes de su obra, por ejemplo “los antagonismos sociales llegan a las obras como problemas de su forma”, pareciera que el combate al contenidismo discursivo motivado teóricamente por la acumulación de las determinaciones negativas del concepto de contenido está saldado desde un comienzo en detrimento de lo estético.

Algunos autores exegéticos de la obra de Adorno suelen en mayor o menor medida decidirse precisamente por la clausura de cualquier escape de la dicotomía forma-contenido en los textos del filósofo de Frankfurt. Se deciden, en definitiva, por leer a Adorno en una clave reduccionista. Incluso Max Paddison (1993: p. 100) quien guarda un cuidado extremo en excluir a Adorno de cualquier tipo de reduccionismo, usa finalmente la expresión “refleja” (la música para Adorno reflejaría “las aporías de la sociedad”⁴³); el arte en Adorno, para estos autores, es el reflejo de los “antagonismos” o tensiones sociales, reflejaría la “alienación” humana y natural. Así, por ejemplo dice Witkin:

sonidos difusos que se sugieren, una sonata en concreto, se equivocaría sobre lo que la palabra quiere en el poema, y la imagen evocada sería inadecuada a esa sonata y a la forma sonata en canto que tal. Sin embargo, esta imagen es legítima, pues se forma a partir de fragmentos, jirones de sonatas, y su propio nombre recuerda el sonido que la obra despierta. El término sonata se refiere a obras muy articuladas, elaboradas motivico-temáticamente, dinámicas en sí mismas, cuya unidad es la unidad de algo plural claramente diferenciado, con desarrollo y reexposición y repetición. El verso «Hay habitaciones llenas de acordes y sonatas» contiene poco de esto, pero si el sentimiento infantil de decir el nombre; tiene más que ver con el falso título de la sonata *Claro de Luna* que con la composición, pero no es algo contingente; sin las sonatas que la hermana de Trakl tocaba, no existirían los sonidos apartados en que la melancolía del poeta busca refugio. Algo así tienen en el poema las palabras más sencillas que toma del habla comunicativa; de ahí que Brecht se equivoque al criticar al arte autónomo porque este simplemente repite lo que una cosa ya es por sí misma. Incluso la copula «es», omnipresente en Trakl, pierde en la obra de arte su sentido conceptual: no expresa un juicio de existencia, sino su pálida copia, cambiada cualitativamente hasta su negación; que algo sea, sea menos o más, lleva consigo que no sea. Donde Brecht o Carlos Williams sabotean en el poema lo poético y lo aproximan al informe sobre la mera empiria, de ningún modo se convierte el poema en eso: al rechazar el tono único, las frases empíricas se convierten en algo diferente al ser transportadas a la monada estética mediante el contraste con esta. El tono hostil al canto y el distanciamiento de los hechos expresados son dos lados del mismo estado de cosas.” (Adorno, 2014: pp. 167-168).

43 “What both social theory and radical music have in common, therefore, is that both crudely reflect the aporias of society, and both attempt to articulate and express an attitude towards these aporias; they are both therefore self-reflective.” (Paddison, 1993: p. 100).

La música moderna, en la filosofía de Adorno, conserva el desastre en sí misma. Lo describe en la música, encuentra sus análogos estructurales en la música; la música se vuelve un medio para visualizar el desastre con el fin de percibirlo verdaderamente. Al hacer esto, la música moderna se asemeja al conocimiento verdadero; destruye toda ilusión y desestima proveer, como lo hizo en el arte más antiguo, una consolación para este 'valle de lágrimas'.⁴⁴

Lo mismo puede encontrarse en Sylvia Zirden: “El paralelo entre la historicidad inmanente de las obras de arte y la historia extra-artística se forma no a través de la imitación, sino que consiste más bien en una correspondencia formal. La dialéctica de las categorías derivadas de la historia, como estática y dinámica, es dirimida inmanentemente”⁴⁵. El propio Adorno tiende a dar constantemente los materiales textuales para sostener estas lecturas, sugiriendo la idea de que la música de algún modo, o bien analógico o bien reductivo, guarda una relación trivial, en un caso, o inmediata, en el otro, con el contexto social en la que se produce. En “Tradición” dice, por ejemplo:

... la historia aparentemente hermética de la música en sí misma reproduce estructuras y legalidades del movimiento social. Quien en Beethoven no perciba la emancipación burguesa y esfuerzo de síntesis del estado individuado; en Mendelssohn la reprivatización renunciante del sujeto burgués común y anteriormente vencedor; en Wagner la violencia del imperialismo y el sentimiento catastrófico de una clase social que no ve nada más ante sí que la fatalidad final de la expansión: quien no se percata de todo esto ignora no solamente como especialista empedernido la realidad de la que está entretejida la música y a la cual ésta reacciona, sino que también su propia implicación; hace oídos sordos a su sentido y la reduce a ese juego de formas retumbantes y en movimiento, como si la secuestrase una estética que tuviese miedo de su propio contenido de verdad. (Adorno, 2009j: pp. 130-131).

En este pasaje, en efecto Adorno pareciera defender una estética estrictamente contenidista. “Formas retumbantes y en movimiento”, en particular

44 Versión original: “Modern music, in Adorno’s philosophy, takes disaster into itself. It inscribes it in music, finds its structural analogues in music; music becomes a means for envisioning disaster, for truthfully perceiving it. In doing so, modern music approaches true Knowledge; it eschews all illusion and declines to provide, as had an earlier art, consolation for this ‘vale of tears’.” (Witkin, 2000: p. 21).

45 Versión original: „Die Parallele zwischen immanenter Historizität der Kunstwerke und außerkünstlerischer Geschichte entsteht nicht durch Imitation, sondern besteht vor allem in formaler Korrespondenz. Die Dialektik der aus Geschichte stammenden Kategorien wie Statik und Dynamik wird im Kunstwerk immanent ausgetragen”. (Zirden, 2005: p. 249).

– y para empeorar las cosas –, remite, como se puede mostrar en virtud de la organización y elección de su léxico en otro de sus escritos⁴⁶, a una estética musical como la Eduard Hanslick, a una estética formalista⁴⁷. En Hanslick la música no tiene capacidad referencial ninguna, ni mediata ni inmediata y su sentido viene dado por la configuración del devenir de sus sonidos en el tiempo. Como se señaló más arriba (en la determinación negativa correspondiente al punto (h)), Adorno critica lo que para él era el conservadurismo de una estética que desideologizaría a la música por completo, o dicho de manera paradójica: al quitarle todo potencial referencial a la música, la estética de Hanslick ideologiza música pretendiéndola una arte completamente independiente del mundo, un completo *heterocosmos*⁴⁸.

46 En uno de sus textos dice Adorno: “La estética consecuente de la expresión acaba en la tentadora arbitrariedad de reemplazar la objetividad de la cosa misma por lo efímera y contingentemente entendido. Pero la contratesis, la de las formas sonoramente movidas, termina en el estímulo vacío o en la mera existencia de lo sonoro que se desprende de esa referencia de la forma estética a lo que no es ella misma y sólo por lo cual ella se convierte en forma estética.” (Adorno, 2006a: p. 259). Precisamente allí contrapone a Wagner a la contratesis, y esta contratesis es la de Hanslick: “Wagner ridiculizó a Hanslick sin al hacerlo desdeñar tampoco,..., las más miserables y provincianas ideas acerca de la propiedad intelectual; pero el escrito Sobre lo musicalmente bello no es en modo alguno meramente el manifiesto de un formalista estrecho de miras, lo cual por cierto Hanslick también era. Contra la corriente del romanticismo degradado a música programática, el escrito defendía aquel momento de la lógica musical inmanente que acabó por resurgir apremiantemente del movimiento histórico de la expresión misma... en su conflicto [el de Wagner y Hanslick] se plasma ejemplarmente una relación de tensión en la que la música misma tiene su vida.” (Adorno, 2008a: p. 255). Y el mismo Hanslick dice: “El contenido de la música está constituido por formas tonales en movimiento”, en versión en inglés: “The content of music is tonally moving forms” (Hanslick, 1986: p. 29). Y, finalmente, en el original en alemán: “Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen”, cuya traducción algo más literal al español podría ser esta: “El contenido de la música comporta formas tonales en movimiento” (Hanslick, 1885: p. 66).

47 Del pie de página previo se sigue que Adorno consideraba a Hanslick un formalista musical, sin embargo a la vez estimaba su énfasis en el análisis inmanente como antídoto a las empresas filológicas de investigación y a las perspectivas programáticas de su época, propias de *Nueva Escuela Alemana* (especialmente Franz Liszt). Max Paddison (2010: p. 133) de todos modos sostiene una lectura no formalista de Hanslick mostrando que a partir de un pie de página de su *Vom Musikalisch-Schönen* de 1854 (el último pie de página del capítulo VI) aproximaba a su estética de la música a un rico concepto aristotélico de imitación: reconfiguración o traducción en el lenguaje musical de la dinámica gestual de eventos naturales.

48 Uso esta expresión a partir de los dos modelos de la obra de arte en la estética moderna postulados por Morgan H. Abrams; uno de los modelos es precisamente el modelo heterocósmico. Pues según este autor, algunas categorías estéticas modernas tienen un origen teológico, podría decirse incluso que fueron doblegadas por los filósofos modernos a un uso secularizado. En especial, la categoría de creación artística en el contexto de la estética moderna tiene su origen en una concepción de dios heredada desde la edad media, este dios, para el modelo moderno heterocósmico, crea un mundo ex nihilo; el artista asimismo también, crea una “segunda naturaleza” independiente de una primera, la del mundo empírico. La tesis que Adorno atribuye a

Esta indudable tensión interna en la obra de Adorno, entre las determinaciones negativas que debilitan toda respuesta contenidista de su parte a la pregunta por él planteada y estos pasajes que remiten el contenido a diagnósticos sociológico-especulativos sobre su contexto, puede abordarse de distintos modos. Una de las posibles interpretaciones se inclina por una de las dos alternativas en tensión y bajo la problemática clave de que en Adorno las formas musicales están relacionadas causalmente con el estado de los “antagonismos sociales”. Para tales interpretaciones, el concepto de “mediación”, central y recurrente en Adorno, sólo puede desplegarse con sentido para explicar pasajes como el que acaba de citarse en virtud de la igualdad semántica entre la noción de mediación y la de determinismo causal.

Esta interpretación integraría a la estética de Adorno en el horizonte de sentido de la versión reduccionista que el propio Marx despreció al punto de que ni siquiera se dispuso a referirse a ella expresamente⁴⁹, *La Ideología alemana*. En virtud de una distinción estricta entre infraestructura y superestructura, el arte podría ser entendido desde allí como un elemento superestructural subsumible sin restos al estado de las relaciones y fuerzas de producción de una formación económico-social. Naturalmente, a la luz de esta lectura reduccionista, la estética de Adorno sólo puede hacer del arte una cualidad meramente estimulativa asociada fisiológicamente a un componente de agrado o placer. Si estos son los términos de la respuesta de Adorno a su pregunta, la primacía del contenidismo acecha sin la esperanza de resolverse.

Schopenhauer del poema como un nuevo mundo (Adorno, 2014: p. 187; Adorno, 2013a: p. 153) en realidad tiene su origen expreso en John Crowe Ransom aunque de todos modos probablemente su origen conceptual esté en Alexandr Baumgarten, el fundador de la estética moderna (Abrams, 1991: pp. 175-176).

49 En el Prólogo a la *Contribución a la crítica de la economía política* dice Marx: “Friederich Engels,..., había llegado por otra vía..., al mismo resultado, y cuando se estableció asimismo en Bruselas en la primavera de 1845, resolvimos elaborar conjuntamente la oposición de nuestros puntos de vista contra el punto de vista ideológico de la filosofía alemana o, de hecho, ajustar cuentas con nuestra antigua conciencia filosófica. Este propósito se llevó a cabo en forma de una crítica filosófica poshegeliana. El manuscrito, dos gruesos volúmenes in octavo, ya había arribado desde mucho tiempo atrás al lugar donde debía ser editado, en Westfalia, cuando recibimos la noticia de que un cambio de condiciones no permitía su impresión. Dejamos librado el manuscrito a la roedora crítica de los ratones, tanto más de buen grado cuanto que habíamos alcanzado nuestro objetivo principal: comprender nosotros mismos la cuestión.” (Marx, 2008: p. 6). *La ideología alemana* no es nombrada y de ella Marx ya no tenía un juicio favorable en la década de 1860, aunque probablemente antes.

De todos modos, para la sustentabilidad teórica de su estética, Adorno dio en sus propios textos una respuesta a la acusación de reduccionismo, puesto que si se asumió que el único sentido posible de *mediación* es el de *determinismo reduccionista*, Adorno lo niega:

La sociedad no se prolonga en las obras de arte, como la doctrina endurecida del materialismo dialéctico inculca a sus súbditos, de manera directa, sólida o, según la jerga de dicha doctrina, realista, ni se hace directamente visible en ellas. De lo contrario, no habría diferencia alguna entre el arte y la experiencia empírica; esta diferencia la han de aceptar en definitiva también los ideólogos del materialismo dialéctico, en tanto cuanto éstos ponen el arte y la cultura en manos de departamentos especiales... pero la sociedad penetra en ellas únicamente de forma mediada, a menudo sólo mediante constituyentes formales verdaderamente ocultos. Estos tienen su propia dialéctica, en la que por supuesto se refleja la dialéctica real. (Adorno, 2009d: pp. 401-402).

Explícitamente el concepto de *mediación* excluye en Adorno el determinismo causal, reduccionista, del contenidismo craso de versiones clásicas del materialismo dialéctico. Sin embargo, tal como se lee allí, este concepto de mediación no excluye la interacción entre arte y sociedad, de hecho lo que está diciendo Adorno apunta hacia aquella dirección que debía seguirse para tratar seriamente el problema del arte crítico: la interacción entre arte y sociedad debe teorizarse solamente a través de la pregunta acerca de ¿cómo absorbe el arte a la sociedad? La entrada del arte a la sociedad, dice Adorno, no puede ser directa, pues la diferencia de lo artístico con lo no artístico se disolvería. De todos modos, la tensión entre las determinaciones negativas del concepto de contenido y los “fragmentos contenidistas” persiste.

Otra posible interpretación de tales fragmentos que admite el contenidismo es la que tácitamente también sugieren los pasajes de Witkin y Zirden, los cuales pueden leerse no en clave reduccionista, sino en clave analogista: el arte refleja a la sociedad no por reducción, sino por analogías estructurales (ambos autores hablan de “analogías estructurales” y “correspondencias en la forma” entre música y sociedad en la filosofía de la música de Adorno). Una hipótesis de este trabajo

que resulta útil para introducir y evaluar esta interpretación posible es que en ambos intérpretes de Adorno el concepto de analogía estructural o correspondencia formal no es casual; más bien, pareciera presuponer un concepto al cual no podría negársele su origen francés: detrás de Zirden, pero especialmente en Witkin, podría estar operando en el rol de supuesto hermenéutico (de sus lecturas de Adorno) la teoría sociológico-literaria de Lucien Goldmann. Según Goldmann:

En nuestra opinión, la forma novelesca es,..., *la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado*. Existe una homología [este es el concepto clave] rigurosa entre la forma literaria de la novela,..., y la relación cotidiana de los hombres con los bienes en general y, por extensión, de los hombres entre sí [sic.], en una sociedad que produce para el mercado. (Goldmann, 1967: p. 24).

La pregunta que habrá que hacerse es si Adorno pudo haber pensado en términos de analogías estructurales, u *homologías estructurales*, a la música del mismo modo en que Goldmann proponía pensar la forma novela. Más adelante, se dará la respuesta de que el recurso a analogías es indudable en la escritura de Adorno, aunque, por otro lado, es ciertamente discutible la tesis de que el contenido de una obra de arte captable por la estética filosófica fuese tratable por Adorno únicamente a través de *analogías*.

Si se admite, vía hipótesis por el momento validada, que Adorno no proponía una estética determinista, sino una estética operando por analogías, evidentemente lejos está Adorno de la meta filosófica de evitar el problema del contenidismo-formalismo. E incluso si Adorno pretendía pensar sociológicamente el arte, las analogías resultan instrumentos débiles, si acaso – como dice Serravezza (1976: 62-63) – no son presentadas en sus escritos más que como elementos informacionales inmediatos, es decir no como puntos de partida hipotéticos o sintomáticos para continuar un estudio más profundo y que trascienda la mera analogía sobre las relaciones entre las obras de arte y los problemas de una sociedad. Nuevamente, el contenidismo-formalismo, dicotomía problemática, vuelve a aparecer si la pretende resolver con analogías, pues se admite que, *por un lado*, está lo artístico y, *por otro*, lo social.

Una tercera interpretación, que busca dar cuenta del carácter aparentemente analógico del pensamiento estético-sociológico de Adorno, es la que avanza Serravezza (1976). Según este autor, las analogías entre las formas musicales y ciertas conclusiones enfáticas de Adorno sobre su contexto social no funcionan precisamente como hipótesis que pudiesen sugerir estrategias “científicas” fuertes de validación o falsación posterior, sino que Adorno sustituye el trabajo científico por una “metafísica de la historia” (Serravezza, 1976: p. 63). Tal como lo plantea Serravezza, el problema central de la estética-sociológica de Adorno, de hecho, es otro que el que aquí se ha planteado, por lo menos eso cabría inferir si el autor entiende que a través del concepto de *espíritu*, Adorno estaría dando cuenta de la disolución de la tensión entre dos elementos: por un lado, el de evitar el reduccionismo sociológico y, por otro, el de sostener no trivialmente que existen analogías entre formas musicales particulares, constitutivas, de las obras, por ejemplo de Beethoven y Wagner, y el contexto social en el que las produjeron. En la lectura de Serravezza, Adorno postula al *espíritu* como un tercer término a modo de estructura metafísica profunda que, funcionando como un sello, impone en la sociedad y en los objetos artísticos unas organizaciones y configuraciones que harían temer a cualquier intento *ryleano* de evaluar categorialmente la relación entre formas musicales y formaciones sociales⁵⁰. De acuerdo a Serravezza: “El historicismo armónico, que ve en el espíritu objetivo el elemento de cohesión entre música y sociedad, consiste una operación fundamental: crear una gran fuerza mediatriz capaz, al mismo tiempo, de asegurar una homología entre los dos campos y de excluir toda relación directa entre ellos”. (Serravezza, 1976: p. 71).

Sin embargo, planteado el problema en estos términos, tácitamente la lectura de Serravezza nunca toca el núcleo del problema y no lo hace desde un comienzo, pues no se trata, en estética, de arreglárselas con la bifurcación indomable entre analogismo y reduccionismo; si fuese esto, naturalmente, se orientaría la lectura de Adorno a encontrar soluciones que por lejos están de evitar

50 Un intento de sustentar el carácter serio de analogías triviales tendría que vérselas precisamente con las diferencias categoriales entre cuestiones sociales y cuestiones musicales.

fallas hermenéuticas. Es indudable la presencia filosófica de Hegel en Adorno (expresamente se dijo deudor directo de su filosofía dialéctica). Sin embargo, atribuirle una armonía pre-establecida y pseudo-dinámica es difícil de aceptar. Pues, no se trata, entonces, en estética, de resolver a través de un tercer término este binomio polar, entre analogismo y determinismo reduccionista, sino de si Adorno reconoció o no la dimensión específica del contenido y la forma de las obras de arte y, en qué medida, si trató el arte sociológicamente, se comprometió con el contenidismo o si no lo hizo.

En resumen hasta aquí: mientras que Adorno a través de las determinaciones negativas del concepto de contenido da razones explícitas para no considerar a su filosofía de la música una filosofía contenidista y ni siquiera formalista, otros pasajes de su obra sugieren o bien un reduccionismo materialista del tipo de *La ideología alemana* o bien un analogismo trivial. Esto es, pareciera reconocer, por un lado, ciertas condiciones propias que debería cumplir quien busque la especificidad de lo artístico y, por otro, pareciera que aun reconociendo las diferencias categoriales entre arte y sociedad, desploma la virtud teórica de las determinaciones negativas de *contenido*. Pues Adorno usa, como instrumento teórico vinculante, analogías entre el estado de una organización social, medido bajo el empleo enfático de las categorías de su dialéctica de la ilustración, y las formas musicales de Beethoven, Wagner y otros compositores musicales.

Para dar finalmente con la repuesta de Adorno al problema que se planteó, habrá que introducir su tratamiento filosófico de lo específicamente musical. Pues, la música para Adorno, como todo arte, “toma” desde fuera, del mundo empírico, sus materiales, pero transfigurándolos. Adorno no postula una “absorción” directa del contexto social en la música. Esta más bien conserva a la sociedad en la tendencia a su racionalización: los contenidos son formas, no naturaleza inmediatamente alcanzable (la totalidad del sentido como pretendía Hegel, “Lo bello es la aparición sensible de la Idea”). Estas formas se descubren como contenidos cuando una obra deja patente el carácter histórico de su material musical empleado, i.e., la historicidad de su compleción. De este modo, la música también participa para Adorno a través de su lógica peculiar, que en algunas obras

se acerca al comportamiento teórico de las constelaciones, a recuperar lo que en la racionalidad mitificada, científica y filosófica, intenta dejar atrás (lo que Adorno llama *no-idéntico*). Todo esto será analizado en lo que resta de este capítulo y en el capítulo 3 de este trabajo de tesis.

1.4.1. Especificidad musical, contenido y gestualidad musical

Que la música no cuente con una semántica discursivamente comprensible no oculta en absoluto un momento común con la literatura; por lo pronto, para Adorno, este elemento común consiste en una racionalidad artística que guarda sus propios criterios de incorporación de la realidad social y natural. La conceptualidad de la literatura y la aconceptualidad de la música innegablemente las determina como artes distintas, sin embargo, según Adorno, la conceptualidad de la literatura, como previamente se mostró, le resultaba peculiar. Esta peculiaridad es precisamente un elemento fundamental que restringe la búsqueda de lo específicamente literario: la transfiguración de la semántica comunicativa. Del mismo modo, la aconceptualidad de la música no era comprendida por Adorno de un modo completamente estricto: es que mientras el lenguaje literario mayormente no ha dejado de comportarse referencialmente, eso no ha supuesto que su naturaleza sea la del lenguaje discursivo, sino que más bien su relación con éste sea precisamente la de su manipulación intencional, su deformación. Precisamente por esto el lenguaje musical es familiar al lenguaje literario, pues si bien el carácter referencial era negado por Adorno, el componente semántico de la música no lo era. La música transfigura en su cuasi-lenguaje a los estados de cosas gestualmente, miméticamente, a través de su sintaxis – que en la música occidental ha sido mayormente la de las reglas tonales –, y de un modo semánticamente más etéreo que la literatura, pero compartiendo igualmente esta tendencia a deshacer y reconfigurar los criterios semánticos de la racionalidad discursiva.

Según Adorno, la música es un lenguaje en aquel sentido metafórico en el que tiene elementos de parentesco con los lenguajes naturales⁵¹, pero bajo la particularidad de que ese carácter cuasi lingüístico logra igualmente un comportamiento semánticamente reconocible, cognoscible, en su carácter gestual y no discursivamente preciso. Ahora bien, mientras la literatura mantiene un componente lingüístico, la interpretación de la gestualidad musical es especialmente compleja, puesto que el análisis interpretativo debe atenerse más bien a gestos comunicativamente etéreos, más que a conceptos deformados como ha ocurrido tradicionalmente en la literatura. Así, según Adorno:

... la noción de mimo como un componente en la doctrina de la recepción musical es de hecho un rudimento arcaico. Esto es claro desde la unidad de la función entre la música, la danza y el mimo en las prácticas culturales que dieron lugar a las artes del tiempo – como opuestas a la noción de que los propios gestos del canto, como un juego intencional de los músculos faciales, automáticamente incorporan un elemento mímico. Independientemente de lo que la imitación de los sonidos de la naturaleza pudo haber tenido en su origen, no existe ninguna duda acerca de que siempre estimuló la imitación a través de gestos...⁵²

La relación mimesis-gestualidad no es un elemento enteramente especulativo de la filosofía de la música de Adorno, sino que más bien es parte del conjunto de las categorías descriptivas de todo intérprete instrumental (sea el

51 Ray Jackendoff (2011), productor junto con Fred Lerdahl, de la Teoría generativa de la música tonal, escribió una breve introducción a las diferencias entre música y lenguaje que si bien en gran medida no es conceptualmente neutra, pues es altamente dependiente de la aplicación de su teoría generativa de la música, es útil para determinar rápidamente una serie de puntos de fuga para pensar las diferencias en un rango teórico más amplio que el de su propia teoría. Allí se establecen distinciones semánticas (Jackendoff, 2011: p. 104), pues para Jackendoff el lenguaje debe remitirse necesariamente a conceptos, mientras que la música a afectos, se establecen también distinciones acústicas, en tanto el agrupamiento gestáltico en la música está más próximo al comportamiento cognitivo de la visión que al lenguaje y a éste asimismo le son específicos los contornos lingüísticos de entonación (Jackendoff, 2011: p. 108) y, finalmente, si bien existen en ambos – la música y el lenguaje – jerarquizaciones de elementos (tónica, dominante, subdominante, etc., en la música; funciones sintácticas argumentales – en el sentido gramatical – y funciones sintácticas no argumentales – circunstanciales), de todos modos la naturaleza de ambas jerarquizaciones es mutuamente irreductible (Jackendoff, 2011: p. 109). Esta última diferencia anotada por Jackendoff es la que precisamente es altamente dependiente de su teoría generativa de la música producida con Lerdahl.

52 Versión en inglés: "... the notion of mime as one component in the doctrine of musical delivery is in fact an archaic rudiment. This is clear from the unity of function between music, dance and mime in the cultic practices that gave rise to the temporal arts – as opposed to the notion that the very gestures of singing, as an intentional play of facial muscles, automatically incorporate a mimic element. Regardless of what share the imitation of nature's sounds may have had in its origin, it has no doubt always stimulated imitation through gestures". (Adorno, 2006c: p. 169).

instrumento una orquesta, un conjunto de cámara o un instrumento individual) y es asimismo un objeto de estudio de las ciencias cognitivas desde hace ya algunos años.

Según Merlin Donald (1991), se podrían distinguir tres capacidades o estadios de desarrollo cognitivo pre-lingüísticos e innatos: (1) el mimetismo, (2) la imitación y, finalmente, (3) la mimesis (Donald, 1991: p. 169). La diferencia esencial de esta última con respecto a las dos primeras consiste en que, enfocada negativamente, la capacidad mimética (3), en primer lugar, no busca la generación de un duplicado (por ejemplo, la réplica acústica del sonido de un ave por un loro) y, en segundo lugar, supone un plus respecto a (2), pues la imitación no busca duplicados, pero tampoco representaciones. Pero esencialmente se distingue, enfocada ahora positivamente, por un acto de modificación por creación o producción expresiva. De hecho, es precisamente este tercer estadio pre-lingüístico el que, según Donald, “está al corazón mismo de las artes” (*idem*), esencialmente las artes gestuales, como la pantomima, la danza y también la música.

Ole Kühl (2011) precisamente concuerda con esta misma explicación del comportamiento semántico de la música, es decir, no niega la relación entre los eventos del mundo y la música, sino que en todo caso esta relación se teoriza según esta categoría de gestualidad⁵³, pues aunque la semántica de la música sea – tal como defiende Adorno – el resultado de la racionalización⁵⁴, de todos modos sigue guardando una conexión directa con la capacidad mimética, i.e., con una imitación que es representacional en virtud de sonidos organizados

53 Otro trabajo extremadamente importante en la materia y que ya fue citado en este trabajo de tesis es el de Leonard Meyer: “Un sonido o un grupo de sonidos (sean simultáneos, sucesivos o de ambos tipos) que indican, implican o llevan al oyente a esperar un consecuente más menos probable, son un gesto musical o ‘término sonoro’ dentro de un sistema estilístico determinado.” (Meyer, 2009: p. 63).

54 Esto es dicho expresamente por Adorno en un texto que nunca llegó a terminar en vida, “Hacia una teoría de la reproducción musical”: “Como racionalización de la magia, la notación musical conserva a la práctica mimética hasta el punto en que, al ensayar la música, la memoria de tal práctica ya comienza a desaparecer.” Versión en inglés: “As a rationalization of magic, musical notation held onto mimetic practice at a point when, in the rehearsing of music, the memory of that practice was already beginning to vanish.” (Adorno, 2006c: p. 170).

convencionalmente, pero cuyo carácter representacional no es estrictamente referencial porque se no se comporta lingüísticamente.

El gesto musical es un fenómeno cognitivo, emerge en la mente en respuesta al disparador musical. Cuando escuchamos música, lo que realmente escuchamos es una corriente auditiva, la cual subsecuentemente es procesada por la percepción auditiva. Con el fin de procesar económica y efectivamente la corriente de información sonora, a nuestro aparato cognitivo se le hace necesario organizar la información de entrada en 'trozos' de un cierto tamaño. Estos trozos son representados amodalmente en la mente como figuras... Por consiguiente, los gestos son ricas figuras que combinan información auditiva (escuchar el movimiento) con información visual involucrada (imaginar el movimiento), información somatosensorial (sentir el movimiento) e información emocional (interpretar el movimiento)⁵⁵.

La palabra clave aquí es "amodal", pues la filosofía de los objetos musicales de Adorno contiene especulativamente lo que en la neuropsicología contemporánea se llama distinción *entre percepción modal y percepción amodal*⁵⁶. Adorno repetidas veces considera que el componente mimético del arte nunca es abandonado por este y, en definitiva, tampoco por sus productores. Pues, precisamente para la psicología del desarrollo contemporánea, la consciencia autorreflexiva y la capacidad lingüística no anulan completamente las capacidades "mentales" pre-lingüísticas y pre-reflexivas. El arte esencialmente es el mayor reservorio de comportamiento mimético, de respuesta gesticular y de percepción amodal, aun incluso en su racionalización a través del sistema tonal, el temperamento y la notación. Las llamadas modalidades de percepción

55 "The musical gesture is a cognitive phenomenon, emerging in the mind in response to musical priming. When we listen to music, what we actually hear is an auditory stream, which subsequently being processed by auditory perception. In order to economically and effectually process the sonic stream of information, our cognitive apparatus stands in need of organized input in 'chunks' of a certain size. These chunks are represented amodally in the mind as gestalts,... musical gesture steams from the generic level of perception, where it is tied to gestalt perception, motor movement and mental imaginary. Gesture, accordingly, are rich gestalts that combine auditory information (hearing the movement) with implied visual information (imaging the movement), somatosensory information (feeling the movement) and emotional information (interpreting the movement)." (Kühl, 2011: p. 125).

56 Los trabajos de Kühl, entre otros como Cowlyn Trevarthen, trabajan sobre la música a partir de la psicología desarrollistas de Daniel N. Stern que es quien estableció esta distinción entre percepción modal y amodal: "Los niños parecen tener, entonces, una capacidad general innata, la cual puede ser llamada percepción amodal, para tomar información recibida en una modalidad sensorial y traducirla de algún modo en otra modalidad sensorial." Versión original: "Infants thus appear to have an innate general capacity, which can be called *amodal perception*, to take information received in one sensory modality and somehow translate it into another sensory modality." (Stern, 1998: p. 51).

involucradas en la música (la estimulación específicamente auditiva) configuran un gesto, una figura amodal en cuanto, tal como dice Kühl, este último resulta semánticamente complejo: el estímulo no es compactado analíticamente en distintas áreas de la corteza cerebral, sino que, por el contrario, estimula con igual preponderancia las capacidades auditivas, imaginativas, somatosensoriales y emotivas.

De allí que no pueda negarse el componente semántico, sino que precisamente, en lugar de negarlo, se lo especifique aun más: la música es mimética en cuanto los contornos (los gestos cognitivamente complejos que genera) resultan una aproximación acústicamente pantomímica a los objetos del mundo, son el summum de la ambigüedad semántica a la vez que de la captación y transfiguración de un evento externo. Según Kühl, y en esto estaría de acuerdo Adorno, un “gesto comunica, de hecho representa un nivel más básico o genérico de comunicación que las palabras” (Kühl, 2011: p. 128).

En este componente semántico gestual, *sui generis*, de la música descansa para Adorno su carácter peculiar como cuasi-lenguaje, al igual que para parte de las aproximaciones semánticas contemporáneas. Lo que aun es preciso determinar es la relación entre este lenguaje particular y el contexto social en el que la música es producida. Las preguntas sobre las cuales habrá que ocuparse de aquí en más son, por tanto, las siguientes: ¿Cómo la relación entre racionalidad y mimesis interactúa en la música, para Adorno, con la dialéctica de la ilustración (con la transformación de la sociedad desde el periodo mágico, el mítico y el racional)? ¿Ingresa la sociedad en el arte a través de meras analogías? Se mostrará aquí que si bien la perspectiva cognitivista de la música vuelve inteligible un componente esencial de la filosofía de la música de Adorno, lo específicamente adorniano consiste en el tratamiento dialéctico de la polaridad racionalidad-mimesis en la música⁵⁷. En el desenvolvimiento de este objetivo específico también se dará una

57 En alguna medida, también para la psicología del desarrollo podría hablarse laxamente de dialéctica de la racionalidad y la mimesis, puesto que, por un lado, lo amodal no deja de comportar un momento de orden y discernimiento, mientras que la percepción modal que resulta del desarrollo de la auto-consciencia y del lenguaje no abandonan, como ya se dijo, los estadios pre-verbales. El famoso caso “Nadia” que fue trabajado por Juan Fló (1989) sugiere, por lo primero, que la relación entre las capacidades cognitivas asociadas al lenguaje y las capacidades representacional-visuales no es de ningún modo de exclusión; precisamente a partir del trabajo de

respuesta a la reconstrucción teórica de Serravezza, según la cual, en Adorno la resolución de la relación entre arte y sociedad hace uso de analogías fundadas únicamente en una metafísica de la historia. En resumen se buscará mostrar que:

- (1) Efectivamente la filosofía de Adorno es especulativa.
- (2) Pero la especulación no es completa, esto es, la filosofía de la música de Adorno no es una pura metafísica, puesto que integra elementos extra-filosóficos no enteramente especulativos.
- (3) Al intentar interpretar filosófica y sociológicamente a la música, Adorno, contra la lectura habitual de su filosofía, puso en marcha un método particular de reflexión filosófica.
- (4) El método guarda la consecuencia fatal de limitar la articulación discursiva de la interpretación y la crítica y su grado de intersubjetividad.
- (5) En particular, la gran dificultad del método de Adorno se cifra en dos elementos: que la crítica e interpretación musical no pueden traducirse completamente en eventos estrictamente musicales y, por otro lado, que esas interpretaciones musicales *sui generis* resultantes, no estrictamente técnicas, asimismo no dan los elementos para garantizar sus observaciones sociológicas, de tal modo que:
 - (a) En primer lugar, su presentación lingüística suele ser pobre (la forma de analogías).
 - (b) Y que, en segundo lugar, en independencia de sus diagnósticos sociológicos enfáticos sobre la música, su idea acerca de que la sociedad ingresa en la música en la tensión entre la racionalidad específicamente musical y su componente gestual, expresivo, es un gran acierto de sus observaciones filosóficas, puesto que da una alternativa seria a pensar lo social en el ámbito específicamente musical, sin generar algo así como un contenidismo musical.

este trabajo de Fló puede decirse que la discriminación visual es posible aun ante la ausencia parcial de constricción cognitiva de la capacidad lingüística.

1.4.2. Del contenido al concepto de verdad dialéctico

Según Adorno, el objetivo de la dialéctica es “la consciencia consecuente de la no-identidad” (Adorno, 2005: p. 17), de “... lo carente de concepto, singular y particular; aquello que desde Platón se despachó como efímero e irrelevante” (Adorno, 2005: p. 19) o también:

... decir contra Wittgenstein lo que no se puede decir. La sencilla contradicción de esta demanda es la de la misma filosofía... El trabajo de la autorreflexión filosófica consiste en desenredar esa paradoja... una confianza, por problemática que sea, en que a la filosofía le es posible; en que el concepto puede trascender al concepto,..., y, por lo tanto, alcanzar lo privado de conceptos... de lo contrario, debe capitular, y con ella todo el espíritu. (Adorno, 2005: p. 21).

Este objetivo de la dialéctica, trascenderse a sí misma hacia lo no conceptualizable, fue el objetivo que persiguió el sistema filosófico de Hegel según Adorno; la dialéctica misma de Hegel hacía de la tarea central de la filosofía una búsqueda cuasi-aporética, puesto que:

- (a) Si la dialéctica es únicamente un método del pensar, entonces ¿cómo podría dar cuenta de un momento de lo real no conceptualizable?
- (b) Si la dialéctica fuese, por otra parte, esencialmente investigación sobre la empírea, lo real empírico, habría claudicado al concepto de *totalidad*.

Ante este problema aporético, Adorno entiende que Hegel logró, de todos modos, una respuesta. Tanto en el curso sobre dialéctica de 1958 como en *Dialéctica negativa* dispone el programa filosófico de toda dialéctica pos-hegeliana en diálogo directo con esa respuesta de Hegel. Sólo si lo real ya es *a priori* pensamiento, sólo entonces si lo real es racional, se logra una adecuación entre el pensamiento y lo real de tal modo que ambos terminan plegándose, puesto

que, en primer lugar, el pensamiento dialéctico intenta trascenderse en cuanto pensamiento y, en segundo lugar, no deja de serlo. Según Adorno:

El filosofar de Hegel sobre contenidos tuvo como fundamento y resultado la primacía del sujeto o, según la famosa formulación de la consideración inicial de la Lógica, la identidad de identidad y no identidad. Lo singular determinado era para él determinable por el espíritu, pues su determinación inmanente no debía ser otra cosa que espíritu. (Adorno, 2005: p. 19).

Así es que Adorno formula, entonces, un segundo problema, el cual es el de la tensión de la propia filosofía hegeliana (es decir, de su respuesta al objetivo inicial de la dialéctica): ¿Sólo es posible dar cuenta de lo no-idéntico, o lo inconmensurable al pensamiento conceptual, sosteniendo la prioridad del pensamiento? O ¿Es posible la completa conmensurabilidad conceptual de la totalidad del sentido, de lo absoluto? Esta es la pregunta teórica central de la filosofía de Adorno a la base de lo que en 1958 llamó “dialéctica abierta”, mientras que tiempo después llamó de una manera ya resuelta “dialéctica negativa”. Una dialéctica que por lo primero, no pretende cerrar los procesos de cambio en general, y en particular por ejemplo en el arte, en un estadio teórico definitivo (no se compromete con una totalidad cerrada de cambios, definitiva) ni, por lo segundo, intenta producir una filosofía que tenga como criterios a la identidad y a la afirmación de la verdad, sino por el contrario, como se mostrará a continuación, la verdad sólo es, para Adorno, obtenible en fragmentos a través de procesos de “negación” o, mejor, por la observación atenta de procesos de transformación de sus objetos de estudio⁵⁸.

Para pensar la idea de contenido de verdad en Adorno, y avanzar por tanto hacia los objetivos planteados previamente en este trabajo, es necesario formular el problema teórico general de Adorno en la perspectiva que Martin Jay de manera muy acertada llama perspectiva “longitudinal” del concepto de totalidad (Jay, 1984: p. 262). En la medida en que su pretensión es salirse de sí misma, la dialéctica, como metodología o momento del pensar, debe realizar una virtud

⁵⁸ El proceso que resultará más importante para este trabajo de tesis es el de transformación del sistema tonal, pues la tonalidad guarda estructuralmente, de manera inherente, el germen de su propia disolución.

epistemológica negativa, a saber, evitar la postulación afirmativa de entidades teóricas abstractas. Con esto lo que un filósofo dialéctico pretende decir es que la abstracción de unos fenómenos por sobre otros en una realidad histórica dada comporta una falsificación de esta realidad. En particular, que la abstracción no supone tanto generalidad (este no es su aspecto sometido a crítica), sino que su constituto esencialmente criticado es más bien el de la aislación de unos fenómenos sobre otros. Así, en el método de la economía política, del Marx de los *Grundrisse*, el análisis conceptual es una condición necesaria de la comprensión de la realidad a estudiar; sin embargo, en la medida en que la realidad es compleja, no podría ser entendida en la esfera epistemológica del pensamiento más que como una “síntesis de múltiples determinaciones”⁵⁹. El presupuesto metafísico en este esquema es que, *in re*, los objetos históricos están constituidos por determinaciones mediadas o co-determinadas. De modo que, el concepto de producción, por ejemplo, al ser tratado por Marx analíticamente es articulado en sus determinaciones más básicas⁶⁰, las cuales son estrictamente a-históricas⁶¹.

Luego de haber aislado por medio del trabajo de análisis las determinaciones de un concepto, forzosamente el dialéctico deberá pensar estas determinaciones resultantes en un grado de abstracción menor: el grado ideal será el de la consciencia o reconocimiento de todos los momentos “antagónicos” de la realidad, o sea, el de todas las co-determinaciones del concepto inicialmente analizado. Si se tratase de la producción, el grado de abstracción menor inmediato

59 “Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, por lo tanto, unidad de lo diverso.” (Marx, 1971: p. 21).

60 En virtud de una aclaración léxica hecha por Enrique Dussel (1991: p. 32), es preciso decir que el concepto de determinación de la tradición marxista guarda el mismo componente intensional que en Hegel, a saber, por *Bestimmung* se entiende *morfé* en su sentido de forma aristotélica. Es por esto mismo que el concepto de determinación no pretende dar cuenta de un momento meramente epistemológico en el trabajo de análisis conceptual, sino que también apunta a una cualidad de la ontología, apunta hacia la forma constitutiva de una entidad.

61 Las determinaciones de la producción son, según Marx:

- (a) Toda producción supone un material sobre el cual se trabaja;
- (b) Toda producción supone un agente que realiza el trabajo sobre la materia y que hace usufructo del producto;
- (c) Toda producción sigue una cierta metodología y se realiza por medio de un instrumento, por ejemplo la mano;
- (d) Toda producción implica una actividad de modificación del objeto, a posteriori el material, que es el resultado de una sedimentación histórica, o sea, un trabajo o pericia acumulada a lo largo de la historia de la actividad. (Marx, 1971: p. 5).

será el de considerar sus relaciones conceptuales, y en este esquema también ontológicas, con la distribución, el intercambio y el consumo. Con esto, entonces, se tiene que en un esquema de pensamiento dialéctico, en un fenómeno dado concurre una totalidad histórica, no estrictamente positiva, en su conjunto, la cual está implicada en la existencia “concreta” de ese fenómeno. La producción una vez aislada, reconocida en su especificidad conceptual, debe subsumirse al tejido real complejo de sus co-determinaciones hasta la caracterización de la totalidad histórica en la representación compleja del plexo completo de co-determinaciones. Se tiene, entonces, que efectivamente la dialéctica puede dar definiciones, en virtud del análisis conceptual, sin embargo las encontrará estructuralmente falsas, no estrictamente por operativas dialógicas de refutación, sino más bien en virtud de que las definiciones son mitificaciones de la realidad. La paradoja de una “definición dialéctica” es que da cuenta de la insuficiencia de las solas determinaciones de un objeto, aislándolos de las co-determinaciones, los elementos que en sus mutuas relaciones dan proximidad a los modelos teóricos de una realidad histórica.

A la luz de esta breve caracterización de la dialéctica, y volviendo a Adorno, debe presentarse la articulación de dos conceptos:

- (a) En sentido lato, el concepto relacional de totalidad-parte (reconsideración de la perspectiva longitudinal de Jay);
- (b) El concepto de verdad en la dialéctica.

De acuerdo a lo anterior, la falla de Hegel para Adorno se situó teóricamente en que la dialéctica hegeliana logró su objetivo al costo de proponerse a sí misma como un sistema especulativo capaz de reunir en el pensamiento la totalidad del devenir histórico, capaz por tanto de captar intelectualmente la totalidad del sentido en la determinación de todas las co-determinaciones. En Hegel, según Adorno, sólo pudo resolverse el problema de lo no-idéntico bajo la liquidación de lo no-idéntico. Adorno respondió expresamente en *Minima moralia* al cierre hegeliano de la dialéctica: “El todo es lo no

verdadero” (Adorno, 2006b: p. 55). Como ha observado Yolanda Espiña⁶², Adorno defendía un concepto de verdad dinámica, la verdad como proceso.

Admitir una idea de reconciliación o superación de todos los antagonismos, las determinaciones y sus co-determinaciones, en una totalidad final, implicaba para Adorno no una verdad – proceso de modificaciones y un fin de proceso –, sino un síntoma de la falsedad de la filosofía hegeliana. Mientras que para la tradición posterior a Gottlob Frege, la verdad sólo puede ser pensada en términos semánticos como propiedad del sentido. En esta tradición dialéctica, sin embargo, la verdad remite, semánticamente, a estados o procesos, no propiedades. En Hegel y lo mismo en Marx, todo momento parcial de la realidad aislado por el pensamiento es falso, puesto que es un momento de una totalidad, puesto que por tanto su carácter transitorio o parcial es llevado a la apariencia de inmutabilidad en una definición. En esta línea, para Adorno no hay algo así como un estado final o una definición efectiva o definitiva de un cierto objeto histórico. Sólo la negación y en suma la falsedad puede ser un valor aproximativo a la verdad, pues si la verdad en términos absolutos es un estado, no un proceso, sólo el proceso de cambios de una realidad dada guarda un poder cognoscitivo capaz de someter a crítica a supuestas realidades inmediatas (no co-determinadas, no históricas), mostrando negativamente la verdad. La máxima epistemológica de Baruch Spinoza resulta transfigurada por Adorno: “Falsum est index sui et veri”, en lugar de “Verum est index sui et falsi”. Adorno apunta a que de la totalidad del sentido, lo verdadero en sentido absoluto, sólo puede ser indicado negativamente, en la limitación de un momento que se pretendía inmediato: en el reconocimiento de la transitoriedad de un estado se le denuncia como falso estado definitivo.

Considerado desde otra perspectiva, el problema que Adorno observó en Hegel se podría plantear de un modo sincrónico, no estrictamente diacrónico, en el pensamiento de que para Hegel la condición de posibilidad de la identificación de lo no-idéntico era la anulación de lo no-idéntico. Específicamente, la

62 “La mediación es conservada, i.e., lo que es conservado es exacta y precisamente el *proceso*. Dicho de otro modo, no hay otra verdad que el proceso”. Original en alemán: „Die Vermittlung bleibt bestehen, d. h. das, was bleibt bestehen, ist genau und gerade der *Prozeß*. Anders ausgedrückt: es gibt keine andere Wahrheit als den Prozeß”. (Espiña, 1998: pp. 56-57).

subsunción por parte de un concepto presupone *a priori*, en la dinámica de la determinación, lo que identifica *a posteriori* en ella. En resumen, Adorno encuentra que si se busca responder al problema de la dialéctica, debe buscarse otro procedimiento cognoscitivo, puesto que la subsunción o determinación por conceptos generales falla por la identificación que pone en marcha al igualar las cosas a sus definiciones, ejerciendo con ello violencia al carácter histórico de los objetos. Según Adorno, entonces, debe plantearse como problema de la dialéctica si pensar es necesariamente subsumir particulares a conceptos generales o, dicho en términos kantianos, si pensar es forzosamente la actividad de la facultad de juzgar determinante. El problema de *Dialéctica negativa* tomó su rumbo más bien a partir de la estimación epistemológica del juicio reflexionante kantiano, aquel que, según Kant, hallaba lo general desde lo particular. En Walter Benjamin Adorno vio el potencial filosófico de su concepto de *constelación*. Es precisamente el concepto de constelación el que Adorno exploró en su estudio filosófico del lenguaje musical, especialmente del atonalismo de la segunda escuela de Viena.

1.4.3. Constelaciones en la teoría de la música de Schönberg

No habrá novedad alguna en estas páginas si se menciona nuevamente, entre tantas monografías, el hecho de que Adorno a partir de 1925 comenzó sus estudios de composición con Alban Berg. Sin embargo, sí es extraño encontrar en escritos exegéticos sobre el pensamiento estético de Adorno un estudio sobre el rol que cumplía la estética musical de Arnold Schönberg, la cual Adorno conocía de manera directa, en el corazón de su propia escuela, como así también a través

de sus escritos sobre música. En este apartado se mostrará que la introducción al análisis musical de las categorías dialécticas de *totalidad-parte* no fue una maniobra teórica completamente arbitraria por parte de Adorno, pues tuvo su origen en la reconstrucción filosófica de la teoría musical de Arnold Schönberg. El punto de partida para mostrar esto es el siguiente pasaje de Adorno sobre un escrito de Schönberg: “Sobre el concepto de homeostasis. El equilibrio biológico de la tensiones [Fenichel, *The psychoanalytic theory of neurosis*]. En *Estilo e idea* de Schönberg se define esto precisamente como el sentido de la música (por cierto, que de modo enteramente hegeliano: la idea como el todo).” (Adorno, 2003: p. 25).

El texto particular que Adorno menciona es “Música nueva, música anticuada, el estilo y la idea”. En este texto, como en otros (*Fundamentos de la composición musical* y *La idea musical*) Schönberg expresa de forma bastante sumaria, sin un desarrollo articulado de manera profunda, lo que para esta tesis de maestría serán algunos conceptos claves para comprender y evaluar la estética de Adorno; aquí el objeto de interés es una tríada conceptual: idea, equilibrio y tensión.

Dada una nota o tono (la altura de un sonido), el estado del escucha se dispone al reposo. Dada una nota más, una segunda o eventualmente una tercera, la audición del escucha tiende a conflictuarse. Si por ejemplo a un do, becuadro o natural, se le adosa inmediatamente en sucesión melódica un sol, se piensa casi inmediatamente en las posibles tonalidades en las que ocurre el evento melódico, i.e., se piensa en cuál es el punto de reposo, o equilibrio, del evento melódico completo, se piensa por tanto en la tónica y en las jerarquías tonales correspondientes⁶³. El escucha, según Schönberg, podría especular sobre un rango lógico de posibilidades musicales, rango que definido extensionalmente incluiría do mayor, sol mayor, entre otras. La introducción de más notas bien podría no aclarar el problema (¿hacia dónde tienden las tensiones?) o bien podría dar más indicios acerca de la tendencia final del evento musical en completo. Según

63 Se volverá a hablar de la tonalidad en el último capítulo, se remite al lector a esquemática reconstrucción histórica de la transformación del sistema tonal.

Schönberg: “De este modo se produce un estado de inquietud, de indecisión, que se acrecienta a través de la mayor parte de la pieza, aún más acentuado por similares funciones rítmicas. El sistema mediante el cual se restablece el equilibrio es para mí la *idea* real de la composición.” (Schönberg, 1963: p. 82).

Una idea musical es, entonces, para Schönberg, la restitución del equilibrio dados ciertos problemas compositivos; problemas que surgen precisamente de la resolución de los momentos de tensión o de alejamiento del punto de reposo. Dada la naturaleza del momento de inquietud que se haya alcanzado, la solución del equilibrio será aquella idea según la cual las tensiones producidas se resuelven. Y es que si se tiene en mente la cita previa de Schönberg, lo que podría entenderse como *partes de una pieza* es el elemento que da identidad a la pieza en sus diferentes apariciones variadas o transformadas. Esta es la forma fundamental de la que habla Schönberg en uno de sus escritos póstumos, la *Grundgestalt*. A pesar de lo controvertido de este término, puesto que no hay un completo acuerdo acerca de qué eventos musicales deberían identificarse en su uso como categoría analítica, Patricia Carpenter (1983), alumna de Schönberg, ha utilizado de manera efectiva a este concepto como unidad de análisis⁶⁴. Definida negativamente, esta forma fundamental no necesariamente es una unidad motivica (por ejemplo, la unidad melódica básica de las tres corcheas y la blanca de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven). Definida positivamente, es una serie de notas, o un conjunto de clases

64 Carpenter realiza un análisis de la sonata *Appassionata* de Beethoven a través de las categorías musicales de la teoría de Schönberg. Asimismo, Jack Boss (2000) ha tratado el problema de aplicar las categorías de Schönberg a la música atonal, lo cual fue desde el trabajo de Carpenter un gran desafío, pues el centro del interés analítico de Schönberg siempre estuvo puesto en obras tonales. La aplicabilidad de estas categorías parecía hasta hace unos años restringida a la tonalidad en virtud de su estrecha relación con otras categorías, las de equilibrio e inestabilidad, las cuales, dado el foco puesto por Schönberg en la tonalidad, deben ser entendidas según las funciones jerárquicas del sistema tonal. Según Boss: “En virtud de su propia naturaleza, la música atonal y serial vuelve imposible para el compositor disponer y resolver problemas concernientes al contexto tonal de las clases de alturas [o también *notas*] de una *Grundgestalt*. La esencia de los ‘doce tonos relacionados unos con otros’ [el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena] es que el compositor evita mensurar cuán cerca o cuán lejos ciertas alturas o clases de alturas están de una altura central: cada tono está tan cerca o tan lejos como cualquier otro.” Versión original: “Because of their very nature, atonal and serial music make it impossible for the composer to pose and solve problems concerning the tonal context of a *Grundgestalt*’s pitch classes. The essence of “twelve tones related only to one another” is that the composer avoids measuring how close or remote certain pitches or pitch classes are from a central pitch: every tone is as close or remote as every other.” (Boss, 2000: p. 219).

de notas (*pitch-class set*), que sufre las modulaciones (cambios de tonalidad) y que, en definitiva, conduce a la pieza en su desarrollo a través de tensiones y equilibrios parciales dándole una identidad.

Pero, ¿qué puede tener que ver todo esto con la dialéctica hegeliana? Bajo ciertas condiciones estéticas, las formas musicales, o esquemas generales para la producción de ideas, en el sentido de Schönberg, dejaron de ser estrictamente coactivos como lo fueron en tradiciones musicales previas. El expresionismo y el neo-objetivismo musicales allanaron el camino para la liquidación o al menos, según Adorno, para el adelgazamiento de las convenciones musicales heredadas por la tradición⁶⁵. Ciertamente algunos de los cambios se fueron produciendo desde tiempo antes, tales como la des-ornamentación de los ornamentos en el Beethoven tardío (Rosen, 1998: p. 108). De todos modos, por el momento, baste decir que este fenómeno estético, al cual sin duda podría adscribirse la brecha hermenéutica entre el gran público y la música contemporánea⁶⁶, era el indicio para Adorno de la verdadera lógica de la música. El adelgazamiento del poder coactivo de las convenciones musicales heredadas por la tradición dio paso, para Adorno, a descubrir la justa relación entre el sujeto y el objeto, el músico y su material, en la obra de arte auténtica. Según Adorno:

El 'juego' de la música es el juego con formas lógicas como tales, de la puesta en escena, de la identidad, del parecido, de la contradicción, del todo, de la parte, y la concreción de la música es

65 Sobre el expresionismo dice Adorno: "... la música expresionista trata de eliminar todos los elementos convencionales de la tradicional, todo lo formularmente rígido, es más, toda la univiersalidad del lenguaje musical extensiva al caso irrepitible y a la especie de éste: análogamente al ideal poético del 'grito'." (Adorno, 2011: p. 65). Sin embargo, dice también más adelante: "La negación determinada de los medios tradicionales de la música produce principios de selección que, bastante paradójicamente, hacen nuevamente del Expresionismo un estilo. Entre éstos se cuentan las prohibiciones implícitas, como la de la consonancia y de las sucesiones interválicas consonantes en la melodía; del sonido homogéneo; del desarrollo rítmicamente uniforme; de la secuencia, del 'trabajo temático' en sentido tradicional; de la simetría formal; en principio, todo tipo de repetición sin excepción." (ídem). Y sorbe el neo-objetivismo dice también Adorno: "El impulso del nuevo objetivismo es doble: por un lado, despojar a la música de todos ingredientes superfluos y evolucionar puramente a partir de la necesidad del pensamiento musical concreto. Este principio lo formuló precisamente el Schönberg expresionista: 'La música no debe adornar, sino ser verdadera'. Pero, por otro, el nuevo objetivismo se entendió como eliminación de todos los momentos expresivos de la música, como reducción de ésta a mero juego con el recurso a la doctrina dirigida por Hanslick contra Wagner de la forma sonoramente movida." (Adorno, 2011: p. 67).

66 Ver pie página 7.

esencialmente la fuerza con que estas formas se pronuncian en el material, en los sonidos. Ellos, los elementos lógicos, son además considerablemente unívocos, es decir, tan unívocos como en la lógica [,] y no tan [unívocos] en tanto que tienen su dialéctica. El estudio de las formas musicales es el estudio de univocidad y de su superación. El umbral entre la música y la lógica no se sitúa por tanto en los elementos lógicos, sino en su síntesis específicamente lógica, en el *juicio*. La música no conoce esto, sino una síntesis de otra [clase], [una] síntesis que se constituye puramente por la constelación, no la predicación, subordinación, subsunción de sus elementos. La síntesis está asimismo en relación con la verdad, pero con una verdad totalmente distinta a la apofántica [,] y esta verdad no apofántica será, pues, como el momento por definir en el que la música coincide con la dialéctica. Las reflexiones tendrían que concluir en una definición como: *la música es la lógica de la síntesis sin juicio*. Hay que confrontar a Beethoven con esto en el doble sentido de que esta lógica se expone en su obra y [se] determina `críticamente´ como mimesis del juicio, por tanto del lenguaje, por parte de la música, y de que la inevitabilidad y el sentido histórico-filosófico de esta mimesis se entienden tan bien como el intento de deshacerse de ella – para revocar la lógica vigente. (Adorno, 2003: p. 20).

Para Adorno, la dialéctica no es indiferente al arte, es más bien inherente a él⁶⁷. Cuando en el curso de estética de 1958/59 plantea a su auditorio un ejemplo que ilumine el concepto benjaminiano de *constelación*, Adorno pone en juego una observación sobre el comportamiento semántico del lenguaje: el sentido de un término sólo es determinable contextualmente. Pide a sus alumnos pensar la acumulación semántica, algo vaga con la que cargan naturalmente los conceptos, no a través de la aislación y refinamiento a través de la definición de algunos de sus componentes (para trascender su vaguedad inicial), sino por medio del estudio de las constelaciones concretas, en los entramados contextuales, donde entran los términos del lenguaje en un texto concreto. La idea de constelación, por tanto, aparecía como un pensamiento alternativo, como un pensamiento por *composicionalidad*⁶⁸.

Volviendo atrás, hacia la lógica dialéctica hegeliana, Adorno veía en el arte, y en particular en la música, un lenguaje, en el que una totalidad, la idea musical, no es un esquema meramente determinante, sino el nexo procesual o el

67 "...la dialéctica no es ninguna guía para tratar el arte, sino que es inherente a él." (Adorno, 2014: p. 190).

68 Este término tiene un sentido relativamente preciso en la semántica contemporánea, aquí se emplea con el solo propósito de mostrar los solapamientos conceptuales entre la observación de Adorno acerca del significado y la semántica a partir de Frege. Sobre su sentido técnico puede leerse un texto de Barbara Hall Partee, aquí un extracto: "El Principio de Composicionalidad, que tiene su base en el trabajo del filósofo Gottlob Frege y es uno de los principales fundamentos de la semántica formal, se puede enunciar así: El significado de una expresión compleja es una función del significado de sus partes y de la manera en que estas han sido combinadas por la sintaxis." (Hall Partee, 1997: p. 18).

despliegue de partes desenvolviéndose en distintos contextos armónicos tensos hacia equilibrios parciales y un equilibrio final. La música, su racionalidad particular, es utópica para Adorno, puesto que el nexo de los particulares no se efectiviza por subsunción, sino puramente por constelaciones.

1.4.4. Convergencia de verdad y contenido

Hasta aquí, se han aportado elementos para descifrar esencialmente uno de los componentes semánticos de la respuesta de Adorno a la dicotomía entre formalismo y contenidismo. Sin embargo, queda pendiente su articulación más precisa con los resultados alcanzados sobre la idea de contenido musical. En el apartado anterior, entonces, se presentó sumariamente la idea de verdad, mientras en el apartado 1.4.1 se había introducido el concepto de contenido. Su co-determinación es aun una empresa que viene exigida por la caracterización del concepto de contenido de verdad, esencial, como se dijo, para comprender el tratamiento de Adorno de la calidad de las obras de arte. La articulación de este concepto de contenido de verdad obliga a considerar las diferentes capas disciplinares correlacionadas en la teoría estética de Adorno, pues su filosofía estaba antropológica y psicológicamente informada. Según estos dos momentos extra-filosóficos, será posible pensar con algo más de proximidad la idea de contenido de verdad en la dialéctica de mimesis-racionalidad.

1.4.4.1. Perspectiva antropológica

Pareciera relativamente obvio que la historia del arte, en su sentido sustantivo, excede el de su historiografía, sin embargo lo que en absoluto resulta obvio es el intervalo de su historiografía: “relativamente obvio” precisamente porque la misma historia sustantiva del arte no es obvia en la medida en que tampoco lo es su historiografía. Mientras que Juan Fló (2002) entiende que la historia del arte debe preguntarse por su mutación en el siglo XX, Hans Belting no está dispuesto a concederle al arte un origen en el siglo XIX (Belting, 2003: p. 8).

Adorno difícilmente pueda agruparse a una u otra alternativa, aunque polemizaría especialmente con Belting.

En las páginas iniciales de *Teoría estética* (Adorno, 2014: pp. 11 y ss.), Adorno defiende el carácter problemático de la búsqueda de una definición del arte. Luego de haber presentado aquí un esquema general de la dialéctica, esta defensa de Adorno no es nada extraña; pues, dejando de lado la problematicidad de la dialéctica misma⁶⁹, el arte, para Adorno, no puede ser definido porque sencillamente su naturaleza es histórica. El proceso de desarrollo del arte es bien peculiar, puesto que su filogenia no abandona, sino que acumula las distintas capas de su estructura histórica consigo. Dicho desde la jerga de la dialéctica, tanto la práctica institucional como los productos de su actividad, son el sedimento de sus estados previos, una concatenación discontinua de negaciones determinadas.

Siguiendo parcialmente la lectura de Schultz (1990: p. 29) de *Dialéctica de la ilustración*, el antepasado directo del arte, según Adorno – y según se mostró también para la neuropsicología contemporánea –, es el *juego*⁷⁰. Cuando Adorno ve en el juego un momento histórico, y aun constitutivo, del arte no se refiere en general, de todos modos, al aspecto lúdico. Más bien señala el carácter mimético que el juego comparte con el arte. El arte “primitivo”, según Adorno, tenía una función específica: ser empleado como instrumento de modificación de la naturaleza, estaba integrado, en suma, a la magia. Alfred Gell (1998: p. 99) ha apuntado oportunamente que con su *La rama dorada*, James Frazer tuvo un rol en el proceso de constitución del pensamiento estético de Benjamin y, por extensión,

69 Adorno nunca ignoró las críticas de Adolf Trendelenburg y Max Weber (Adorno, 2013b: p. 122; Adorno, 2013b: p. 180; Adorno, 2005: p. 17). Acerca de la primera, se remite aquí a González Porta (2005: p. 38). Allí Porta menciona la crítica de Trendelenburg, la cual consiste en mostrar la confusión hegeliana entre contradicción lógica y oposición real. Para la segunda, se remite al propio Adorno, a su curso de *Introducción a la dialéctica*: “... la dialéctica es una metafísica [meramente], esto es, que al afirmar que sólo puede concebir lo particular a partir de lo total, pero que jamás tiene en la mano este total como un dato efectivo, siempre está obligada a absolutizar algún concepto, a hipostasiarlo, y por eso hacer afirmaciones tan arbitrarias como esa metafísica contra la que se opone, en realidad, la versión materialista de la dialéctica”. (Adorno, 2013b: p. 180).

70 Esto también puede encontrarse en Donald (1991: p. 169). Merlin da como ejemplo un juego que aun se sigue practicando y cuyo núcleo lúdico es la gestualidad, a saber, lo que por estas partes del mundo se conoce con el nombre “dígalos con mímica”, en inglés “charades”.

de Adorno⁷¹. No es nada extraño, no lo es especialmente a partir de la observación de Gell, que pueda proponerse, por tanto, un diálogo directo en el presente entre Adorno y la neuropsicología contemporánea.

En este momento cero, el arte se transfiguró en el proceso de racionalización social, pues dejó de estar al servicio de la totalidad social. Su función mágica fue doblegada y se tabuizó, según Adorno, por completo. Esto es, se autonomizó de tal modo de sus funciones sociales que su lenguaje se hermetizó parcialmente, se plegó a sus propios criterios productivos y, finalmente, dejó el animismo atrás.

En el marco de este escueto esquema, el punto que se pretende señalar es que Adorno comprende la tensión entre la racionalidad y la mimesis a través no solamente de categorías especulativas, sino también antropológicas, pues esta antropología del arte es la base de su dialéctica: la prioridad de la mimesis es clave en el arte primitivo, sin embargo en el proceso de su autonomización, la capacidad mimética no es completamente abandonada, puesto que la capacidad aun sigue operando de manera latente; la música desarrolló su racionalización a partir de la propia mimesis y la racionalización, a su vez, no reprime completamente la capacidad mimética.

1.4.4.2. Perspectiva psicológica

La perspectiva filogenética del arte es acompañada por Adorno por una perspectiva ontogenética. Aunque la psicología del arte no pueda decir nada de manera trascendente sobre las obras⁷², sin embargo para Adorno sí es estéticamente informativa si se la vehiculiza inmanentemente para pensar la tensión inherente a las obras entre los momentos de equilibrio y tensión de sus ideas musicales. Schultz (1990), Safatle (2007) y Paddison (1993) han mostrado que el psicoanálisis tiene un papel principal en la estética de Adorno. Los motivos freudianos, que en la obra de Adorno son tan tempranos como sus primeros

71 Aquí debe agregarse a la observación filológica de Gell que Adorno y Horkheimer incluyeron dentro de sus materiales paratextuales en *Dialéctica de la Ilustración a Teoría general de magia* de Marcel Mauss y Henri Hubert y “Sobre algunas formas primitivas de clasificación” de Mauss y Émile Durkheim.

72 Ver página 35, determinación negativa (b) del concepto de contenido.

ensayos de la década del 20'⁷³, son necesarios para caracterizar el concepto de contenido de verdad en la dialéctica mimesis-racionalidad.

Adorno veía en el psicoanálisis las categorías que orientadas para el análisis inmanente de las obras dan cuenta de la racionalización social y, por tanto, de la tensión entre la capacidad mimética y la espiritualización del arte, pues la espiritualización del arte precisamente constituye el momento en el que la naturaleza primera, el orden pulsional, es reconducida en su impulso hacia la producción de una “imagen” (Adorno, 2013a: p. 148). Las obras de arte se espiritualizaron en cuanto fue posible la sublimación, y con ello, la represión parcial y especial de la capacidad mimética. Según Pontalis y Laplanche (2001: p. 416) este concepto de sublimación no fue desarrollado por Freud; sin embargo, a él sí se aproximó Adorno al analizar el desinterés en la estética de Kant. El desinterés, que Adorno acepta como constitutivo del arte moderno, es justamente un constituto histórico de la producción y la experiencia estética, por lo cual dialécticamente falso en la estética kantiana porque Kant no reconoce que el desinterés más bien contiene *al más salvaje interés* (Adorno, 2014: p. 23)⁷⁴. La naturaleza, como pulsión mimética, es negada al tabuizarse el arte, al aislar a los objetos de arte de la esfera de los medios prácticos, al sublimarse, en suma, el impulso mimético en la actividad de la racionalidad artística. Aquí lo esencial es que esta última contiene un momento mimético sublimado; aunque el desarrollo

73 Según Sziborsky: “Lo que Adorno llamó en 1925 ‘capa psicológica externa’ es ahora expresado [en 1929] como entramado superficial de la consciencia. La música atraviesa, aunque con un propósito analítico: avanza hacia lo oscuro de la subjetividad.” Versión original: “Was Adorno die psychologische Außenschicht nannte, wird jetzt als der Oberflächenzusammenhang de Bewußtsein bezeichnet. Ihn durchbricht der Musik, gleichsam in analytischer Absicht: Sie stößt in das Dunkle der Subjektivität vor“. (Sziborsky, 1979: p. 71). Aquí se refiere a dos ensayos escritos por Adorno en la década del 20' sobre la ópera *Wozzeck* de Alban Werg. Ya en aquella década Adorno había echado mano del psicoanálisis para la reflexión sobre las obras; debe decirse enfáticamente “reflexión sobre las obras”, pues, como es sabido, Adorno en los 20' preparó el terreno a través de la preparación de un *Habilitationschrift* para pensar las relaciones teóricas entre la teoría del conocimiento y el concepto de inconsciente del psicoanálisis de Freud.

74 Esto también es dicho en el Curso de estética de 1958 por Adorno: “Yo creo que no hay sentimiento de lo bello que no esté algo asociado, en cierta forma, al dolor, a aquella separación entre deseado y deseante que se expresa originalmente en la experiencia de lo bello, pero incluso quizá también esté asociado al dolor que, por eso, se encuentra en el concepto de belleza, porque la belleza, para poder ser percibida en general como belleza, es apartada del deseo a la fuerza, es sustraída del deseo, y de ese modo ese carácter de la impropiedad, de la esfera estética especial, se ocupa de todo aquello que comúnmente se piensa con el nombre de apariencia estética.” (Adorno, 2013a: pp. 121-122). A este tratamiento de la belleza adorniano se volverá en el capítulo 2.

del lenguaje reprima la capacidad mimética⁷⁵, sigue siendo un elemento constitutivo de esa racionalidad, puesto que en Adorno interactúa por sublimación con las capacidades pre-lingüísticas.

En resumidas cuentas, considerado a escala individual o a la escala de la especie, el arte no es, y la música en particular, la límpida y pura capacidad mimética humana *in acto*, ni tampoco la pura racionalidad del sistema tonal, el temperamento y la notación. El elemento distintivo de la estética dialéctica de Adorno descansa en que si previamente se dijo que para él la música constituye un lenguaje gestual mimético no-denotativo, deberá enfatizarse ahora que el arte contiene un momento racional que en el proceso de emergencia del pensamiento simbólico afectó el carácter mimético del arte. En esta interacción, que según Adorno ocurre en cada obra de arte auténtica, se cifra, por otro lado, la belleza y el contenido de verdad de tales obras. Así, las obras musicales no son gestos absolutamente pre-lingüísticos; vehículos que en alguna medida acercan simpatéticamente a una pura “omninaraleza” (Adorno, 2013a: p. 236). La música en tanto espiritualización, sublimación de la naturaleza primera, es consciencia alienada de lo no-idéntico. Ese proceso de alienación que se sedimenta a lo largo de la historia del desarrollo del lenguaje musical le “hace justicia” para Adorno, de todos modos, a la naturaleza primera. Pues toda emancipación, dice Adorno en el curso de estética, necesariamente exige una relación de opresión y dominio (Adorno, 2013a: p. 166); sólo que en el arte, verdadero o auténtico, el contenido, lo oprimido-mimético natural, es salvado a la consciencia. Esta oposición a pesar de su aspecto aporético es inteligible bajo cierta clave de lectura: el contenido es verdadero, da con la naturaleza, no mostrándose las obras como unidades, ideas musicales, acabadas, completamente equilibradas, sino precisamente al mostrarse alienadas, o sea, mostrando entonces las “capas” históricas de su constitución – la sedimentación de formas previas. El único modo, por tanto, de que la música se conciba como forma y contenido en Adorno es la de entender las formas musicales como constelaciones concretas de momentos acústicos, sensibles, no-idénticos a formas convencionales abstractas

75 Para este tema se remite nuevamente a Fló (1989).

en las cuales, de otro modo, se subsumirían sin más. Las obras son verdaderas en cuanto, a su vez, muestran su propio carácter histórico (de naturaleza sublimada, alienada).

La conclusión que debe extraerse de aquí es que la sociedad no ingresa directamente al arte, aunque Adorno interprete enfáticamente a algunas obras en términos que sugieren una conexión directa entre arte y sociedad, sino que lo hace al intentar mostrar que cada obra musical pretende dar con un estado final de las negaciones determinadas constitutivas del proceso de transformación de la música. El arte, en suma, absorbe a la sociedad a través del seguimiento mimético de la tendencia de la ilustración, pues para Adorno, en el marco de su antropología dialéctica, las transformaciones de la racionalidad burguesa ingresaron al arte en las pretensiones de verdad absoluta de las obras de cada período.

Ahora bien, si el contenido de verdad es comprensible como la precariedad de la identidad de una obra, otro asunto muy distinto es llevar a una interpretación medianamente intersubjetiva al contenido de verdad de la obra. A continuación se pasará a considerar la relación entre esta idea de contenido de verdad y las interpretaciones filosóficas y sociológicas de Adorno.

1.5. Inmanencia y trascendencia en la dialéctica de la música de Th. W. Adorno

La música es la escritura inconsciente de la sociedad para Adorno, no la refleja, ni reductiva ni analógicamente; pues la sociedad entra en el arte en la tensión entre la racionalidad musical y el impulso mimético, al contener negativamente a la naturaleza primera. Algunas obras en virtud de la organización de sus partes por constelaciones en totalidades imperfectas vuelve patente el carácter histórico de sus estructuras, de las constelaciones. Sin embargo, si el contenido de verdad sólo diera cuenta de la naturaleza alienada de un modo indistinto en cada obra, mal podría haber defendido Adorno la tesis de que cada obra dice algo sobre el orden social, negativamente, de modo crítico.

Las categorías filosóficas de totalidad-parte, equilibrio-tensión, proceso-estado (o estática-dinámica), todas ellas pueden pensarse a través de contenidos semánticamente no especulativos en virtud de la interpretación de Adorno de la teoría de Schönberg, aunque ciertamente el componente filosófico de *naturaleza primera*, o *no-identidad*, y el de *naturaleza segunda* (abstracción con pretensiones de inmediatez), efectivamente no son categorías reductibles en absoluto y más bien son elementos centrales de la estética musical de Adorno. Asimismo, otras categorías que Adorno habitualmente emplea en sus análisis musicales trascienden estas categorías básicas reductibles y también aquellas otras “inmanentes” que, de todos modos, sin ser reductibles pueden pensarse a través de una relación medianamente estrecha con el psicoanálisis y la antropología. Estas otras categorías trascendentes son aquellas que Adorno emplea en sus interpretaciones sociológicas de las obras, o lo que es lo mismo cuando del contenido de verdad de las obras extrae su elemento sociológico. Pero ¿cómo llega Adorno a diagnosticar el carácter ideológico de Wagner y el carácter utópico de la música de Beethoven?

Según algunos lectores de Adorno⁷⁶, esta pregunta debería rechazarse, pues presupone algo con lo que Adorno decía no contar, i.e., un método. La respuesta, dirían sus lectores más respetuosos, sólo puede satisfacer la exigencia de la pregunta si da cuenta de un modo o una metodología según la cual Adorno daba con una tendencia de la racionalidad del contexto social de las obras en la interpretación inmanente de estas. Ciertamente numerosos pasajes sirven de evidencia parcial a la negación de esta pregunta, pasajes, por otra parte, en los que de hecho Adorno declara expresamente no tener un método, e incluso otros en los que considera que es contraproducente que la estética cuente con uno. En *Teoría estética* dice que el método de la estética no puede venir dado *a priori* al objeto analizado. De acuerdo a lo visto hasta aquí sobre la dialéctica, pueden estimarse las razones por las cuales Adorno niega una metodología general; y es que toda metodología que respete las peculiaridades de su objeto, diría Adorno, será más bien una metodología disgregada, heterogénea en cada caso, hasta el punto en que difícilmente tenga sentido hablar de una metodología general. De

76 Por ejemplo Jorge de Almeida (2007: pp. 19-20; pp. 23-26).

todos modos, podría suponerse que los análisis parciales, las metodologías heterogéneas en uso, son extraíbles de pasajes de sus obras; pues no, en los textos de Adorno los análisis se reducen a observaciones completamente fragmentarias. Volviendo al problema de una metodología general, Adorno diría que su mayor dificultad consiste en que, en su eventual uso, cada objeto musical quedaría subsumido y por tanto emparejado, igualado y, finalmente, mitificado.

A pesar de la mencionada fragmentariedad de sus análisis, de todos modos tampoco se puede ser tan consecuente con Adorno. De Almeida, por ejemplo, no ve que la pregunta formulada arriba tiene una posibilidad de respuesta que es completamente legítima, aun contra lo que el propio Adorno dice acerca de su ausencia de método: el procedimiento metodológico de Adorno lo dio Hegel en su *Fenomenología del espíritu*. Según Adorno:

El método dialéctico,..., no puede consistir en tratar los fenómenos individuales como ilustraciones o ejemplos de algo ya sólidamente existente y dispensado por el movimiento mismo del concepto; así es como degeneró la dialéctica en religión de estado. Más bien exige transformar la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto y resolver la enigmática imagen social de éste con las fuerzas de su propia individuación. No se persigue con ello una justificación social, sino una teoría de la justifica y la injusticia estética en el corazón de los objetos. El concepto debe sumergirse en la mónada hasta que surja la esencia social de su propio dinamismo; no considera como caso especial del macrocosmos ni, según la expresión de Husserl, 'desde arriba'. (Adorno, 2009c: p. 32).

Este procedimiento, el de Hegel, es el de la crítica immanente; ciertamente un procedimiento de pensamiento extremadamente conflictivo en sus diferentes versiones⁷⁷, que en Adorno, en particular, pareciera en alguna medida participar en la arbitrariedad de sus análisis críticos de contenido artístico. Para introducir algunas observaciones acerca de este procedimiento y echar luz sobre la cita previa se tendrá en cuenta este siguiente pasaje de la *Fenomenología* de Hegel:

No es difícil ver que ambas cosas son lo mismo [concepto y objeto]; pero lo esencial consiste en no perder de vista en toda la investigación el que los dos momentos, el concepto y el objeto, el *ser* para otro y el *ser en sí mismo*, caen de por sí dentro del saber que investigamos, razón por la cual no necesitamos aportar pauta alguna ni aplicar en la investigación nuestros pensamientos e

77 Ver Romero Cuevas (2013).

ideas personales, pues será prescindiendo de ellos precisamente como lograremos considerar la cosa tal y como es y *para sí misma*. (Hegel, 1966: 57-58).

Sólo a partir del estudio del propio objeto es posible reconocer su relación con su contexto; el conocimiento de las “capas” de racionalidad, de la historia de la composición, contenidas en un objeto y su disposición en virtud de diversos estados históricos de la sociedad, sólo es posible, entonces, por medio de un análisis inmanente. Sin embargo, los problemas que surgen en esta breve caracterización son profundos:

- (a) ¿Concedía Adorno, a partir de Hegel, una pura inmanencia de los objetos musicales?
- (b) ¿Defendía la anulación de todo conocimiento trascendente?
- (c) ¿Sostenía una distinción fuerte entre trascendencia e inmanencia?

Lo que se llama “inmanencia” del objeto es de por sí, desde un comienzo, dudoso si de antemano no discute sobre la constitución individual de un objeto o, por decirlo de otro modo, si no se postula la completa, absoluta, particularidad del objeto. Sólo bajo la completa imposibilidad de hablar de un objeto, se podría defender el concepto de inmanencia. Así, por ejemplo, Adorno ingresaba a las obras en virtud de las categorías analíticas de Schönberg, pero ¿no podría haber ingresado a través de Heinrich Schenker, por ejemplo?⁷⁸ Incluso en la medida en

78 Una aproximación de Adorno a la teoría musical de Heinrich Schenker es posible encontrarla en una conferencia traducida al inglés por Max Paddison, “On the problem of musical analysis” de 1969. Dos problemas que determina en la teoría musical de de Schenker son los siguientes. (1) “... al reducir a la música a sus estructuras más generalizadas, lo que a él [Schenker] y a su teoría le parece meramente casual y fortuito es, en un cierto sentido, precisamente aquello que realmente es la esencia, el ser [*das Wesen*] de la música. Si, ..., ustedes examinan la diferencia entre los estilos de Mozart y Haydn, entonces no esperarán descubrir la diferencia en modelos estilísticos generales y en las características de la capa formal externa (aunque existen diferencias muy significativas entre la forma sonata en Haydn y Mozart).” Versión original: “in reducing music to its most generalised [sic] structures, what seems to him and to this theory to be merely casual and fortuitous is, in a certain sense, precisely that which is really the essence, the being [*das Wesen*] of the music. If, to take a rather unobvious example, you examine the difference between the styles of Mozart and of Haydn, then you will not expect to discover this difference in general stylistic models and characteristics of the formal layout (although very significant differences do exist between the Haynesque and the Mozartian sonata form).” (Adorno y Paddison, 1982: p. 174). (2) A partir de lo anterior, dice Adorno: “Ahora, lo que esto supone, por tanto, es que lo que constituye la esencia, o ‘ser’ de la composición es, de hecho, para Schenker más o menos su

la que se habla de categorías de análisis es indudable que estas son entidades teóricas abstractas que organizan la experiencia auditiva del mismo modo que las unidades discretas del lenguaje son reconocidas en virtud de la tenencia cognitiva de modelos acústicos que la corteza puede identificar al decodificar las características acústicas de las vocales según sus formantes⁷⁹. Si se excluye, entonces, en un análisis inmanente, el uso de categorías trascendentes, la inmanencia se difumina o desaparece. De todos modos, tampoco se está proponiendo aquí algún tipo de defensa de la completa trascendencia tal que anule el concepto de inmanencia. El objetivo es menos pretencioso, pues meramente se busca mostrar que existe un problema fundamental en la elección de las teorías a través de las cuales se analiza una obra en la medida en que su inmanencia no es absoluta, puesto los caracteres de esa inmanencia son altamente deudores de categorías trascendentes. El problema, en suma, es que Adorno nunca trató sistemáticamente la evaluación de la adecuación de las obras musicales y las herramientas de análisis.

Aún más problemático que este concepto de inmanencia resulta, por otro lado, que las propias obras musicales den un conocimiento especificable de modo semánticamente transparente acerca de su época. Adorno, como se intentó mostrar, tampoco pretendía algo así, pero indefectiblemente el pasaje teórico de sus críticas musicales a la interpretación filosófico-sociológica es extremadamente dudoso. Por lo que toca al primero lo es, pues corre el riesgo de que, al pretender solucionar el problema de la no-identidad del discurso musical y el discurso comunicativo, sus críticas se vuelvan parcialmente ininteligibles en la medida en

propio carácter abstracto y los momentos individuales a través de los cuales la composición se materializa y se vuelve concreta [*sich konkretisiert*], son reducidos por él a lo meramente accidental y no-esencial.” “Now what this means, therefore, is that what constitutes the essence, or 'Being' of the composition is for Schenker more or less its very abstractness, in fact, and the individual moments³ through which the composition materialises [*sic*] and becomes concrete [*sich konkretisiert*], are reduced by him to the merely accidental and non-essential.” (ídem). En Hellmut Federhofer se puede asimismo encontrar un análisis crítico-musical de Adorno, “Puesto que el análisis y la interpretación filosófica constantemente se entorpecen entre sí, la comprensión reductiva de Adorno es insostenible.” “Since analysis and Philosophical interpretation constantly thwart one another, Adorno’s reductive understanding is unsustainable.” (Federhofer, 2004: p. 300).

79 “[Ludimar] Hermann inventó el término ‘formante’ para designar cada una de las bandas de resonancia peculiares a la estructura armónica de las vocales.” Malmberg (2003).

que la solución consiste en el empleo de criterios que son propios de los objetos que analiza más que del lenguaje meta-artístico⁸⁰. En una carta, por ejemplo, le confía a Alban Berg que su ensayo de 1925, “*Alban Berg. Para el estreno de Wozzeck*”, siguió secretamente una organización mimética con el procedimiento de composición del propio Berg⁸¹, lo cual si bien se mira lo alejó al menos parcialmente del intento de volver inteligible su experiencia de *Wozzeck*, porque es por lo menos problemática la correspondencia categorial de procedimientos musicales y disposiciones textuales. Naturalmente, el problema no deja de ser legítimo, es decir, Adorno, y en esto hay un acierto de Paddison (1987: p. 372; 1993: p. 63; 1996: pp. 79-80), estaba planteando la dificultad intrínseca de realizar un análisis que diera por resultado un destilado por traducción de los contenidos sociales de las obras; una dificultad que mayormente consiste en poner a dialogar racionalidades organizadas bajo distintos principios o, si se quiere, los mismos pero en distintas cualidades, la discursiva y la artística. De todos modos, la solución de Adorno es costosa, pues si había una posibilidad de aproximarse a la propia lógica del arte y en esa lógica conocer la absorción particular de lo social en cada caso, se vuelve ininteligible por su sospecha acerca del lenguaje comunicativo: la sustitución por un lenguaje mimético da como resultado un comportamiento del lenguaje extraño a su funcionamiento discursivo.

Por lo que toca al rol de las categorías sociológicas en sus críticas también hay dificultades. Pues en la medida en que sus propios análisis musicales no son más

80 Gerhard Richter formula este problema claramente: “Si el significado de una obra de arte permanece aislado de toda comprensión lógica, entonces nunca filosofía alguna podría hablar verdaderamente de este significado. Pero si el significado de una obra de arte se revelase a sí mismo fácilmente, no sería necesaria ninguna obra de arte – pues su ‘contenido’ podría establecerse más sencillamente en un lenguaje prosaico, discursivo, que no requeriría ninguna filosofía para exponerlo.” “If the meaning of an artwork remained sealed off from all logical comprehension, then no philosophy could ever truly speak to this meaning. But if the meaning of an artwork revealed itself readily, then no artwork would be needed – since its ‘content’ could have been stated more easily in prosaic, discursive Language that would require no philosophy to expound it.” (Richter, 2006: p. 123).

81 “Mi intención más secreta fue hacer corresponder el uso del lenguaje del ensayo directamente con el modo en que usted compone, por ejemplo en el cuarteto. Esto dio lugar a un curioso encuentro entre su manera de componer y mi actitud intelectual actual.” “My secret intention was to make the essay’s use of Language correspond directly to the way in which you compose, for example in the quartet. The gave rise to a curious encounter between your manner of Composition and my current intellectual stance.” (Adorno y Berg, 2005: p. 28).

que presentados fragmentariamente, y, de hecho, ni siquiera siempre son acertados⁸², Adorno no expone los resultados de los análisis filosóficos y sociológicos a través de categorías musicales. Adorno en su propia crítica de 1963 a su ensayo sobre Franz Schubert de 1928 dice explícitamente que su aproximación temprana a la obra del músico vienés es extremadamente abstracta en virtud de que adelgaza la intervención del estudio de los eventos musicales⁸³. Pues, en varios de sus ensayos, por otra parte, más se hace referencia en términos generales a la verdad o falsedad de un contenido a que tal o cual contenido haya sido extraído de la propia inmanencia de la obra, lo cual, es necesario repetirlo, exigiría un tratamiento de la interacción entre categorías sociológicas y categorías musicales. Finalmente, entonces, el problema queda planteado: ¿cómo tratar la interacción entre contenidos de orden social en la inmanencia de las obras sin asimismo hacer del lenguaje de la crítica, que es el que vehiculiza esa interacción, un lenguaje que no opere ni poéticamente (no es el caso de Adorno) ni miméticamente sustituyendo sus criterios comunicativos por los de la configuración de la obra (es el caso de Adorno)?

En su debate con Goldmann, Adorno deja claro que la perspectiva inmanentista pura es un absurdo metodológico; no se trata de abandonar, dice Adorno, todo lo que uno pudo haber aprendido y dejarlo fuera de acción, procurándose el experimento mental de una *tabula rasa*. (Adorno y Goldmann, 1977: p. 132). Quizás haya sido en este debate donde más se acercó a la

82 Según Diether de la Motte: “Sin embargo, me parecen muy por debajo de este sorprendente nivel [filosófico] los fragmentos de Adorno en los que se abordan con precisión las partituras, en los que se propone una investigación detallada, recomponer el desarrollo de una frase paso por paso, compás por compás. Ahora debo conceder con razón más tiempo a esto que a los elogios previos, los cuales curiosamente, sin embargo, pueden permanecer completamente sin ser disminuidos.” “Weit unterhalb dieses imponierenden Niveaus aber scheinen mir die Abschnitte in Adornos Schriften zu geraten, die auf den Notentext präzise eingehen, Detailuntersuchungen vornehmen, den Formverlauf eines Satzes Schritt für Schritt, Takt für Takt nachkomponieren. Dem muß ich nun verständlicherweise jedoch gänzlich ungeschmälert bestehen bleiben kann.” (De la Motte, 1979: p. 53). De la Motte no niega el interés del análisis filosófico de Adorno, sino que amén de ese interés, de todos modos los análisis musicales especialmente en dos de sus textos (el libro sobre Berg, en Monografías musicales, y las instrucciones para la audición de la nueva música, en El fiel correpetidor) no son del todo adecuados.

83 “El ensayo sobre Schubert lo motivó el centenario de su muerte. En cuanto primer trabajo más amplio del autor en exégesis de la música, lo ha dejado pasar pese a no pocas torpezas y aunque la interpretación filosófica se aventura hartamente, dejando de lado los componentes de técnica compositiva.” (Adorno, 2008c: p. 10).

exposición discursiva de la idea de contenido de verdad, aunque su aproximación se realizó a través de un análisis brevísimo de *Pato salvaje* de Henrik Ibsen, no de una obra musical. Allí especifica que todo el conocimiento trascendente debe ponerse al servicio de las obras (Adorno y Goldmann, 1977: pp. 132-133). Sin embargo, amén de que esto sea dicho, ¿cómo podría ponerse en marcha este justo equilibrio entre inmanencia y trascendencia; entre el análisis musical o una semiótica de lo musical fuertemente apegada a lo musicalmente constitutivo, sintáctico-gestual, y lo contextual-sociológico? Nuevamente, la pregunta, se dirá, presupone un método que Adorno no aceptaría. A esto Adorno respondió claramente en su Introducción a *Teoría estética* que ante la acusación de arbitrariedad del equilibrio trascendente-inmanente en sus análisis no responde el discurso, sino el carácter intersubjetivo de los propios contenidos de las obras. Es indudable que Adorno a pesar de debilitar la intersubjetividad de su lenguaje intencionalmente tampoco proponía una escritura hermética⁸⁴. Sin embargo, en la medida en que las categorías técnicas de la música no agotan el contenido de verdad, siempre pareciera quedar un remanente que quizás en la estética es imposible tratar discursivamente. A esto se volverá en el último capítulo cuando se plantee la pregunta por la disputabilidad de la calidad de una obra musical en la estética de Adorno.

⁸⁴ Según Adorno: “Lo que se pensó una vez puede ser oprimido, olvidado. Pero no se puede negar que algo de eso sobrevive. Pues el pensamiento tiene el momento de lo general. Lo que se ha pensado certeramente tiene que ser pensado también en otro lugar, por otras personas: esta confianza acompaña hasta al pensamiento más solitario e impotente.” (Adorno, 2009h: p. 711).

1.6. Observaciones finales al capítulo 1

En primer término, el problema en perspectiva a partir de la estética de Adorno consiste en preguntarse si para admitir su tesis general necesariamente hay que admitir también su dialéctica abierta o negativa.

Ciertamente resultan valiosas las críticas al reduccionismo del realismo socialista y también la observancia del problema categorial que debe enfrentar quien pretenda hacer de una pieza musical un informe socio-antropológico. Sin embargo, el nivel sociológico resulta insostenible tal como es planteado por Adorno justamente porque va a contrapelo del problema anterior, pues la resolución de Adorno consiste en inferir de modo enfático conclusiones sociológicas especulativas a partir de la configuración musical de las piezas. La vía enfática no es la adecuada, a pesar de que su móvil sea valioso. Por otra parte, la articulación enfática de esta vía suele tener la naturaleza lógica de una enumeración de analogías que se vuelven pasibles de la crítica de Serravezza, es decir, que en cuanto analogías, y meras analogías, sólo pueden ser admitidas en la medida en que funcionen como hipótesis orientadoras del estudio de la relación entre contexto social y producto artístico. De otro modo, el valor cognoscitivo de

las analogías corre el peligro de constituirse únicamente en asociaciones interesantes, pero asociaciones al fin.

Como solución a este problema debe realizarse la propia aproximación de Adorno a los “lenguajes del arte”. En particular, si el lenguaje literario no admite comprensiones enjuiciables, en el sentido fregeano de emplear a la verdad como propiedad de sus enunciados, se tiene que el concepto de comprensión artística exige ser pensado de otro modo y este modo, a su vez, a caballo de la naturaleza cognoscitiva peculiar de los lenguajes literarios. Bien podría decirse, a partir de las observaciones de Fló y Adorno, que sea lo que sea que se entienda como eventos u objetos de referencia literaria no pueden ser objetos estrictamente previos a la enunciación, sino que son en todo caso constituidos *a posteriori*. Esto es, si por su naturaleza semántica el sentido de los textos literarios refracta el Juicio, es porque no está constituido como un conjunto de informes protocolares. No son descripciones y por tanto no piden ser interpretados en virtud del valor de verdad.

En el caso de la música y las artes visuales se vuelve aun más interesante la relectura de Adorno en los términos de la psicología del desarrollo contemporánea. La racionalidad de la música o de las artes visuales, es decir, su lingüistificación, en términos generales, no puede engañar completamente acerca de su carácter mimético latente. La vía de entrada de la antropología y la psicología en la reflexión de Adorno acerca de la relación de tensión entre una capacidad pre-lingüística y pre-reflexiva, la mimesis, y la capacidad simbólica, la racionalidad⁸⁵, justamente constituye una vía de salida, a su vez, desde la psicología y antropología contemporáneas. La idea de que una partitura es un objeto interpretable es más fuerte de lo que se cree, pues la dimensión semántica gestual es el *interpretandum* de la música, el cual es estrechamente dependiente,

85 El sentido de racionalidad que aquí se propone es ciertamente muy general y hasta en cierto sentido problemático. De todos modos, es necesario dejar en claro que este sentido viene determinado por la coincidencia entre la especulación adorniana extrafilosóficamente informada, por un lado, y la psicología del desarrollo contemporánea, por otro. Esta coincidencia consiste precisamente en entender a la racionalidad como la emergencia del pensamiento simbólico y auto-reflexivo en discontinuidad cognoscitiva con la facultad mimética ontogenéticamente previa a la auto-reflexión y al lenguaje.

por otra parte, de las relaciones de sonidos que se dispusieron en la escritura (de las tensiones y equilibrios expresivos de una obra).

Esta misma vía de escape semántica es la que en gran medida pide recobrar, a su vez, la dimensión política y social de la música. La completa asimilación de un discurso musical o, por decirlo de otro modo, la escolarización de una obra en un mero estilo da cuenta no sólo de la repetición o perpetuación de un “gusto”, sino en gran medida de la estabilización de una experiencia. El momento “ideológico” de las obras de arte es aquel en el que justamente dejan de ser obras de arte, o sea, en el que pasan a estabilizar una experiencia de tal modo en que la supuesta obra es en realidad un protocolo descriptivo. O dicho de manera expresa, el momento ideológico del arte es aquel en el que se naturaliza una experiencia. Es en este sentido en que la novedad en el arte no es una propiedad accidental, sino esencial, pues por mor de esta construcción de su objeto *a posteriori* podría decirse que las obras de arte propiamente tales son la realización del conflicto entre los estilos como formas legadas de vehicular una experiencia previa y las experiencias presentes de un productor en su contexto social. En definitiva, los estilos comportan modos previos de expresión que eventualmente resultan inadecuados en la comprensión y vivencia de lo social por parte de un artista; en una obra de calidad, la tensión entre las vivencias del pasado estipuladas por un estilo y las del presente se resuelve en una modificación del lenguaje artístico. Este es su condición de posibilidad, su “marco de referencia”, pero también su limitación expresiva. Así, por ejemplo, en el caso de Brecht, Adorno estimaba con razón que su peculiar modo de comprender la realidad social circundante lo llevó a repensar la configuración del teatro; según Adorno, las tesis políticas de Brecht se materializaron en el propio lenguaje artístico modificándolo (trocando la identificación por el extrañamiento y no usándolo asimismo como un vehículo de divulgación “del partido”).

Justamente allí está su potencial crítico o bien ideológico, el cual a su vez decide sobre la idea de calidad estética.

2. La belleza en la estética de Th. W. Adorno

En el capítulo previo se analizó la tesis central de Adorno, se señalaron sus problemas, pero también sus perspectivas, sin embargo todo aquel que esté interesado en la estética e informado sobre su historia pertinentemente podría hacerse la siguiente pregunta: ¿no hay un tratamiento filosófico de la belleza en la obra de Adorno? Sea en la lectura de Robert Jaus (2011) o en la lectura de Anthony Savile (1989), Adorno pareciera haber olvidado, si no es que ha desplazado completamente, a la belleza de su estética dialéctica. Según Jaus, este desplazamiento ocurre en la medida en que la estética de Adorno carga con un desequilibrio fatal para la racionalidad artística: su moralización, i.e., que Adorno haga críticas políticas en gran parte de su obra a la industria cultural. Según Savile, en virtud de su pretensión cognoscitiva, al mostrar el horror, el arte verdadero, esto lee Savile en Adorno, no puede aspirar a la belleza si no es negándola. En este capítulo se considerará diacrónicamente el tratamiento o, mejor, los diversos tratamientos que Adorno hace del concepto de belleza en su teoría estética. El objetivo es doble:

- (a) Mostrar las críticas de Adorno a la estética subjetivista, estética que, por otra parte, está a la base de las observaciones de Jausse y Savile.
- (b) Mostrar los vínculos entre verdad y belleza en Adorno de modo que resulten expresamente formulados un par de corolarios centrales para responder a sus críticos:
 - (b.1) Verdad y belleza no se excluyen.
 - (b.2) En absoluto se excluye el sentimiento: en alguna medida es posible pensar la estética de Adorno como estética de lo sublime.

En último término, lo que se busca aquí es presentar la “tesis negativa” según la cual la calidad de las obras de arte no puede codificarse en virtud de una recepción subjetiva alejada de la comprensión estética del objeto. En lo que sigue, se presentará el tratamiento de Adorno de la estética subjetivista y su propia respuesta estética en la clave de tres momentos:

- (a) El tratamiento que Adorno realizó en los escritos del 30’ y del 40’ en el cual pareciera admitir tácitamente la operatividad de una facultad del gusto al trabajar en un análisis psicológico algo especulativo sobre el estado de la escucha en el siglo XX.
- (b) Un tratamiento psico-sociológico que, directamente relacionado con el anterior, pareciera prefigurar al menos parcialmente una tesis de Pierre Bourdieu.
- (c) Un tratamiento antropológico directamente relacionado con su filosofía de la historia, esencialmente con su *Dialéctica de la ilustración*.
- (d) Y, finalmente, el tratamiento inmanentista del concepto de belleza que lo pone en relación con el concepto de verdad.

2.1. El gusto en Adorno: crítica a la estética subjetivista

2.1.1. Fetichismo de la música y regresión de la escucha

El primer ensayo que se propone estudiar aquí fue originalmente publicado en 1938 en la *Zeitschrift für Sozialforschung*, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”. El objetivo que de acuerdo al propio Adorno persigue el ensayo puede rastrearse en otros textos de su autoría. En el prólogo de *Disonancias*, donde luego se publicaría el ensayo nuevamente, en el prólogo de *Filosofía de la nueva música*, en una carta enviada a Benjamin de fecha 4 de marzo de 1938 y, finalmente, “Experiencias científicas en América”.

Mientras a Benjamin le confía expresamente que el ensayo del 38’ busca ser una “contraparte” (Adorno y Benjamin, 1999) de uno de sus artículos sobre el jazz, el primero, publicado posteriormente en *Prismas*; en el prólogo de *Disonancias* y en el de *Filosofía de la nueva música* Adorno dice que el objetivo del texto del 38’ es el estudio de (1) la transformación estructural de los “fenómenos musicales” en virtud de la subordinación de la música “a la producción comercializada de masas” (Adorno, 2009c: p. 9) y (2) la transformación de la escucha masiva contemporánea en virtud de ciertos “desplazamientos antropológicos” (Adorno, 2009f: p. 10; Adorno, 2009c: p. 9). Asimismo, en el prólogo de *Disonancias*, Adorno explicita un motivo que es omitido en la carta y luego en *Filosofía de la nueva música*, a saber, que el ensayo “pretendía entonces responder al trabajo de Benjamin La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.” (Adorno, 2009f: p. 10). Por último, esto vuelve a ser dicho por Adorno años después en “Experiencias científicas en América” de 1968. Allí dice que el ensayo era “una especie de réplica crítica al trabajo de Walter Benjamin sobre La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Adorno, 2009b: p. 628 (traducción modificada)).

De modo que deben tenerse en cuenta para el análisis adorniano del gusto a dos elementos esenciales de la configuración pragmática de este ensayo de 1938:

- (a) Adorno, independientemente de la respuesta al ensayo de Benjamin, buscaba desarrollar el estudio de las transformaciones de la producción y la recepción de la música en el contexto histórico del emplazamiento dominante de la mercantilización de la cultura.

(b) Asimismo, Adorno buscó el diálogo directo con Benjamin; y, en particular, buscó señalar las dificultades de la tesis, defendida por varios intelectuales de izquierda, según la cual la reproductibilidad técnica propia de la era del capital potencialmente comportaba una herramienta de emancipación de la masa de su carácter de masa.

El camino de Adorno hacia el cumplimiento de su objetivo se realiza mostrando la interacción entre los dos polos del mundo del arte, la producción y la recepción. El ensayo cuenta precisamente con dos partes dedicadas al estudio de una y otra esfera social: la fetichización de la producción, incluyendo también la fetichización de la interpretación, y la regresión de la escucha, i.e., un estudio acerca de la relación entre la percepción de la música, una psicología especulativa de la escucha, y el elemento “objetivo” que condiciona esta psicología del oído.

2.1.1.1. La fetichización de la música

Cuando Adorno usa *fetich* no es impertinente pensar en los dos sentidos clásicos término; el sentido freudiano y un sentido marxiano. Sin embargo, de ambos sentidos al que Adorno da prioridad explicativa es el marxiano, puesto que según él el “concepto de fetichismo musical no ha de deducirse psicológicamente” (Adorno, 2009i: p. 25). El fundamento de la utilización de la categoría fetiche a la producción pretende ser de orden objetivo, no psicológico, pues según Adorno la mercantilización de la música da cuenta de la inversión no virtuosa del valor de uso por el valor de cambio en la economía capitalista. En un marco hermenéutico marxiano, Adorno interpreta una serie de fenómenos comportamentales de la vida musical norteamericana de los 30’ en la clave de la distinción marxiana del valor, de cambio y de uso. De los fenómenos que Adorno considera se encuentran los siguientes:

- (1) El culto a las “estrellas” musicales.
 - 1.1. El culto a los violinistas virtuosos.
 - 1.2. El culto a los cantantes.
 - 1.3. El culto los directores de orquesta.

(2) El culto a las obras del “panteón” clásico.

(3) El culto a los instrumentos usados por los músicos, especialmente violines (Stradivari).

Por sobre las obras, Adorno señala que el gran público (el público pop, pero también el público “clásico”) tiende a restringir su valoración estética al reconocimiento del valor de cambio, éxito-prestigio, del “bien cultural” musical consumido. Así, por ejemplo, para Adorno el público no estima exactamente las obras interpretadas por un famoso director orquestal italiano, sino que “... adora el dinero que... ha gastado por la entrada al concierto de Toscanini.” (Adorno, 2009i: p. 25). Asimismo, la consecuencia de la mercantilización de las relaciones del mundo de la música afecta también a la configuración compositiva de los propios productos. Puesto que también el mercado explota, además del culto a objetos (instrumentos) y personalidades (virtuosos), las cualidades específicas de la música, es decir, a lo que Adorno llama “momentos sensibles” de la estructura de las obras⁸⁶.

Adorno leía, como se ha dicho alguna vez, “la historia en retrospectiva”; así, encontraba en la música de Wagner los elementos germinales de la vivencia de la música de masas del siglo XX⁸⁷. La prioridad de los *Leitmotiven* en sus dramas musicales, la producción de climas musicales, texturas atmosféricas al fondo de eventos musicales melódicos centrales, dinámicas impetuosas al servicio

⁸⁶ Ver página 106 de este trabajo de tesis.

⁸⁷ Este asunto es desarrollado por Andreas Huyssen: “El propósito del largo ensayo de Adorno sobre Wagner,..., no fue escribir una historia de la música o glorificar el avance moderno. Su propósito fue más bien analizar las raíces sociales y culturales y del fascismo alemán en el s. XIX... la obra de Wagner terminó resultando el lugar lógico para tal investigación. Es preciso recordar aquí que sea lo que sea el fascismo, él [Adorno] está diciendo también industria cultural. El libro de Wagner, por tanto, puede ser leído no sólo como una explicación del nacimiento del fascismo desde el espíritu de la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total], sino también como una explicación de la cultura industrial en el más ambicioso arte alto del s. XIX.” “The purpose of Adorno's long essay on Wagner, written in 1937/38, was not to write music history or to glorify the modernist breakthrough. Its purpose was rather to analyze the social and cultural roots of German fascism in the 19th century... Wagner's work turned out to be the logical place for such an investigation. We need to remember here that whenever Adorno says fascism, he is also saying culture industry. The book on Wagner can therefore be read not only as an account of the birth of fascism out of the spirit of the *Gesamtkunstwerk*, but also as an account of the birth of the culture industry in the most ambitious high art of the 19th century.” (Huyssen, 1983: p. 29).

de esos eventos melódicos, etc., todos estos recursos son empleados en la producción contemporánea de la música *pop*. Mientras en la tradición sonatística cuestionada por la *Nueva escuela alemana*⁸⁸ se construían las grandes obras tonales por el principio de variación temático, es decir, una compleja organización de sonidos, verticales y horizontales, dispuesta de tal modo que una pequeña célula motívica es transformada armónica, rítmica y dinámicamente desplegando la pieza musical en el tiempo, la música *pop* al explotar los recursos melódicos gestálticamente mejor reconocibles, hace de las estructuras de las piezas formas convencionales relativamente iguales, esquemáticamente similares y, en definitiva, completamente subordinadas a las partes dinámicamente más intensas e instrumentalmente más pobladas (esencialmente los estribillos).

Al fin de cuentas, Adorno distingue entre el plexo de sonidos organizados en la tradición sonatística de tal modo que el sentido de un pasaje depende de

88 Según Alan Walker: “El problema central que agitó el mundo de la música en la década de 1850 fue el destino de la forma sonata. Había sólo dos alternativas abiertas a los compositores: podían continuar repitiendo la fórmula básica legada a ellos por los clásicos vieneses, o podían intentar modificarla o desarrollarla... Mendelssohn y Brahms eligieron la primera alternativa; Liszt eligió la última... La “respuesta” de Liszt a la sinfonía clásica... fue el poema sinfónico, una forma [musical] por él inventada. Brevemente, su trabajo mostró tres puntos de partida:

1. Él inventó la estructura “cíclica” de un único movimiento la cual plegaba los movimientos separados de la sonata en uno solo. En esto, Liszt sólo desarrolló un procedimiento establecido por Beethoven, en cuyos trabajos -la Quinta sinfonía, por ejemplo- ciertos no son están vinculados sino que reflejan sus contenidos mutuamente.
2. Él perfeccionó la técnica de “transformación de temas”, en la cual el contraste de ideas de una obra son desarrollados desde una sola idea musical.
3. Él creyó que el lenguaje de la música podía ser fertilizado por los lenguajes de otras artes, poesía y pintura en particular. Él popularizó el concepto de “música programática”, y [con ello abrió] una controversia que sigue hasta el día de hoy.”

“The central problema agitating the world of music in the 1850s was the fate of sonata form. There were only two alternatives open to composers: either they could go on repeating the basic formula handed down to them by the Viennese classics, or they could attempt to modify or develop it. Broadly speaking, Mendelssohn and Brahms chose the former alternative; Liszt chose the latter... Liszt’s ‘reply’ to the classical symphony, as we have seen, was the symphonic poem, a form he invented. Briefly, his work showed three departures:

1. He invented the single-movement ‘cyclic’ structure which rolled the separate movements of the sonata into one. In this, Liszt was only carrying on a procedure established by Beethoven, in whose Works – the Fifth Symphony, for example – certain movements are not linked but actually reflect one another’s content.
2. He perfected the ‘transformation of themes’ technique, in which the contrasting ideas of a work are developed from a single musical idea.
3. He believed that the Language of music could be fertilized by the other arts, poetry and painting in particular. He popularized the concept of ‘programme music’, and so began a controversy that still goes on today.” Walker (1993: pp. 357-358).

pasajes previos y estipula pasajes futuros respecto de la organización propia de la música popular en la que los que sus células musicales son usualmente repetidas *n* veces sin que sean variadas y sin que se repare en que su sentido es captado en mínimas repeticiones⁸⁹. En estas canciones pop que Adorno tiene en mente, el contexto musical inmediato y mediato (la estructura) de las figuras fácilmente recordables es precisamente subordinado por estas figuras de modo tal que tales contextos estructurales parecieran diseñados para olvidarse, para servir de mero acompañamiento al reconocimiento de las figuras melódicas principales.

Esta consecuencia particular de la mercantilización, es decir, la explotación de una actividad afectiva refleja – la estimulación meramente fisiológica del oyente a través de arreglos y diseños melódicos –, afectó también, según Adorno, a la misma música no diseñada en el contexto de los patrones atomísticos de la escucha contemporánea. La música de la llamada tradición clásica no escapa tampoco a la dinámica mercantil: como música de fondo, no lo hace; tampoco lo hace al producirse arreglos orquestales y camerísticos de obras que ya fueron originalmente instrumentadas de un modo particular por sus compositores; y, finalmente, tampoco lo hace al elegir los repertorios de los programas de concierto en virtud de los criterios fetiche explicitados más arriba. De las grandes obras se toman sus momentos más “fascinantes”, por ejemplo el motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y se construyen pastiches instrumentales acompañando a modo de fondo estéril y completamente inconexo al fragmento en cuestión. Estos arreglos presentan a las obras de Beethoven según los cánones mercantiles de la música de entretenimiento contemporánea. Incluso, como se acaba de decir, las obras seleccionadas para los programas de concierto siguen este mismo patrón, i.e., música juzgada según su capacidad de movilizar una actividad refleja en el auditorio.

89 “... se podría demostrar que la unidad de la canción popular es una unidad ‘inmediata’, una unidad en la cual las partes no se disocian a sí mismas unas de otras, mientras la unidad de la música seria es una unidad articulada que consiste en la función de las partes marcadas por contraste o, al menos, por diferencia.” “... one could demonstrate that the unity of the folk tune is an ‘immediate’ unity, a unity in which the parts do not dissociate themselves from one another, whereas the unity of serious music is an articulated unity consisting in the function of parts marked by contrast or, at least, by difference.” (Adorno, 1994: p. 332).

Dejando de lado provisionalmente este momento de transformación de los productos, y volviendo a la recepción, Adorno encuentra que la consecuencia políticamente más nefasta de la transformación del mundo de la música es la de la identificación del público con las estructuras de dominio. Esto será presentado en el análisis de “On popular music”.

2.1.1.2. La regresión de la escucha

En el polo opuesto a la fetichización de la música, Adorno incursiona en la segunda parte del ensayo en un ejercicio de cierta psicología de la percepción de la música con su concepto de *regresión de la escucha*. Nuevamente la elección del término no casual por parte de Adorno, sino que es altamente significativa: la escucha contemporánea es regresiva en un sentido freudiano, pues el comportamiento auditivo masivo responde a una cierta irracionalidad infantil.

La percepción de la música opera, en su estado regresivo, de acuerdo a comportamientos epistémicamente orientados: fluctúa “entre el amplio olvido y el abrupto reconocimiento que acto seguido desaparece de nuevo” (Adorno, 2009i: p. 34). Asimismo, como correlato psicológico del fetiche, los auditores “escuchan de manera atomista y disocian lo escuchado, aunque desarrollen precisamente a partir de la disociación ciertas capacidades, comprensibles no tanto mediante los conceptos estéticos tradicionales, sino por medio de los propios de los partidos de fútbol y las carreras de coche.” (idem.). Las canciones de moda oscilan, entonces, entre lo “inadvertidamente conocido” y lo “llamativamente desconocido”, al igual que los recursos propagandísticos, disparando una cadena de eventos mentales

cuyo origen es el juego de reconocimiento de lo ya escuchado alguna vez en el pasado (la misma canción o bien una canción estructuralmente e incluso ornamentalmente igual].

Psicológicamente, según Adorno, a la base de la dinámica del reconocimiento opera asimismo un fenómeno masivo de desconcentración. Una escucha a medias explica el hecho de que una y otra vez las personas enfrenten auditivamente la misma configuración musical sin rechazarla. Para dar cuenta de esto, Adorno defiende que existe una relación directa entre la desconcentración masiva y la identidad, y falsa novedad, de las obras. Esta misma relación volvería a ser expuesta años después en “La industria cultural”⁹⁰.

2.1.2. “On popular music”

En “Experiencias científicas en América” da algunas claves para comprender el objetivo de “On popular music”:

“On popular music, ..., una especie de fenomenología social de los hits que presentaba la teoría de la estandarización y pseudoindividualización y una distinción contundente entre música ligera y música seria. La categoría de pseudoindividualización era un antecedente del concepto de personalización, que después desempeñó una función considerable en The authoritarian personality”. (Adorno, 2009b: p. 657).

En el contexto teórico inmediato al concepto de pseudoindividualización, del que ya se hará mención, Adorno introduce un nuevo análisis psicológico especulativo. En 1941, en “On popular music”, Adorno insiste en que la operación cognoscitiva predominante de la escucha de masas es el reconocimiento; sin embargo, a diferencia de su trabajo del 38’, profundiza un análisis de los

90 “El esquematismo del procedimiento se manifiesta en que, finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo. El que las diferencias entre la serie Chrysler y la General Motors son el fondo ilusorias, es algo que saben incluso los niños que se entusiasman por ellas. Lo que los conocedores discuten como méritos o desventajas sirve sólo para mantener la apariencia de competencia y posibilidad de elección. Lo mismo sucede con las presentaciones de la Warner Brothers y de la Metro Goldwin Mayer. Pero incluso entre los tipos más caros y los más baratos de la colección de modelos de una misma firma, las diferencias tienden a reducirse cada vez más: en los automóviles, a diferencias de cilindrada, de volumen y de fechas de patentes de los *gadgets* [accesorios]; en el cine, a diferencias de número de estrellas, de riqueza en el despliegue de medios técnicos, de mano de obra y decoración, y a diferencias en el empleo de nuevas fórmulas psicológicas.” (Adorno y Horkheimer, 2005b: pp. 168-169).

mecanismos objetivos que orientan la cognición masiva hacia el reconocimiento y, asimismo, propone especificar el concepto de reconocimiento que aplica a la escucha de masas. Por lo último, Adorno no excluye la función cognoscitiva del reconocimiento en la escucha, puesto que la “idea de que se puede entender una sonata de Beethoven en un vacío sin relacionarla con los elementos del lenguaje musical que uno conoce y reconoce es absurda.”⁹¹ Inmediatamente da una respuesta afirmativa al problema: lo que traza una distinción entre la escucha de una canción de moda y la escucha de una sonata de Beethoven es lo reconocido, el objeto de reconocimiento.

Todos los elementos reconocibles [modo mayor y menor, modulaciones, acordes y valores expresivos, fórmulas melódicas y modelos estructurales] están organizados en la música seria de calidad a través de una totalidad musical concreta y única de la que deriva su significado particular, en el mismo sentido en que una palabra en un poema deriva su significado de la totalidad del poema y no del uso cotidiano de la palabra, aunque el reconocimiento de esta cotidianeidad de la palabra pueda ser la presuposición necesaria para la comprensión del poema⁹².

Aquí lo que Adorno está diciendo es que las composiciones valiosas exigen un reconocimiento espontáneo, puesto que su configuración nunca se ajusta del todo a los marcos de referencia estilísticos que posibilitan la interpretación del sentido global y particular de una obra. Al arte de calidad le es inherente la oposición entre lo conocido y lo aun no conocido, o nuevo. Sin embargo, en la canción de moda el “reconocimiento se vuelve un fin en vez de un medio”⁹³: el punto fuerte que señala Adorno es que el reconocimiento coincide con la comprensión en la escucha de la canción de moda porque, no sin algo de exageración por parte de Adorno, el marco de referencia es estrictamente acatado. La canción de moda no modifica la estructura esencial del marco de referencia que le fue dado, de modo que la escucha responde en relación a la estandarización del esquema de la propia música.

91 “The idea that a Beethoven sonata could be understood in a void without relating it to elements of musical language which one knows and recognizes – would be absurd.” (Adorno, 1941: p. 32).

92 “All the recognizable elements are organized in good serious music by a concrete and unique musical totality from which they derive their particular meaning, in the same sense as a word in a poem derives its meaning from the totality of the poem and not from the everyday use of the word, although the recognition of this everydayness of the word may be the necessary presupposition of any understanding of the poem.” (Adorno, 1941: pp. 32-33).

93 “Recognition becomes an end instead of a means” (Adorno, 1941: p. 33).

Explicitado este punto, Adorno aborda el estudio de los “componentes [psicológicos] diversos” que cooperan con la dinámica general del reconocimiento. Sin embargo, antes de ir a este punto, es preciso determinar en particular el factor “objetivo” acerca del cual se hizo referencia aquí al pasar. Según Adorno, la condición material del reconocimiento es la recepción constante de productos estandarizados – en el sentido de canciones con un esquema estructural idéntico, *n* compases, *n* minutos de duración, con arreglos instrumentales similares y una dinámica siempre ajustada a los mismos patrones rítmico-melódicos. Para Adorno la difusión interviene invasivamente en los hábitos de escucha al punto en que la repetición constante de los éxitos tiene por consecuencia la orientación cognoscitivamente fuerte, *fijada*, de la organización gestáltica de los estímulos sonoros: por repetición, la difusión de los mismos esquemas musicales favorece la identificación entre comprensión y reconocimiento en la escucha de masas.

Volviendo a la tipología de los componentes de la escucha masiva, es necesario considerarlos uno a uno de modo enumerativo:

(a) “Vago recuerdo”

Con esto Adorno se refiere a la etapa inicial del reconocimiento de una canción de moda; el momento de olvido del que hablaba en el ensayo del 38’: por un lado, toda melodía recuerda al “modelo general” y con ello indirectamente a cualquier otra; por otro lado, no dejan de existir, en primer lugar, un conjunto de diferencias triviales que las distinguen y, en segundo lugar, un flujo masivo de canciones tal que haga imposible recordar inmediatamente a qué canción pertenece tal o cual melodía o fragmento de letra.

(b) “Identificación efectiva”

Como puede sospecharse inequívocamente, es el momento en el que ocurre el reconocimiento. Adorno, sin embargo, repara también en la fisonomía

psicológica del momento particular del recuerdo; es súbito y sin gradación ninguna, su verbalización ocurre abruptamente en “¡eso es!”. Este es un momento, en suma, correlacionado a la dotación de más información acústica en el devenir de la canción (la aparición de aquél fragmento que uno más recuerda).

(c) “Clasificación con etiquetas”

Al llegar del “¡eso es!” al título de la canción, su reconocimiento pleno, ocurre una identificación del escucha con el colectivo social que consume la canción de moda. Aquí aparece nuevamente la idea de Adorno presentada de modo muy general en el ensayo del 38’: al reconocimiento le es inherente una identificación tácita e irracional con el colectivo en una masa, una pérdida de autonomía; el carácter de masilla social de la mercancía que en el ensayo del 38’ aparece de este modo:

La aparición del valor de cambio en las mercancías ha asumido una específica función de masilla... la religión del automóvil hace que, en el instante sacramental y mediante las palabras: ‘esto es un Rolls Royce’, todos los seres humanos se vuelven hermanos... La relación con lo falso de relación delata su esencia social como obediencia social. (Adorno, 2009i: p. 26).

Este es un momento teórico central que será necesario tener en cuenta para pensar en la idea de rango o calidad artística en Adorno: el arte verdadero, de calidad, sin proponérselo expresamente de modo completo, refracta la apariencia de cohesión social *quasi* religiosa que la mercantilización proyecta sobre las creencias de los individuos.

(d) “Autorreflexión sobre el acto de reconocimiento”

Según Adorno, el concepto de propiedad en general cuenta con al menos dos determinaciones: “la permanencia y el estar sujeta a la voluntad arbitraria del propietario”⁹⁴. Pues estas dos determinaciones les son aplicables al momento en el

94 “It has two conspicuous characteristics of property: permanence and being subject to the owner's arbitrary Will.” (Adorno, 1941: p. 35).

que el reconocimiento recupera del recuerdo los pasajes tarareables o silbables de la melodía, la pulsión de repetición puesta en marcha por el propio oyente⁹⁵.

(e) “Transferencia psicológica de la autoridad de reconocimiento al objeto”

Este es el momento más importante que concierne a la búsqueda de esta sección, pues es el momento que aunque “ontológicamente” indistinguible del resto es analíticamente discriminable: esta es la tendencia de transferir la gratificación de la propiedad (el componente *(e)* de la escucha) al objeto mismo y de atribuirle, en términos de gusto, una cualidad objetiva; es el placer de la propiedad que uno ha conquistado. El placer es explicado por Adorno en virtud no de la validación de la eventual hipótesis según la cual el estado anímico-sentimental es resultado de un proceso de comprensión del objeto; el placer es más bien el resultado de la mediación social del reconocimiento, en particular del hecho de que en este reconocimiento que apropia y en este reconocimiento tácitamente colectivo, el individuo inconscientemente se siente parte de un colectivo de propietarios. Por un momento, tal como dice en *Teoría estética* (Adorno, 2014: p. 412), el arte de masas satisfaría falsamente el ideal de reconciliación social o superación de la alineación.

2.1.3. El gusto en los ensayos del 1938 y de 1941

En ambos ensayos tratados hasta aquí, el objeto de crítica es de las consecuencias particulares de la mercantilización de la música pop, consecuencias que asimismo afectan también a los objetos musicales, según Adorno, de la tradición clásica. Especialmente, la consecuencia profunda de la mercantilización es la interacción entre el carácter de fetiche de las obras y sus interpretaciones, por un lado, y la regresión de la escucha, por el otro. Ambos polos son

95 Claude Debussy quizás más por polemizar a Wagner que otra cosa escribe: “Es bien sabido que jamás se oye ‘silbar’ a Bach... homenaje vocal que no le falta a Wagner: en el ‘boulevard’, a la hora en que salen los prisioneros de lujo de las cárceles musicales, se llega a oír ‘silbar’ La canción de la primavera o la frase inicial de Los Maestros Cantores. Sé de sobra que, para mucha gente, está permitido tener la opinión contraria sin singularizarse demasiado.” (Debussy, 2003: p. 34).

interdependientes: la caracterización de los componentes del reconocimiento en el ensayo de 1941, constituto del concepto de regresión de 1938, presupone el componente asimismo objetivo, en su sentido de *no psicológicamente producido*, de la estandarización de las formas musicales populares y la intervención del mercado en la esfera del intercambio y la distribución. La incursión del mercado en estas dos esferas económicas trae modificaciones en el consumo y la producción, pues la prioridad práctica del intercambio, por sobre la evaluación de la calidad de los objetos, coopera con la estandarización de los objetos y con una recepción que se desvía desde una comprensión crítica o – por lo menos – conscientemente activa de los artefactos, hacia sus cualidades comerciales.

Sin embargo, en cada uno de los dos escritos, Adorno trata de modo distinto al concepto de *gusto*. El antecedente, según él, germinal de concepto de *personalidad autoritaria* se encontraba en “On popular music” en el concepto de falsa individualidad, pues es a través de la exposición de este concepto que una de sus críticas al gusto se vuelve inteligible:

Con pseudoindividualización nos referimos a dotar la producción cultural masiva con el halo de la libre elección o del mercado abierto sobre la base de la estandarización misma. La estandarización de las *song hits* mantiene a los consumidores a raya haciendo su escucha por ellos, por así decirlo. La pseudoindividualización, por su parte, los mantiene a raya haciéndoles olvidar que lo que escuchan ya ha sido escuchado o ‘pre-digerido’ para ellos⁹⁶.

En virtud de ciertas minucias ornamentales, los productos mantienen diferencias entre sí, como ya se señaló con el pasaje citado de “La industria cultural”⁹⁷. Estas diferencias, que evidentemente no los hacen completamente idénticos, sin embargo tienen para Adorno la naturaleza de detalles dispuestos de tal modo que desvían la atención sobre la paridad estructural de los esquemas musicales rígidos en los que precisamente estos detalles ornamentales se presentan y que no suelen modificar⁹⁸. Con este concepto de

96 “By pseudo-individualization we mean endowing cultural mass production with the halo of free choice or open market on the basis of standardization itself. Standardization of song hits keeps the customers in line by doing their listening for them, as it were. Pseudo-individualization, for its part, keeps them in line by making them forget that what they listen to is already listened to for them, or ‘pre-digested’.” (Adorno, 1941: p. 25).

97 Ver pie de página de la página 87 de este trabajo de tesis.

pseudoindividualización, es, entonces, que Adorno somete a crítica la creencia extendida de que una preferencia estética es en esencia libre; Adorno intenta desbaratar desde la base la creencia en que las elecciones se realizan sobre un universo de objetos disímiles: las preferencias estéticas son, por una parte, completamente *estéticas*, completamente sensibles – sin mediación, diría Adorno, del espíritu – irracionales en cuanto actos reflejos disparados por el reconocimiento parcial de estímulos – versos de una letra, momentos de la dinámica altos o bajos, cuasi gemidos del cantante que dejó de cantar para actuar, etc. –, y, por último, conducidas por un muestrario cuyos elementos son estructuralmente iguales.

Las regresiones están disparadas, por tanto, por la explotación intencional de una retorización del arte: el carácter religioso, aunque asimismo secular de la mercancía está presente en Adorno, como en Benjamin (“El capitalismo como religión” de 1921), en que el fetiche al ser reconocido hace sentir al oyente una pertenencia profunda a un comunidad sin fracturas ni tensiones⁹⁹. Sin embargo, en

98 Quizás el elemento argumentativo más fuerte que Adorno presente a su favor para sostener esto sea el de su observación acerca de la Quinta Sinfonía de Beethoven. La organización de la discusión que mantiene con un objetor posible es la siguiente:

Adorno: la música popular es extremadamente esquemática, al punto en que la vivencia de su novedad es falsa, pues descansa en momentos musicales meramente ornamentales.

Objetor: la música de la tradición clásica es también extremadamente esquemática; de modo que si se sostiene la crítica al carácter esquemático de la música, la tradición clásica está comprometida.

Adorno: Esto último es innegable. Sin embargo, en el tercer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, tomado como muestra, es notable cómo Beethoven por mor del desarrollo de su idea musical modifica la forma estándar de *minuetto*.

99 La religiosidad de prácticas seculares es estudiada desde hace unos años en Francia. Albert Piette, en particular, ha prestado atención antropológica a la “sacralización de personas” (Piette, 1997: p. 113) en el ámbito de la música. Especialmente aquellos casos en los que los “cultos se dirigen a cantantes muertos en plena actividad” (Piette, 1997: p. 117). Oraciones al músico, atribuciones del tipo “dios”, “santo”, entre otros hechos lingüísticos y antropológicos asimilables a una absorción del catolicismo en las prácticas de los escuchas son elementos teórico-empíricos que Piette explora en la comprensión de las transformaciones de la religiosidad en el siglo XX. Ciertamente, contra Max Weber, Piette somete a crítica la tesis de que ante la muerte de la pregnancia social de las grandes religiones del siglo XX, la religiosidad haya también agonizado. Pues, más bien el siglo XX se distingue por un fuerte sincretismo religioso. Las categorías y prácticas sincréticas de la religiosidad contemporánea no sólo operan en el ámbito relativamente, sólo relativamente, endógeno de las iglesias pentecostales, sino que también operan en la vivencia

uno y otro ensayo esta idea de una vivencia cuasi religiosa del fetiche está puesta en juego para pensar de distintos modos el concepto de gusto. En 1938 Adorno abrió su ensayo sobre la fetichización de la música y la regresión de la escucha de este modo:

El mismo concepto de gusto está superado. El arte responsable se ajusta a criterios que se aproximan al conocimiento: de lo adecuado y lo de lo inadecuado, de lo correcto y lo incorrecto. Pero, aparte de eso, no se elige más; la cuestión ya no se plantea y nadie exige la justificación subjetiva de la convención: la existencia del sujeto mismo, que debería probar la validez de dicho gusto, se ha vuelto tan discutible como, en el polo opuesto, el derecho a la libertad de elección, que el sujeto no ejerce ya, de todas formas, empíricamente. Si se intenta de alguna manera averiguar a quién le `gusta` una canción de moda comercializable, no puede uno resistirse a la sospecha de que el gusto y el disgusto no son adecuados a los hechos, por mucho que el interrogado puede disfrazar sus reacciones con dichas palabras. El conocimiento de la canción de moda se sitúa en el lugar del valor que se le otorga: que nos guste es casi lo mismo que el hecho de reconocerla y ambas cosas suceden paralelamente. La conducta valorativa se ha convertido en una ficción para quien se encuentra rodeado de mercancías musicales estandarizadas. (Adorno, 2009i: p. 15-16).

Para Adorno, el gusto, en el ensayo del 38', es una categoría tradicional de la estética, pero superada en el siglo XX. Lo interesante es que, de todos modos, este diagnóstico de su superación presupone: (1) la denuncia del carácter ideológico del uso palabra *gusto* en el siglo XX y (2) con ello da cuenta de modo tácito, sin embargo, que la categoría de *gusto* tuvo alguna vez su vigencia no sólo teórica, sino fenomenológico-descriptiva para dar cuenta de la experiencia individual ante una obra de arte.

A la base de la superación del gusto está la mentada pérdida de subjetividad, puesto que, para Adorno, la esfera de la racionalidad práctica guarda una relación directa con el estado de "debilidad" psicológica de la subjetividad, no en virtud de una prioridad teórica de lo psicológico sobre lo racional, sino por la mediación del estado de organización social capitalista en la psique, la cual explota, según Adorno, la irracionalidad como estrategia comercial para dinamizar el intercambio de mercancías. Adorno afirma, entonces, que si en algún momento tuvo vigencia la categoría gusto, la tuvo a caballo de la fortaleza subjetiva de los individuos o, lo que es lo mismo, a caballo de la autonomía, de una racionalidad estética desarrollada. Y es preciso destacar esto último porque si se atiende a la que quizás fue la teorización más exigente del gusto, i.e., la kantiana, el

de la música de masas, de grandes conciertos.

reconocimiento como uso normal de la facultad de juzgar determinante está en alguna gran medida excluida de la especificidad del funcionamiento de la razón en su modalidad estética. El gusto excluye lo meramente agradable, puesto que de otro modo la pretensión de universalidad que caracteriza al juicio de gusto caería indefectiblemente y excluye también enjuiciamientos determinantes, pues cabría aceptar la idea inaceptable de un concepto afirmativo de lo bello. De este modo, para Adorno no cabe otra actitud que la de sospecha ante las preferencias articuladas a través de las categorías estéticas tradicionales porque de facto la subjetividad misma, que fue condición del gusto en los albores de la ascensión de la burguesía, está fatalmente dañada por la mitificación del valor de cambio de los objetos, por la preponderancia objetiva de la forma mercancía en el corazón mismo de la producción y la recepción de la música.

Si las coincidencias teóricas entre los dos ensayos son sustanciales (fetiche-religiosidad de la mercancía, reconocimiento-regresión), en el escrito de 1941 Adorno no deja abierta la posibilidad a conjeturar que en algún momento de la historia de la humanidad la categoría *gusto* tuvo vigencia. En este ensayo la despacha a “categoría ideológica” pretendiéndola desenmascarar como encubridora de una dinámica psicológica de reconocimiento: la preferencia “esto me gusta” encubre lo que a su juicio es el verdadero motivo del sentimiento de placer, esto es, la participación del escucha en una comunidad de propietarios cohesionada por la mercancía, en suma, por una experiencia de religiosidad secularizada.

2.1.4. El gusto en las décadas del 50’ y el 60’

En el *Curso de estética 1958/1959* y en *Teoría estética*, cuya primera versión – según los editores – data del 4 de mayo de 1961 (Adorno, 2014: p. 481), Adorno introduce algunas variaciones a su aproximación al gusto de las dos décadas previas. Sin embargo, con todo, podría decirse que a grandes rasgos las orientaciones de sus críticas y sus observaciones se mantuvieron mayormente incambiadas. Sin desdeñar en esas décadas el trabajo empírico, y por mor de una

ponderación positiva del rol de la exageración en el pensamiento especulativo, continuó defendiendo el diagnóstico de una regresión de la escucha de masas contemporánea, el problema de la fetichización de la música, la crítica a la creencia en la autonomía plena de las preferencias estéticas, la crítica a la estética empirista y empírica y, finalmente, la problematicidad de la categoría del gusto. De todos modos, también introdujo algunas novedades como el análisis del gusto en términos de estilo – esto hasta donde se puede ver en el marco de su teoría del material musical – y la idea de que el arte contemporáneo refracta, aunque no completamente, a una recepción dirigida por la búsqueda de un agrado contemplativo.

2.1.4.1. La proyección anímica

Uno de los asuntos aquí ya presentados a la luz de sus textos de 1938 y 1941, el del reconocimiento que aplica a la recepción de la música pop, siguió integrando la agenda de Adorno en las dos décadas siguientes, aunque, en alguna medida, a través de una reconfiguración determinada por el concepto freudiano de *proyección*. Sin embargo, según la tipología de los componentes conceptuales que suelen ambiguarse en la intensión del concepto de proyección, también puede decirse que la tematización del placer estético en Adorno en la década del 40' fue desplazada por su tratamiento del sentimiento estético de las masas a través de los conceptos de *proyección-introyección*, *transferencia* e *identificación*. El término que comienza aparecer en aquellas dos décadas del curso y su trabajo póstumo es únicamente *proyección* (aunque alguna vez aparece *identificación*), pero precisamente dada su riqueza semántica, por no decir su problematicidad semántica *qua* término pretensamente científico, Adorno presupone en función de los usos que le da a *proyección* estos otros tres conceptos integrados en esa compleja o no del todo decidible red de conceptos.

El fondo conceptual de esta variación, a la cual se le podría atribuir el carácter de razón especulativamente informada por la terminología del

psicoanálisis aplicada a su fenomenología de la escucha, es la naturaleza filosóficamente cuestionable del comportamiento de una recepción estética que bloquea de la actividad cognitiva del sujeto el contacto directo, activo y constante con la obra de arte a favor, por otra parte, de una aproximación más bien pasiva. El gusto, para este Adorno tardío, encubre no pocas veces una dinámica psicológica de la cognición del espectador que contiene un fuerte componente reflejo, el cual obstruye o impide que la experiencia estética sea conducida u orientada por las cualidades particulares y estructurales del objeto de arte. En el curso de estética dice: “Conocí una vez un monstruo que decía que... no podía leer a Proust porque Proust no se encontraba ningún personaje con el que pudiera identificarse, a lo que alguien le respondió de manera muy elegante, que tampoco se esperaba que eso sucediera.” (Adorno, 2013a: p. 364). Según este pasaje, que es replicado conceptualmente en *Teoría estética* (Adorno, 2014: p. 459-460), el proceso puesto en cuestión por Adorno es el de la identificación en su sentido freudiano. Esa es precisamente una de las posibles manifestaciones que se encuentran en sus textos acerca la estética “subjetivista”. También existen fragmentos que sugieren la carga psicoanalítica con el término *proyección*. Sin embargo, por algunos mínimos índices textuales en el uso de *proyección* también se sugiere que, dada la polisemia del concepto freudiano, la crítica de Adorno al subjetivismo estético contemporáneo es tratable en los términos de *transferencia* y de la categoría dinámica de *proyección-introyección*. Según Adorno:

La obra de arte queda descualificada al ser presentada como tábula rasa de las proyecciones subjetivas. Los polos de su desartización son que la obra de arte se convierte en una cosa más y en un vehículo de la psicología del contemplador. Lo que las obras de arte cosificadas ya no dicen lo sustituye el contemplador mediante el eco estandarizado de sí mismo que él percibe en ellas. La industria cultural pone este mecanismo en movimiento y lo explota. (Adorno, 2014: p. 31).

Según Laplanche y Pontalis (2001: p. 306), a pesar de la polisemia con la que carga el término, es posible discernir un elemento conceptual identitario en su acepción freudiana, pues según los autores se “... trata siempre de arrojar fuera lo que no se desea reconocer en sí mismo o ser uno mismo. Al parecer, este sentido de rechazo, de arrojar fuera, no era el preponderante antes de Freud en el empleo

lingüístico” (ibídem, p. 311), sin embargo, también concluyen a partir del estudio de los textos de Freud que aunque “... nos esforcemos en conservar para la noción de proyección el sentido preciso [el identitario] que le da Freud, no es posible negar la existencia de” (ibídem, p. 312) otros procesos para los cuales el psicoanálisis ha reservado otros términos en virtud, en definitiva, de diferencias conceptuales. Precisamente estos otros elementos también colaboran en la comprensión de la cita previa de *Teoría estética*. Pues, lo que las obras “ya no dicen”, según Adorno, es sustituido por “el eco estandarizado de sí mismo que” el espectador “percibe en ellas”; este fragmento es el que dispone la interpretación de *proyección* no tanto al acto psicológico de “arrojar fuera lo que no se desea reconocer en sí mismo”, sino más bien al evento psicológico que consiste en la “incorporación” o “introyección” del objeto de placer a la vez que se anula o descarga, por un momento, las fuentes de displacer internas como el “... proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos” (Adorno, 2014: p. 439).

Adorno parece referirse precisamente al olvido del displacer que proporciona la industria del entretenimiento, a la vez que también pareciera referirse a un tipo de recepción habitual, irracional, que es la de la transferencia de estados afectivos motivada por la manipulación que las canciones, o la mala literatura, genera sobre los oyentes. El diseño de ciertas canciones y sus interpretaciones no guardan un continuo causal directo del carácter completamente irracional de la recepción, pero naturalmente vuelven factible una hipótesis que por más especulativa que se presente resulta interesante para ser tratada empíricamente.

Tanto la identificación con personajes sufrientes, rebeldes, alegres o lo que sea, de una canción como la producción musical que está a la base de la actividad psicológica de transferencia y olvido del sufrimiento por parte del escucha son eventos que, sin cerrarse a la esfera disciplinar de la psicología, sugiere un estudio no necesariamente freudiano de las interpretaciones fenomenológicas de Adorno. La propia antropología contemporánea da cuenta de la vivencia religiosa que se tiene de la música, aunque el carácter de esta sea enteramente secular. Quizás esté

faltando una articulación aun menos etérea entre la psicología cognitiva y la antropología, por un lado, y la teoría musical al servicio del análisis de dispositivos musicales masivos, por otro.

2.1.4.2. El gusto como estilo

En el curso de estética de 1958 aparece un momento novedoso en su tratamiento del gusto. Según Adorno, el concepto de gusto se “refiere a algo sustancial” cuando “es en verdad la quintaesencia de la experiencia acumulada, de la experiencia que se ha acumulado en el arte en general” (Adorno, 2013a: p. 453). Adorno se refiere a que el arte no puede producirse, si pretende alcanzar la verdad, de espaldas de la tradición; el gusto: “... es de algún modo el potencial de la tradición, que también como negada,..., está en realidad detrás de cada obra de arte y le otorga a cada una de ellas... sus modales, su modo de vida – digamos –, del mismo modo en que también en lo que se llama modales en el trato entre personas se ha condensado toda la historia.” (ídem.).

El punto de Adorno es que otro uso de “buen gusto” es el de “mucho estilo”; el concepto de *gusto*, dice Adorno, está “extraordinariamente emparentado con el concepto de estilo” (Adorno, 2013a: p. 454). Aquí se puede ver en qué medida Adorno reconceptualiza la categoría del gusto sumándole a su habitual tratamiento marxiano un modo teórico-valorativo no reductible a este último. Si el gusto es también estilo, pues sus usos lingüísticos frecuentemente son intercambiables, Adorno defiende que las obras *tienen gusto* si emplean los últimos recursos materiales para la construcción de las obras, esto es, si las obras van a la vanguardia de la utilización de los últimos marcos de referencia acumulados por una tradición artística. Esta reconfiguración del concepto de gusto no implica, sin embargo, un cambio en las tesis que sostuvo en décadas previas, aunque ciertamente es necesario decir que este último aspecto del concepto de gusto, su identificación parcial con el de estilo, no es estrictamente un insumo para determinar la fuente normativa sobre la calidad de las obras. A esto se

volverá en el próximo capítulo cuando se introduzca la así llamada “teoría del material” de Adorno.

2.1.5. La preformación del gusto

Durante todas estas décadas, del 30’ al 60’, Adorno mantuvo incambiada su posición acerca de la aparente individualidad de las preferencias estéticas, por tanto de su grado relativo de autonomía y asimismo del rol de la estética empírica ante esta pseudoindividualidad, que suele ser, según Adorno, la de la naturalización de las preferencias. Sin embargo, quizás lo que fue disminuyendo fue la amplitud de su desarrollo textual, pues mientras en *Teoría estética* se hace mención a esto de un modo breve, en el curso de estética de 1958 dedicó a este asunto buena parte de una clase y, por supuesto, numerosas hojas en sus escritos de orden más bien sociológico (“La industria cultural”, “Resumen de la industria cultural”, “On popular music”, etc.).

De todos modos, amén de su grado de desarrollo textual, la crítica a la estética subjetivista se mantuvo a lo largo de su proceso intelectual. Esta crítica puede aislarse en la siguiente articulación que Adorno le dio en su curso de estética de 1958:

La inmediatez de la reacción subjetiva que presuntamente debe ser la fuente de derecho de la estética... es en realidad algo total y completamente mediado y la fe en que tengo un conocimiento estético de algún modo más puro – esto es, de una fuente menos afectada por la contingencia –, que me sumergiría en las obras y en el contenido de las obras mismas, es una pura superstición de la filosofía tradicional. (Adorno, 2013a: p. 471).

Aunque no pueda aventurársela más que como una hipótesis de trabajo, esta crítica a la estética subjetivista – su idea de que no hay intuiciones estéticas puras, sino intuiciones estéticas histórica y socialmente orientadas –, en su énfasis acerca del condicionamiento social de las preferencias, la estética de Adorno prefigura parcialmente a la reducción sociológica de Pierre Bourdieu. Como señalan Proil (2014: p. 380) y Gartman (2013: pp. 132-134), la sociología de Bourdieu nunca hubiese convergido completamente con la estética adorniana desde el momento en que, como parte de su dialéctica racionalidad-mimesis, la estética de Adorno aun mantiene desde Kant el componente conceptual de desinterés estético. Bourdieu desestimó en sus escritos la validez de la categoría estética de desinterés, pues según Bourdieu las preferencias estéticas no dejan de estar condicionadas por un *ethos* devenido en comportamiento estético estándar, la “racionalización” del *ethos* de un grupo social (Bourdieu, 2010a: p. 238; Bourdieu, 2012: p. 578). Sin embargo, justamente por esto último, la estética de Adorno, amén de sus intencionales tensiones internas (otra vez: su dialéctica), da cuenta del momento de condicionamiento social del gusto. Así por ejemplo, en el ensayo de 1938 dice Adorno:

Las diferencias entre la aceptación de la música ‘clásica’ oficial y la aceptación de la música ligera no poseen ya ningún significado real. Se manipulan únicamente a causa de la capacidad separadora: al entusiasta de la canción de moda hay que garantizarle que sus ídolos no son demasiado elevados para él, de igual modo que la filarmónica confirma el nivel del asistente al concierto. Cuanto mayor es la intención del sistema de erigir alambreadas entre las provincias musicales, tanto mayor será la sospecha de que sin ellas los habitantes podrían entenderse con demasiada facilidad. (Adorno, 2009i: p. 22).

Allí, Adorno roza un elemento central del golpe de Bourdieu a lo que considera el momento ideológico de la pretendida recepción desinteresada: el filisteísmo. Las diferencias entre los públicos son estrictamente sociales, socialmente orientadas sin fundamento alguno en una capacidad estética especial.

Sin seguir avanzando en esta mera hipótesis de trabajo, la divergencia capital que podría verse a favor de la estética adorniana es la negación de Bourdieu de lo específicamente artístico a favor de una balanza teórica excesivamente inclinada hacia la esfera de la recepción y asimismo en su pasaje inmediato de lo estético a lo ideológico. En Adorno, como se intentó mostrar en el capítulo 1 de este trabajo de tesis, la reducción es cuestionada en tanto sólo se concibe la incursión de lo ideológico en el arte en virtud de su racionalidad específica.

Dejando de lado esta mera hipótesis y poniendo el foco nuevamente a la estética de Adorno, se cierra esta sección sobre la estética subjetivista presentando los factores sociales que para Adorno coadyuvan a un condicionamiento de las preferencias:

- (1) La constante repetición de las canciones de moda en los medios de difusión musical;
- (2) La repetición garantizada asimismo por la publicidad de las propias canciones de moda;
- (3) La repetición garantizada también por la selección de los programas de concierto;
- (4) La educación musical que forma a los niños y adolescentes en una escucha que pocas veces, según Adorno, sigue los criterios de una audición espiritual y que más bien está dispuesta según los fenómenos de la industria cultural (Adorno, 1994: pp. 353-358).
- (5) Incluso la propia estética empírica también influye, en un nivel ideológico supraestructural, en el asentamiento de los criterios de producción y recepción de la industria cultural desde el momento en que da por hecho en sus cuestionarios a fenómenos como el gusto, las preferencias autónomas y la producción creativa genial (Adorno, 2008g: pp. 323-324).

2.2. La dialéctica de lo bello en el arte auténtico

Si lo bello es en la estética subjetivista la propiedad *sui generis* atribuida por el gusto, cuyo índice somático es el placer, podría parecer, a la luz de la crítica de Adorno a esta estética, que su propuesta es o bien objetivista o bien que, como sugerían sus críticos (Jauss y Savile), abandona al concepto de belleza. Sin embargo, esto último no es el caso. Su estética efectivamente es objetivista, pero peculiar. Por una parte, no lo es porque si se entiende por estética “objetivista” a la estética hegeliana, no puede afirmarse, sin embargo, que la estética de Adorno es objetivista, pues Adorno se niega a que el arte pueda alcanzar una verdad absoluta. De todos modos, sí contiene un componente eventualmente nominable como “objetivista”, puesto que sin negar la actividad subjetiva, le da prioridad teórica al objeto artístico. En su estética somete a crítica tanto a su predecesora kantiana como a su predecesora hegeliana por mor del estudio dialéctico de las obras de arte: la experiencia estética implica experiencia, por tanto sujeto, pero también objeto – el par olvidado habitualmente en una disputa estética – y en grado prioritario, puesto que la experiencia estética sólo puede validarse en este término del par, i.e., en el que el sujeto ingresa en la racionalidad de la obra y su esfera cognoscitiva específica de tal modo que su experiencia es restringida por la propia obra. La estética de Adorno, por tanto, evita justamente por el recurso a la prioridad del objeto, sin anular la actividad del sujeto, el puro subjetivismo proyectivo, el relativismo cultural y, finalmente, también el filisteísmo.

La belleza y la fealdad no son tratadas por Adorno, por tanto, ni como la actividad subjetiva privada y aleatoria del individuo ni como “aparición sensible de la idea” como en la estética de Hegel. Enfocando ambas categorías estéticas desde la propia producción, más que estrictamente desde la recepción – aunque al tratar la primera Adorno también infiere algunas consecuencias para la segunda –, la belleza y la fealdad son pensadas en la dinámica de la mimesis y la racionalidad o sus pares correlativos: construcción-expresión y espíritu-sensibilidad. Previamente en el capítulo 1 de este trabajo, se dijo que contraria a la versión extendida de la estética de Adorno, el arte, y la música en particular, no es el vehículo de la actualización de una capacidad ontogenética y filogenéticamente subordinada y reprimida (la mimesis). Más bien, Adorno estima que la

emergencia de la notación neumática y la organización convencional del sonido a través de diversos sistemas (modal o tonal) conlleva un recurso racional cooptante aunque también liberador de la pura capacidad mimética¹⁰⁰.

Bajo una orientación categorial menos histórica y mayormente filosófica, también se dijo que el concepto de desinterés está a la base de lo que psicoanalíticamente Adorno entendía como un proceso de sublimación. La espiritualización de lo completamente mimético, amodal – en el lenguaje de la neuropsicología contemporánea –, se concreta u objetiva en la peculiar característica de la producción musical, esto es, el no aproximarse a un objeto de arte, o un objeto natural, aislándolo del horizonte de medios prácticos para el desenvolvimiento de una acción.

Aunque es medianamente claro que en Kant el desinterés es una característica de la actividad cognoscitiva propia del Juicio estético de la naturaleza, en el arte, sin embargo, Kant encuentra una dificultad fundamental al intentar reducir su especificidad a la actividad del genio, esto es, de naturalizarla y tratarla, en suma, según los resultados conseguidos en el análisis trascendental de lo bello natural. En resumidas cuentas, la dificultad consiste en que en el arte los conceptos son constitutivos, todo arte es arte mecánico; sin embargo, en el enjuiciamiento de lo bello natural excluye la actividad del enjuiciamiento determinante y también del agrado (la completa ausencia de juicio y sola acción de la fisiología del individuo). En *Teoría estética*, lo mismo que a la naturaleza, Adorno atribuye el desinterés también al propio arte, con lo cual compromete a su estética a la falla de la empresa kantiana de extender el desinterés a la esfera de la recepción y producción del arte. Sin embargo, es preciso tener en mente a favor de una reconsideración del desinterés en Adorno que, por un lado, contiene, a diferencia de la estética kantiana, al interés y, en segundo lugar, que esta dialéctica del interés y el desinterés es pensada, como aquí se mostró, a través de categorías antropológicas y psicoanalíticas, de modo que su sentido teórico no es exactamente el sentido kantiano, aunque evidentemente está integrado. Dicho esto, cobra sentido, al menos un sentido relativo al esquema dialéctico de Adorno,

100 Ver cita de Adorno de la página 48 de este trabajo de tesis.

que la belleza natural sea considerada por él como un constituto de la belleza artística. La red de elementos involucrados en su dialéctica negativa de la belleza es algo más compleja que la del análisis dialéctico de la categoría estética de desinterés, puesto que incluye:

- (1) Un concepto dinámico de belleza, pues contiene a la dialéctica histórica de racionalidad-mimesis.
- (2) Un concepto de fealdad que cumple un papel central en la dinámica de la belleza en la medida en que la fealdad es el componente constitutivo de la tensión lábil que amenaza en cada obra con someter a crítica a las estructuras convencionales estipuladas por los estilos. A la luz de la belleza (el elemento espiritual-racional), la fealdad opone resistencia, según Adorno, a la armonía de lo bello.

En esta red conceptual, Adorno le otorga prioridad a la fealdad. Aunque, si bien se mira, lo feo se inaugura en la historia a la luz de lo bello: la tendencia a la racionalización, supuesta en la emergencia del desinterés estético, dio las condiciones para comprender el estado histórico previo, mimético-mágico, como el del subyugamiento del hombre por la naturaleza somáticamente expresado en el miedo y representado en el arte primitivo. El miedo, a la luz del dominio práctico y cognoscitivo de la naturaleza, es para Adorno el correlato de la fealdad, mientras que la racionalidad de dominio abrió el camino a la belleza a través de la categoría de orden. La estetización de la naturaleza sólo pudo haber surgido, según Adorno, bajo el dominio de la naturaleza, pues el sentimiento de lo sublime del cual habla Kant en su estética, el del sentimiento de respeto pero no miedo ante un evento natural imponente por su peligro para la vida humana, tiene por condición el desarrollo de la espiritualización del sujeto.

En paralelo a su crítica a la ilustración ciega, es decir, a la racionalidad de medios mitificada como fin, Adorno también somete a crítica al carácter estático del concepto de belleza kantiano y hegeliano. En la polaridad entre racionalidad y mimesis la caducidad de la belleza se encuentra justamente en la tendencia

absoluta hacia alguno de los dos polos: en el siglo XX, la tendencia es doble, puesto que, por un lado, la música pop en su extremo control racional de los esquema-canción da a los ornamentos sensibles completa preponderancia de tal modo que propician en los escuchas una actividad esencialmente refleja y proyectiva, mientras que, por otro lado, es también para Adorno un problema principal de la música seria el de la pérdida de tensión, o sea, el proceso de desarrollo de la música que dejó en la crisis de la tonalidad y en el auge de un serialismo hecho escuela (hecho estilo musical) al borde de la pérdida de la expresividad por hacer desaparecer las disonancias¹⁰¹. Enfocado más de cerca, esta crítica de Adorno a la música contemporánea dependiente de su teorización dialéctica de la racionalidad da cuenta justamente de que la belleza y la fealdad siguen el curso del desarrollo y declive de la expresividad de la música occidental. La belleza y la fealdad son tratadas en los términos de la relación dinámica e histórica de la consonancia y la disonancia.

Es precisamente este último par el que constituye una condición del contenido de verdad de una obra: la expresividad, momento mimético-sensible, históricamente cambiante en función de los distintos estadios de tensión entre los marcos de referencia, los estilos, y el desarrollo concreto de cada obra construida, según justamente los marcos de referencia (aunque precisamente también contra ellos). Esta dialéctica entre lo consonante, lo estructuralmente convencional (la función cadencial propia del sistema tonal, el comenzar con la tónica y volver a ella, el reposo del que antes se habló) y lo disonante (los momentos particulares de una obra que llevan al límite a la propia tonalidad y que constituyen el elemento expresivo central de la música) es la que está a la base del concepto de verdad de la obra de arte.

Si bien es problemático atribuirle al plexo de conceptos de Adorno categorías tales como *condición*, no deja de ser un primer paso teóricamente útil para pensar la relación entre el par belleza-fealdad, por un lado, y la verdad o contenido de verdad, por otro. Si se vuelve a tener presente que Adorno evitaba la exposición sistemática de su pensamiento porque su propia dinámica del pensar

101 Esto será presentado en el último capítulo de esta tesis.

evitaba comprometerse con la prioridad de algunos conceptos por sobre otros, el concepto de *condición* debe ser reconfigurado en la dinámica de la dialéctica. Así, la belleza, incluyendo de modo inherente a la fealdad (pues es la sublimación racional del impulso mimético), estrictamente no es condición de la verdad (Adorno, 2013a: pp. 428), sino que entra en una relación dialéctica con la verdad: la belleza, y su tensión inherente en la relación disonancia-consonancia, está mediada por la verdad, el contenido mimético alienado en su racionalización musical y, a la inversa, la verdad está mediada por la belleza, o sea, el contenido de verdad está mediado por la relación entre disonancia y consonancia, constitutivas, de una idea musical. La belleza de una obra está condicionada por la capacidad de una obra de racionalizar por medio de su lenguaje particular al contenido mimético, con lo cual la belleza, lo propiamente artístico, no es indiferente al compromiso crítico. En la música de masas, por ejemplo, se afecta seriamente a la belleza porque al volver completamente racionalizada, por estandarización, a las estructuras de sus obras debilita a la tensión (Adorno, 2014: p. 77; Adorno, 2013a: pp. 406-408), la cual es el componente esencial del propio concepto de belleza. Al inclinarse esta música hacia uno de los polos, la estandarización para la explotación de los momentos ornamentales, la consonancia y la disonancia se perjudican en la medida en que se pierde la tensión entre la estructura convencional general, estilística, y los elementos particulares, que solían sobreponerse a los estilos. Del mismo modo, la belleza condiciona a la verdad justamente porque la búsqueda de una completa coherencia, destrucción o eliminación de la disonancia (liquidación de todo elemento particular que se oponga a la totalidad de una obra, a su esquema estilístico tonal), vacía de contenido mimético a los materiales formados en la obra particular.

Las críticas de Jauss y Savile delatan un estudio algo apresurado de la estética de Adorno, pero no por otro motivo que el de la distinción expresa y exclusiva que puede encontrarse en nuestro sentido común y estéticas tradicionalistas como la de Gianni Vattimo (1987). Para Vattimo la consecuencia epistemológica más profunda de la revolución teórico-histórica de Thomas S. Kuhn, esto es, la del desplazamiento de la verdad y de los criterios de

decidibilidad “objetiva” de las explicaciones científicas, es la reducción del problema epistemológico de la elección entre teorías a criterios retóricos. El término que en particular usa Vattimo es el de *estetización de la ciencia*, porque precisamente su observación acerca de la problemática kuhniana está sostenida por la polaridad clásica entre sentido enjuiciable y decidible, constitutivos del conocimiento, por un lado, y representación empática de las subjetividades contingentes afines de los individuos productores y receptores, esencialmente no definibles, por otro.

El concepto de belleza, por un lado, no excluye en Adorno el sentimiento, porque la preponderancia de la consonancia tuvo su momento histórico (en el clasicismo vienés, el cual es habitualmente el arte agradable al oído no especializado) y, por otra parte, porque el placer también puede darse a partir de la escucha de una disonancia si asimismo esta es el resultado de una interacción, evidentemente, con consonancias (para el oído especializado medianamente especializado e independientemente de que el sistema musical empleado sea el sistema tonal)¹⁰². De todos modos, justamente por esto la estética de Adorno evita comprometerse con la mera prioridad del placer en el concepto de belleza porque *in abstracto* el placer es pasible de producirse por factores reductibles a la subjetividad personal independientemente de que ocurran al ras del desarrollo gestual y compositivo de una obra. Asimismo, que el único modo de conocimiento es el que recae en el enjuiciamiento determinante, a través del uso de definiciones precisas – semánticamente inambiguas –, vuelve obvia la exclusión del arte, y en especial de la música, de cualquier concepción del conocimiento. Que la música no cuente con un lenguaje comunicativamente eficiente no la limita en absoluto en su capacidad cognoscitiva, pues el elemento gestual racionalizado a través de ideas musicales también puede dar cuenta de la vida de una sociedad dada que se reconoce o se refracta en ellas.

En definitiva, Adorno era del todo consciente de que negar el carácter cognoscitivo del arte era negar su carácter socialmente vinculante, pero que, a la vez, afirmarlo ciegamente es consumir el peligro latente de reducir a la

102 Ver punto 3.2.1., página 131 de esta tesis.

racionalidad artística al funcionamiento de la racionalidad comunicativa, plegándose con ello, a un contenidismo estándar. Lo mismo puede decirse sobre la belleza: su mera retorización – reducción al placer – asume, por lo pronto, que estetizar es volver contingentemente agradable un discurso comunicativo preciso (y con esto, vuelta al contenidismo), dejando a la estética, en última instancia, a las puertas del relativismo cultural. Por otra parte, la estructuración de la belleza en la postulación de una propiedad objetiva decidible no sólo alienta la posibilidad de incurrir en el dogmatismo estético (por ejemplo, pro o contra la proporción áurea), sino que tácitamente hubiese llevado a la idea de belleza de Adorno a la sombra del principio de identificación, el cual intentó someter a crítica. El desafío de Adorno estaba en proponer, por tanto, una noción de belleza dinámica (siguiendo las transformaciones históricas y expresivas de los objetos musicales) sin agotarla en el subjetivismo o en el objetivismo y dotándola asimismo de un carácter cognoscitivo no excluible completamente de la racionalidad discursiva y de todos modos tampoco reducible a ella.

2.3. Adorno y la exageración

Uno de los mayores críticos de la aproximación a la música pop de Adorno quizás sea Richard Middleton (2009). Sus observaciones acerca de los textos musicales “sociológicos” de Adorno deben estimarse si pretende pensar críticamente las tesis de Adorno, no sólo *filológicamente*. Sin embargo, quizás porque este último componente es ciertamente débil, la introducción de objeciones filológicas a su lectura es inevitable, pues si se desestiman algunas expresiones explícitas de Adorno acerca de su propia producción filosófica, por un lado, y de su comprensión del pensamiento crítico, por otro, sus textos “sociológicos” finalmente pueden llegar a interpretarse de un modo equivocado, tal como Middleton lo hace. De todos modos, las observaciones de Middleton pueden funcionar para el filósofo como una virtud epistemológica de su propio trabajo a modo de contralor; este elemento no es ni más ni menos que la necesidad de una

filosofía científicamente informada que no termine reducida a informe empírico sobre una situación social determinada.

Sus críticas se distribuyen esencialmente en las tres categorías analíticas de la filosofía de la música de Adorno: la producción, el producto (la forma del producto) y la recepción. Sin embargo, no por ello encuentra esencialmente dos raíces problemáticas comunes al estudio de las tres esferas por parte de Adorno. Una de ellas es la siguiente: Adorno insiste en “... el rol prioritario de la producción para definir el lenguaje musical,... puede tener un sentido si es aplicado a la tradición ‘cultá’ burguesa... pero es mucho menos apropiado donde los elementos al interior del proceso musical de producción-consumo se vuelven más unificados e interdependientes, y más ‘socializados’¹⁰³.” Y la segunda: Adorno

... no comprende el hecho de que, desde los años 50’ en adelante, los intereses dominantes por continuar su hegemonía debían garantizar a una ‘oposición’ relativamente imprevista un cierto grado de ‘libertad’ en el interior de las estructuras racionalizadas. Esta libertad, concebida tanto como una garantía para la invención de nuevos productos y por tanto mayor consumo y beneficio como para mantener el apoyo ideológico obtenido por medio de un aparente liberalismo, ofrece por lo menos la posibilidad que el pluralismo aceptado pueda transformarse en disenso radical¹⁰⁴

Ambas críticas afectan, según Middleton, el estudio adorniano de las tres esferas. Efectivamente Adorno da prioridad al objeto en su comprensión de la experiencia estética, al producto. En la medida en que Adorno juzga la recepción en virtud de la pretensa relación de identidad entre el reconocimiento y la comprensión en virtud fundamentalmente de las características de *las* formas musicales pop, Middleton da en un punto central. La identidad de reconocimiento

103 “... ruolo prioritario della produzione nel definire il linguaggio musical,... può avere un senso se è applicato alla tradizione ‘colta’ borghesse... ma è molto meno adatto laddove gli elementi dell’intero processo musicale di produzione-consumo diventano più unificate e interdependenti, e più ‘socializzati’.” (Middleton, 2009: p. 95).

104 “... non comprende il fatto che, dagli anni cinquanta in poi, gli interessi dominanti per continuare la loro egemonia, dovevano garantire a una ‘opposizione’ relativamente imprevista un certo grado di ‘libertà’ all’interno delle strutture razionalizzate. Questa libertà, mirata sia a garantire l’invenzione di nuovi prodotti e quindi maggiore consumo e profitto, sia mantenere l’appoggio ideologico ottenuto attraverso un apparente liberalismo, offre perlomeno la possibilità che il pluralismo permesso possa diventare dissenso radicale.” (Middleton, 2009: p. 96).

y comprensión en la música pop viene determinada mayormente por las formas “estandarizadas” de las canciones pop. Sin embargo,

... la ausencia de un análisis de canciones específicas en los escritos de Adorno hace imposible determinar si está hablando de piezas musicales reales o, como es muy probable, de tipologías idealizadas. En efecto, pareciera que hubiese, en la mente de Adorno, una especie de canción pop legendaria, mitológica, a la cual *ninguna* canción real, incluso la más estandarizada, se corresponde completamente¹⁰⁵.

En efecto, Adorno analiza una canción en general; de hecho, podría decirse que el análisis propiamente dicho está ausente, es más bien postulado, sugerido a través de una serie de propiedades generales acerca de las canciones pop. Sin embargo, precisamente por la generalidad de sus observaciones, sus conclusiones son dudosas si alguien, como Middleton, se pregunta ¿de qué canciones habla Adorno? Y, entonces, ¿cuál es el universo musical del cual Adorno está hablando? Si Adorno encontraba que en ninguna canción de moda, o de “éxito”, los efectos pseudoindividuales son justamente eso, detalles que sirven de mero ornamento, de embellecimiento, que aparentan cumplir una función estructural en la sucesión melódica y armónica de una canción, ¿en qué medida es lícito, se pregunta Middleton, que Adorno juzgue a las *blue notes*¹⁰⁶ través de las categorías de la música burguesa “cultura” del siglo XIX? Middleton no admite que Adorno juzgue los recursos expresivos de la música pop con estas categorías de la música sonatística (variaciones temáticas) de la tradición clásica, pues, volviendo a las *blue notes* “... pueden ser razonablemente concebidas como parte de sistema de altura con sus propios parámetros de corrección.”¹⁰⁷ Adorno no sólo generaliza sus análisis, cuyos objetos no son – como se dijo – omitidos o bien restringidos a una agrupación heterogénea y amplia de músicos como *Tin Pan Alley*¹⁰⁸, sino que

105 “... macanza di un’analisi di canzoni specifiche negli scritti di Adorno rende impossibile determinare se sta parlando di veri brani musicali o, com’è più probabile, di tipologie idealizzate. Sembrarebbe infatti che ci fosse, nella mente di Adorno, una specie di canzone pop leggendaria, mitologica, alle quale *nessuna* vera canzone, anche la più standarizzata, corrispondere completamente.” (Middleton, 2009: p. 85).

106 Notas típicas de escalas de *blues*.

107 “... possono essere ragionevolmente concepite come parti di un sistema dia altezze con i propi parametri di correttezza” (Adorno, 2009: p. 88).

108 Grupo de compositores y productores de música pop de Nueva York, de comienzos de siglo XX.

también aun admitiéndose el carácter “estandarizado” de todas las canciones pop, ¿por qué debería el blues juzgarse en virtud de una racionalidad que le es extraña?

Las formas musicales no son todas estandarizadas, algunas formas de *Tin Pan Alley* (algunas canciones de George Gershwin) en lugar de ajustarse a los patrones que Adorno sometía a crítica más bien los transformaba y, finalmente, aceptada hipotéticamente la estandarización de las formas canción en el EEUU de los 40', los *embellishments* de las canciones pop contarían con su propia lógica específica, su propio sentido. Pues, dada esta sucesión de premisas, y que, como se dijo, la recepción es para Adorno condicionada por la construcción de las obras, Middleton infiere, por tanto, que las interpretaciones de Adorno sobre la recepción son equívocas. En primer lugar, el diagnóstico de la estandarización de la música está cargado axiológicamente por Adorno, precisamente por esto es *parcialmente falsa* (juzga desde una tradición distinta, desde la clásica al blues y el jazz). En segundo lugar, aun juzgada la música pop desde patrones que, *prima facie*, les son extraños, abundantes compositores no consumen sin más los patrones convencionales de las canciones de “éxito”. Finalmente, en tercer lugar, en la medida en que fallan los diagnósticos de Adorno sobre las formas, también fallan sus diagnósticos sobre la recepción¹⁰⁹.

Asimismo, la estandarización de las formas en el marco explicativo adorniano viene determinada en gran medida por su observación acerca de la tendencia de las empresas de la música (por supuesto, de la interpretación y la distribución) hacia los monopolios. Middleton no niega esta tendencia del mercado musical, uno tal que se conduce por el principio de la acumulación de ventas y, por tanto, que efectivamente pretende incidir en las preferencias de los

109 La subordinación de la recepción en la psico-sociología de Adorno, por otra parte, también guarda, según Middleton, la consecuencia de que Adorno no aprecie adecuadamente la racionalidad específica de las *blue notes* u otros recursos empleados por la música no-clásica de la cultura popular norteamericana. Y es que el punto de Middleton consiste en que, por un lado, no todas las exploraciones populares norteamericanas de aquellos años eran coptadas por el *mainstream* comercial y, por otro, en que la recepción orienta estrechamente la producción, el productor atiende especialmente al receptor de las canciones para construirlas. Si bien se ve, este punto se resuelve también en una objeción potencial a elementos teóricos adornianos esenciales de la teoría del material, a esto sin embargo se llegará hacia el final del capítulo 3 de este trabajo de tesis.

escuchas. Sin embargo, lo que no estima adecuado es el carácter monolítico del comportamiento del mercado; ni el mercado puede funcionar, por un lado, sin sectores “independientes” y, por otro, ni los consumidores son verticalmente determinados por los condicionamientos de las empresas. Los argumentos de Middleton vienen garantizados en principio a través de evidencia empírica: en primer lugar, las pérdidas de las compañías disqueras (el libro cubre investigaciones sobre la música popular hasta 1990), y con ello da cuenta de que las empresas nunca están “seguras” de sus ganancias (de las preferencias de los consumidores) y, en segundo lugar, un elemento que se desprende del anterior: la heterogeneidad de las preferencias de los escuchas está a la base precisamente de la contingencia del éxito de las empresas.

A la luz de estas observaciones de Middleton, de todos modos cabe plantearse una disyunción que es necesaria en este contexto y es ¿Adorno buscaba con sus escritos, en particular con sus ensayos, realizar un trabajo tradicional en ciencia empírica? Naturalmente, si se responde que sí, las críticas de Middleton son tanto adecuadas como irrecusables, pues ni las empresas determinan verticalmente las preferencias, ni las preferencias son ellas mismas determinadas únicamente a través de la estandarización de las formas musicales e, incluso, ni las formas musicales son estandarizadas (son en muchos casos progresivas en el marco de su propia tradición productiva) y, finalmente, tampoco las canciones serían evaluables en función únicamente de las características “inmanentes” de su forma, sino que en gran medida son orientadas por creencias musicales y extra-musicales compartidas por el compositor y el auditorio. Adorno hizo, para un “sí” hipotético como respuesta a la pregunta, mala ciencia empírica y análisis musicales extremadamente restringidos por una idealización de la rigidez de las canciones de éxito de su tiempo de exilio en EEUU. Sin embargo, si por hipótesis Adorno dijo en algún momento algo así como “no desestimo el trabajo empírico” y “tampoco busco en todo momento producir observaciones sobre el estado de la música expresamente apegadas al estado del conocimiento científico de mi tiempo”, quizás existe una salida costosa a favor de su defensa, pero una salida al

fin. Pues bien, ese costo es el que debe pagarse: Adorno efectivamente dijo ambas cosas. En “Experiencias científicas en América” dice:

La ideología emitida por la industria cultural musical no es necesariamente la de sus oyentes. Menciono como analogía que en muchos países (incluidos los Estados Unidos e Inglaterra) la prensa sensacionalista propaga ideas de extrema derecha, pero esto no tiene grandes consecuencias políticas. Mi propia posición en la controversia entre la sociología empírica y la sociología teórica, que muchas veces ha sido expuesta mal (sobre todo en Alemania), puedo precisarla brevemente indicando que para mí las investigaciones empíricas no sólo son legítimas, sino necesarias, incluso en el ámbito de los fenómenos culturales. Pero no debemos hipostasiarlas y ver en ellas una clave universal. Sobre todo, tienen que conducir el conocimiento teórico. La teoría no es un simple vehículo que se vuelve superfluo cuando disponemos de los datos. (Adorno, 2009b: p. 639).

Adorno expresamente concuerda con la crítica hecha por Middleton: “La manipulación tiene límites”, a esto ya se volverá, porque involucra una tensión inmediata en el corazón de su pensamiento y su escritura de apariencia meramente especulativa. Pues bien, la investigación empírica es *necesaria*. No desestima el trabajo empírico precisamente porque la teoría bajo una fuente meramente especulativa puede estarse guiando por una percepción errónea sobre el estado social de la música en una cierta región del planeta mercantilmente libre. Y, entonces ¿cómo es que en aquella década, en los ensayos de 1938 y 1940 pueden señalársele tantas dificultades sobre sus conclusiones generalizadoras y, en suma, equívocas? Este es el corazón problemático de su pensamiento: sí, las manipulaciones tienen límites; de modo que si las tiene, que reconoce que las tiene, se está ante una interesante disyuntiva filológica. Por una parte, Adorno no estimaba *en realidad* la investigación empírica durante los 30’ y los 40’ y se empeñó, entonces, en despotricar a la música no *mainstream* norteamericana a diestra y siniestra; seguramente, en el marco de esta posibilidad, también pueda decirse que, *en realidad*, Adorno en virtud de su eurocentrismo craso, de su eminente elitismo cultural, negó de antemano toda posibilidad de darse un paseo auditivo por iglesias, bares y calles de EEUU, como lamenta Middleton (2009: p. 65). En el contexto de “Experiencias científicas en América”, ya en la Alemania de posguerra, reconoce su falta científica y sencillamente se “arrepiente” de su juvenil impertinencia teórica. Por otra parte, como una segunda posibilidad,

podría pensarse que sin desestimar el valor de la investigación empírica en el marco de una investigación especulativamente orientada, filosófica, Adorno tuviese un reparo acerca de la naturaleza del pensamiento crítico en relación a la actividad de relevo empírico y diseño de investigaciones empíricas. Para esta segunda posibilidad la pregunta ineludible es: que Adorno estimase la prioridad especulativa del pensamiento crítico ¿lo volvía completamente refractario en todo tiempo al valor del “dato”? Dado este fragmento expreso de “Experiencias científicas en América”, la respuesta es no. Pero se podría insistir, ¿por qué no produjo investigación empírica al modo norteamericano? ¿Simplemente porque la tendencia marxista de su pensamiento rechazaba aislar los fenómenos de una totalidad concreta/compleja?

Independientemente de los contenidos que expresamente articula Adorno en “Experiencias científicas en América”, aquí se propone pensar algunos pasajes de sus escritos sobre temáticas no musicales, pero que vienen al caso por sus observaciones sobre la verdad y el conocimiento filosóficos. En un texto de 1961 dice Adorno:

Sin aferrarse a una opinión, sin hipostasiar algo no conocido por completo, sin aceptar como verdad algo de lo que no se sabe si es la verdad, la experiencia y la conservación de la vida apenas son posibles. El peatón asustado que cruza una calle y, con el semáforo en amarillo, juzga que si cruza ahora será atropellado no está completamente seguro de si eso sucederá realmente. El próximo coche podría tener un conductor humano que no pise el acelerador. Pero en el instante en que el peatón se fíe y cruce la calle contra el semáforo, es muy probable que lo maten, simplemente porque no es un profeta. Para comportarse como la autoconservación exige, tiene que exagerar. *Pensar es exagerar, pues el pensamiento va más allá de su confirmación por los hechos dados* [el subrayado es mío]. En esta diferencia entre el pensamiento y la confirmación anida el potencial de la verdad y de la locura. Ésta puede alegar que ningún pensamiento tiene la garantía de que la expectativa que contiene no será frustrada. No hay criterios absolutamente contundentes y fiables; la decisión sólo se puede tomar a través de una estructura de mediaciones complejas. (Adorno, 2009e: p. 508).

Lo mismo es dicho por Adorno en el mismo año, en su Introducción a *La disputa de la sociología alemana*, escrita desde mediados de 1968 (Müller-Doohm, 2005: pp. 426-427): “... el conocimiento es, y no *per accidens*, exageración.” (Adorno, 1973: p. 48). También puede encontrarse un fragmento similar en su famosa conferencia de 1951 acerca de “¿Qué significa elaborar el

pasado?": "He exagerado lo sombrío, siguiendo la máxima de que hoy la exageración es el único medio de la verdad... Mi intención era nombrar una tendencia oculta tras la fachada lisa de la vida cotidiana antes de que esa tendencia sobrepase los diques institucionales que le han puesto." (Adorno, 2009g: p. 499). Podría pensarse que esta idea emerge en los 50', pues, como se ve, no es exclusiva de los 60'; la respuesta a esta sospecha es que no es más que una sospecha equivocada. Tanto en *Dialéctica de la ilustración* como en *Minima Moralia*, ambos escritos de los 40' dan cuenta del punto más fuerte que se tiene aquí en este trabajo de tesis para responder la lectura hermenéuticamente recta, unidimensional, de Middleton:

Los escritores oscuros de la burguesía no han intentado, como sus apologetas, paliar las consecuencias de la Ilustración mediante doctrinas armonizantes. No han pretendido que la razón formalística tuviera una relación más estrecha con la moral que con la inmoralidad. Mientras que los escritores luminosos cubrían, negándolo, el vínculo indisoluble entre razón y delito, entre sociedad burguesa y dominio, aquéllos expresaban sin miramientos la verdad desconcertante: 'El cielo pone estas riquezas en manos manchadas de uxoricidio, de infanticidio, de sodomía, de asesinatos, de prostituciones, de infamias', dice Clairwil en el resumen de la biografía de su hermano. Ella exagera. La justicia del mal dominio no es tan consecuente como para premiar sólo las atrocidades. Pero sólo la exageración es la verdad. (Adorno y Horkheimer, 2005a: p. 142).

El positivismo reduce todavía más la distancia del pensamiento a la realidad, una distancia que la propia realidad ya no tolera. Al no pretender nada más que algo provisional, meras abreviaturas de lo fáctico que ellos subsumen, los tímidos pensamientos ven desvanecerse, junto con su autonomía respecto a la realidad, su fuerza para penetrarla. Sólo en el distanciamiento de la vida cobra vida el pensamiento que está verdaderamente enraizado en la vida empírica. Si el pensamiento se refiere a los hechos y se mueve en la crítica de los mismos, no menos que lo que es no es del todo como él lo expresa. Les es esencial un momento de exageración, de desbordamiento de las cosas, de descargarse el peso de lo fáctico en virtud del cual, en lugar de proceder a la mera reproducción del ser, lo determina de forma a la vez estricta y libre. (Adorno, 2006b: p. 132).

Sólo García Düttmann (2007) reconoció la importancia de un particular concepto de exageración en el pensamiento de Adorno. Tomados literalmente, los textos de Adorno se vuelven refractarios y sus maniobras "argumentativas" se disuelven, pues la expresión lingüística de sus textos invita a considerarlos bajo un género discursivo no estrictamente argumentativo, sino a lo más descriptivo o bien de orden explicativo "causal". Sin embargo, bajo este aspecto descriptivo,

bajo la apariencia lingüística de sus textos, más bien concurre la exageración de las tendencias subjetivas y objetivas captadas por Adorno, en el ámbito de la música, pero también, como da cuenta en su conferencia sobre el estado de la democracia alemana de posguerra y el peligro fascista, en el orden político-social. García Düttmann incorpora en su libro este procedimiento y lo vuelve programa, al punto en que en una nota léxica en la apertura del libro da cuenta de los sentidos que se encuentran en un nivel meramente de latencia en los textos de Adorno¹¹⁰, pero que de todos modos constituían una orientación que nunca fue explicitada por Adorno más que en estos fragmentos citados previamente.

Adorno no desestimaba la investigación empírica, pero la incorporación empírica en el discurso filosófico e incluso sociológico tampoco era inmediata, directa. Adorno estimaba que la captación de tendencias y fenómenos fuertemente problemáticos (artísticos, políticos, científicos) debían ser mostrados como problemáticos a través de un procedimiento que los caricaturizara, justamente en aquel sentido de maximizar sus características, inevitablemente con la consecuencia de que las generalizaciones justificadas y las referencias precisas son sacrificadas a favor de generalizaciones altamente dudosas, amplificaciones ilícitas e incluso falsificaciones de las tendencias reales. De este modo, las críticas de Middleton sólo pueden ser tomadas en un sentido valioso para pensar sobre Adorno en la formulación de una pregunta de carácter epistemológico muy general y otra algo menos pretenciosa sobre la obra de Adorno en particular: ¿Cuál podría ser el lugar legítimo de las ciencias del arte en la reflexión filosófica sobre el propio arte, en su recepción, su producción y sus artefactos? ¿Es

110 “Aquí la exageración significa, primeramente, la fuerza para revelar la transgresión de un límite, y secundariamente el exceso que no puede ser recuperado conceptualmente. Obviamente, ambos significados sus contrapartes negativas. La transgresión del límite puede resultar inadmisibles o confuso, el exceso puede volverse el mal infinito. La exageración y la actitud son quizás son no más irreconciliables que la exageración y la justicia. La filosofía conduce a la exageración hasta el límite en el cual se convierte en aquello que conduce a la filosofía.” “Here exaggeration means, first of all, the strength for a disclosing transgression of a limit, and secondarily the excess that cannot be recovered conceptually. Of course, both meanings also have their negative counterparts. The transgression of the limit may prove inadmissible or obfuscatory, the excess may turn out to be the bad infinite. Exaggeration and exactitude are perhaps no more irreconcilable than exaggeration and justice. Philosophy drives exaggeration to the limit at which it becomes that which drives philosophy.” (García Düttmann, 2007: p. VII).

admisible que Adorno en lugar de dar cuenta de los conflictos reales de la totalidad social más bien capte algunas tendencias peligrosas para la autonomía estética, teórica y práctica de los individuos y las someta a crítica en virtud de las exageraciones propias de sus escritos? ¿Es, en suma, adecuada la exageración como vía de problematización de hechos sociales?

2.4. Observaciones finales al capítulo 2

A la luz de los resultados de este capítulo, ¿dónde queda la belleza y el gusto? Si el gusto es disputable, ¿contiene algo más que la vivencia estética o una proyección psicológica? En cualquiera de estos casos el objeto artístico queda reducido al mero estímulo agradable o desagradable. Ciertamente, el tratamiento adornoiano de la categoría de gusto a través del psicoanálisis es dudoso, pero como hipótesis de partida controlable epistemológicamente abre perspectivas factibles e interesantes. Por lo pronto, mostrar la heterogeneidad semántica del concepto de gusto no requiere ningún estudio sofisticado. De facto, la comunicación intersubjetiva del gusto está lejos de ser real. Cubre conceptualmente experiencias u operativas cognoscitivas muy heterogéneas. Que la filosofía contemporánea siga, entonces, empleando la categoría de gusto sin atender a un estudio interdisciplinar de su tipología parece por lo menos ingenuo. Si aun tiene sentido el término de ideología, lo tiene justamente allí donde el concepto de gusto no es problematizado y encubre precisamente una heterogeneidad compleja de experiencias u operaciones cognoscitivas de diverso tipo cuando, sin embargo, es proferida con una apariencia semánticamente transparente (“esto me gusta” pareciera ser comunicativamente indudable, pero al fin de cuentas no lo es).

Si la belleza se determina como dependiente de esta categoría empíricamente espuria del gusto, la cual como ya se dijo merece ser especificada, la misma categoría de belleza se ve, por su parte, comprometida y, por supuesto, relativizada a procesos cognoscitivos extremadamente heterogéneos. Nadie pretendería, de todos modos, tratarla como una categoría estrictamente objetiva, si

se la piensa en términos epistemológicos. Sin embargo, que se claudique de una completa objetividad no supone necesariamente abandonar todo intento de pensarla en independencia del concepto de gusto. Al pensarse la belleza al ras de la historia de la disonancia y consonancia del sistema tonal, la belleza misma puede defenderse sin recurrir estrictamente a la fisiología y a la psicología. Aun así, tampoco se está estableciendo como sí hace Charles Rosen una exclusión entre la historicidad propia de las relaciones de sonidos tonales y los dominios de la psicología y la fisiología. Precisamente sostener una exclusión tal involucra, al fin de cuentas, impedir un estudio de la relación entre la educación del oído desde la infancia y la música a la que de manera más o menos preponderante se encuentra “sometida” el propio oído desde la niñez. El mismo Adorno tiene un punto a favor del estudio serio de esta relación al decir que solemos tener fuertes dificultades al digerir auditivamente música no tonal precisamente porque desde la niñez la música tonal es la que configura la percepción musical en el mundo occidental contemporáneo; pareciera como si el sistema tonal tuviese un fundamento natural, sea físico o fisiológico. Música asimétrica y no repetitiva genera en el oyente fuertemente arraigado al sistema tonal dificultades para comprender el devenir temporal de una pieza.

Ahora bien, al tratar la belleza musical a trasluz de las relaciones de tensión y reposo históricamente asentadas se tienen algunas conclusiones interesantes a la vista sobre el propio concepto de belleza:

- (1) La belleza cambia históricamente, puesto que el oído humano occidental históricamente exploró distintas relaciones armónicas.
- (2) La búsqueda de nuevas relaciones sonoras supuso, entonces, una sucesión (no necesariamente continua) de críticas a las convenciones artísticas legadas por la tradición.
- (3) Si la búsqueda auditiva de la tradición clásica occidental guarda un componente comunicativo, la estabilización o transformación de la expresión puede resultar ella misma crítica o ideológica.

- (4) La defensa del ideal clásico de belleza (el del clasicismo vienés como forma que universalmente “gusta”) pasa por alto, y en cierta medida excluye, el proceso de “emancipación de la disonancia” contraponiendo, como alternativa al proceso de expansión del sistema tonal, una expresión trans-histórica a la expresión de vivencias contemporáneas (de cada época)¹¹¹.

El concepto de belleza admite, entonces, un tratamiento político que coincide con la peculiaridad del lenguaje musical (expresión gestual a través de sonidos racionalizados) y, por tanto, también con un concepto de comprensión musical, y artístico en general, que está a la base de un posible tratamiento de la idea de calidad de las obras. La idea de Bourdieu, pero ciertamente también adorniana, de que es políticamente más fuerte una obra sin tema político expreso que una que no lo tiene está justamente en coincidencia con lo que aquí se sostiene en este trabajo de tesis¹¹². La desestructuración de un hábito perceptivo, de un modo de concebirse gestual, lingüística y visualmente comporta un

111 Esto no quiere decir que la música del clasicismo vienés y de cualquier época no pueda resultar valiosa para el oído contemporáneo, sino que exige en mayor medida una reconstrucción histórica mayor en tanto exige recuperar del pasado, del pasado de aquellas obras, los problemas compositivos particulares por los que los compositores tuvieron que trabajar para lograr expresión. De hecho, el estudio histórico precisamente debe tender un puente entre esta historia aparentemente “endógena” de la composición y la historia de la auto-percepción de un estadio pasado de la civilización occidental. En la conjunción de estas dos historias se juega precisamente el carácter comunicativo recuperable de la música del pasado y también, por tanto, desenmascara el carácter aparente del “arte por y para el arte”, puesto que ningún problema musical es un problema de meras formas, sino de contenidos expresivos de las formas estilísticas empleadas como material de trabajo para la producción de obras particulares.

112 “Llegado a este punto, habría que abordar el problema de las relaciones entre el arte y la política que ustedes me han planteado o, más precisamente, entre el conservadurismo en materia de arte y el conservadurismo en materia de política. De hecho, cuesta comprender — tanto a izquierda como a derecha— que ciertas obras políticamente “progresistas” (por su contenido o su intención explícita) puedan ser estéticamente conservadoras mientras que otras obras políticamente “neutras” (formalistas) puedan ser estéticamente progresistas. Eso se desprende, de manera evidente, de la autonomía del campo artístico. Madame de Cambremer, diría Proust, “en arte, siempre a la izquierda”. El conformismo de la transgresión, tan frecuente hoy en el mundo del arte y la literatura, se apodera así de las “buenas causas” políticamente correctas pero estéticamente conservadoras. Todo lo que aquí describo (a lo que es necesario agregar las estrategias de quienes adoptan signos exteriores de vanguardismo para producir efectos de subversión *kitsch*) contribuye a mezclar las fronteras entre el arte y el no arte, entre el conformismo y la subversión, y contribuye así a la crisis de la creencia.” (Bourdieu, 2010b: p. 34).

movimiento político en cuanto precisamente somete a crítica un modo estabilizado, cuasi natural, de concebirse. De un modo algo arriesgado, pero no menos interesante, puede decirse que la calidad de las obras, y su belleza, se cifra en el grado en el que una obra es capaz de desmitificar un modo de auto-percibirse.

3. La disputabilidad estética y su normatividad en Th. W. Adorno

En este capítulo se considerarán esencialmente dos problemas:

- (1) Que Adorno no esté dispuesto a aceptar la existencia de obras de arte malas y que, por tanto, no esté dispuesto a aceptar gradaciones de calidad en un conjunto de objetos de arte;
- (2) Que Adorno, amén de esta primera cuestión, trata de todos modos el problema de la calidad en una estética que, como se intentó mostrar, tiende a defender a la crítica inmanente como instrumento de comprensión de las obras de arte.

El gran desafío de su estética se encuentra en el segundo problema que es aquel al que aquí se trabajará con una profundidad mayor. Esta dificultad, dados los resultados sedimentados por este trabajo hasta aquí, se cifra en que, por un parte, no se explora la calidad de las obras a través de una estética subjetivista y, por otra parte, no se estima adecuada una comprensión de las obras que emplee categorías trascendentes sin buscar un vínculo directo con la constitución del propio objeto. Naturalmente, este segundo punto resulta conflictivo por lo ya visto: el propio Adorno no estaba dispuesto a producir análisis musicales de tal naturaleza que justificaran sistemáticamente la aplicación de sus categorías sociológicas especulativas a las obras musicales. Sin embargo, en la medida en

que su concepto de contenido de verdad exige, por su mediación mutua, a la configuración artefactual de las obras (no hay contenido reprimido si, naturalmente, no hay una racionalidad artística que la sublime a través de un lenguaje particular), se entrevé allí una salida que, aunque no completamente satisfactoria para el escéptico y al fin de cuentas para el relativista, permite reconstruir una defensa de la normatividad tal que no obligue al arte a restringir su marcha histórica en un concepto cerrado, en el sentido wittgensteiniano. Pues, la gran dificultad de tratar normativamente el arte, e incluso poder determinar su propio comportamiento acumulativo, es el de su impermeabilidad a la coerción de los estilos. Los estilos, candidatos a tomar el lugar de normas estéticas, nunca son respetados, e, incluso, bien puede decirse que el objetivo de las grandes obras nunca es respetarlos. Quizás la grandeza de la estética de Adorno esté en articular en toda su complejidad al problema de fondo: ¿Cómo disputar en arte sin la posibilidad filosófica de postular normas irreductibles a un contexto histórico local? ¿Cómo, en suma, dar con una normatividad artística que sea sensible a la historia sin darle más terreno al relativismo?

La salida de Adorno a través de la teoría del material da las condiciones para pensar una estética que lo trascienda, una de tal naturaleza que no claudique de la normatividad y que incluso sea capaz de dar respuesta a las transformaciones del arte de manera crítica sin dialéctica, pero con interdisciplina, y con normas, pero sin perder la historia. Al fin de cuentas, los objetos de arte son lo suficientemente problemáticos que ponen en juego a la propia especificidad de la filosofía, exigiéndole reconsiderar sus tradicionales *modus operandi*.

3.1. Una obra de arte no puede ser mala

En los momentos en los que Adorno preparaba algunos de sus escritos centrales, *Teoría estética* y *Dialéctica negativa*, en los años 60', surgía una cierta novedad en la historia de la estética teórica, a saber, lo que años después se llamó "estética analítica" (Carroll, 2000). En resumidas cuentas, el impacto del segundo Wittgenstein fue lo suficientemente expansivo en el mundo de la academia

filosófica anglosajona que llegó a introducirse en el ámbito de lo que podría llamarse, contra su dominación posterior de “estética”, una *filosofía lingüística*, o *analítica, del arte*. Abstrayendo, por un momento, el uso generalizado y habitual de las etiquetas de la historiografía general en el ámbito de la clasificación de los específicos períodos de desarrollo de la filosofía, se vuelve algo más comprensible cuál fue el movimiento teórico que se procesó en la historia de la estética teórica a mediados de los años 60’ en el mundo anglosajón. Mientras que a la filosofía moderna, cuna epocal de la estética, podría llamársela *filosofía del conocimiento*, o *filosofía epistemológicamente centrada*, a la filosofía contemporánea, tanto analítica como continental, sería posible entenderla, legítimamente, como una *filosofía lingüística*, ocupada principalmente por las preguntas acerca del significado o el sentido de ciertas entidades específicas¹¹³.

En el contexto de estas preocupaciones, la estética, tradicionalmente relacionada con preguntas acerca de la organización cognoscitiva y práctica de la razón¹¹⁴, transformó su naturaleza teórica descentrándose de los elementos epistemológicos, lo cual – de todos modos – no supuso su abandono, al haberse dispuesto procesualmente, a partir de los trabajos de Weitz, Kennick, Ziff, Galli, etc., sobre supuestos esencialmente importados de la filosofía del lenguaje del segundo Wittgenstein. Esta importación confluyó asimismo en la importación de una metodología de trabajo, la del análisis de los usos del lenguaje. Si la revolución filosófica de Wittgenstein se cifra, entre tantos elementos, por la explicitación de los mecanismos de trabajo de la filosofía, es decir, por realzar al primer plano la actividad de crítica de los supuestos del interlocutor, al punto de dislocar los problemas mismos para mostrar su carácter dudoso, en el ámbito de la

113 En el caso de la filosofía analítica el panorama es extremadamente complejo o heterogéneo, pero aun así podríamos decir que el objeto de estudio central es el lenguaje, y esencialmente el de las condiciones teóricas del surgimiento de lo que intuitivamente podemos llamar significado de los enunciados lingüísticos. En el caso de la filosofía continental, la complejidad interna no es menor a la anterior, aunque aun así legítimamente es posible señalar que su objeto es el sentido, esta vez ya no sólo de objetos lingüísticos, sino también de cualquier otro artefacto “espiritual”, cultural, humano. (Porta, 2007).

114 Por caso, por ejemplo, la clásica teoría estética kantiana construida en el marco de la compleja búsqueda filosófica de la determinación de la delicada relación entre las condiciones del conocimiento causal y las condiciones del conocimiento configurado centralmente en virtud de principios teleológicos.

filosofía del arte la pregunta acerca de la posibilidad de la determinación de una definición del arte fue fuertemente discutida por los hijos “estetas” de Wittgenstein a través de la discusión de los usos de las expresiones lingüísticas donde “obra de arte” es empleable, y de hecho se emplea.

Dejando de lado el estudio de las condiciones históricas que dieron lugar a un cuestionamiento acerca de la posibilidad de una definición del arte¹¹⁵, y fijando la atención en la interacción de las distintas capas, o estratos, de la historia de la estética en la estética lingüística contemporánea, se tiene que:

- (1) La preocupación acerca de los usos de “obra de arte” admitió inicialmente como resultado la abstracción de lo que se llamó uso descriptivo de “obra de arte” y uso valorativo de “obra de arte” y
- (2) Los resultados del estudio del uso valorativo no confirieron mejor suerte a la pregunta clásica de la estética que a la novedosa pregunta histórica, aunque ciertamente teórica, por la posibilidad de estructurar al menos parcialmente el concepto de arte.

La crisis del arte contemporáneo tuvo su momento filosófico, y quizás aun lo tiene, en la defensa de la incapacidad de la teoría de articular una definición del arte; centralmente, esta incapacidad defendida por Weitz, en virtud de un cierto concepto de novedad insostenible¹¹⁶, tuvo consecuencias inmediatas en el

115 Este segundo elemento es central para comprender el giro lingüístico de la historia de la estética: la tardanza de la filosofía respecto a los extraordinarios eventos del mundo del arte a comienzos de siglo XX no oculta de todos modos el rol que tuvo la historia en la pregunta por la definición del arte, a saber, que las condiciones prácticas y materiales del arte estaban lo suficientemente ordenadas en el mundo del arte pre-vanguardista que la pregunta de acerca de la definición era, por lo menos, trivial, mientras que la pertinencia de semejante cuestión se configuró en un mundo en el cual el conjunto de la extensión del concepto del arte comenzó a abrirse de tal modo que cualquier objeto, tangible o imaginario, iba a parar, en actos meramente decisorios, a la colección histórica de los objetos de arte.

116 Hasta el momento no se ha analizado este punto con precisión. Weitz sostiene la imposibilidad de estructurar el concepto de arte en la exposición, mera exposición, de la idea de una novedad constante de la producción artística, por un lado, y, por otro, en una débil interpretación del concepto de parecido de familia de Wittgenstein. La identidad del arte en el tiempo viene dada por una interpretación de *parecido de familia* que excluye, como señaló hace ya

tratamiento de la pregunta clásica de la estética, es decir, en la pregunta acerca del valor de las obras de arte particulares. ¿Cómo juzgar la excelencia, calidad o perfección, de un artefacto artístico si ni siquiera el mayor de los peritos podría estimar cuál de una serie de objetos es un objeto de arte sin recurrir a un contexto, institucional o simbólico, que responda por el propio objeto?

La respuesta de Adorno ante un planteo como este sin dudas sería el de “falta de dialéctica”. En efecto, en ciertos pasajes de *Teoría estética*, Adorno dice expresamente que “obra de arte buena” no comporta más que una predicación tautológica. Según Adorno, el propio concepto de obra de arte ya supone en su estructura intensional un momento axiológico, valorativo; dicho de otro modo, el carácter de bueno es inherente al de obra de arte. De modo que cualquier tratamiento estético que ignore la relación mutua entre lo valorativo y lo descriptivo peca de a-dialéctico. Esta cuestión, que no siempre es planteada en los trabajos introductorios a la obra estética de Adorno¹¹⁷, resulta extremadamente importante para dar cuenta de la comprensión dialéctica del problema de la calidad, o rango, de las obras de arte por parte de Adorno. Puesto que, a sabiendas de la carga axiológica de “obra de arte”, ¿cómo es posible una teoría, o reflexiones teóricas, acerca de la calidad de las obras de arte a contraluz de una declaración según la cual el momento valorativo ya viene supuesto en el momento epistémico-ontológico?

El problema existe en la medida en que, según Adorno:

muchos años Mandelbaum (1965), una idea fuerte de parecido genético; mientras que, en segundo lugar, las novedades que niegan la identidad del arte, o que en algún sentido le dan historia al concepto, no constituyen novedades en ningún sentido fuerte (Fló, 1994), sino que precisamente en virtud de una idea débil de identidad, lo nuevo sólo viene definido por un cronómetro y una institución que no tendría razones, sino meras decisiones, para conferir a un objeto la etiqueta “obra de arte”. El último objeto admitido es el último objeto “nuevo”. En cierta medida, podría defenderse que ante la pérdida de una identidad fuerte, captable teóricamente, el arte ya no tiene historia y las supuestas negaciones, novedades respecto a las acumulaciones previas, son sólo objetos independientes, independientes de un continuo histórico, y por tanto extraños entre sí, sólo emparentados nominalmente.

117 Este asunto puede encontrarse en Schwarzböck (2008, p. 271; 2013, p. 27) y Jarvis (1998: p. 110).

En el arte están fuera de lugar los juicios de valor relativos, la apelación a la equidad, la aceptación de lo semiconseguido, todas las excusas del sentido común y de la humanidad: [la indulgencia de los juicios de valor relativos] daña a la obra de arte al anular implícitamente su pretensión de verdad. Mientras no se haya borrado la frontera del arte con la realidad, comete un crimen contra el arte la tolerancia con las obras malas trasplantadas desde la realidad. (Adorno, 2014: p. 221).

Esto es, Adorno habla de “obras malas”; encuentra extraña a la recepción adecuada de las obras de arte una actitud “tolerante”, que en particular es adoptada por el crítico, o el receptor en general, como parte de una tendencia social, general, a tratar con falso respeto a los malos objetos de arte. La tolerancia puede ser entendida aquí como el polo simétrico al momento imposible de la teoría estética, esto es, al de la pretensión de forzar a la expresión *obra de arte* a transfigurarse a todo costo en un *designador rígido* (Kripke, 2005: p. 10, p. 51). El arte cae presa de las dos tendencias que terminan por converger: admitir a priori todo objeto como arte, en virtud de un supuesto pluralismo ético-político (de antemano acepto al otro, de antemano acepto, “respeto”, su opinión), o bien admitir a posteriori todo objeto como obra de arte al abandonar la posibilidad de discutir sobre arte en la medida en que una aproximación teórica propuesta eventualmente no resulte lo suficientemente sólida, vista desde los criterios de una exigente racionalidad formal.

Es innegable que Adorno trata cada uno de estos momentos “argumentativos”, dialécticos, de manera enfática, pero precisamente en la relación de los distintos momentos dialécticos es posible hallar algo así como justificaciones de esas afirmaciones enfáticas.

No hay obras de arte malogradas; los valores de aproximación son ajenos al arte; lo mediano ya es lo malo. [Lo mediano es incompatible con el medio de lo particular]. Las obras de arte medianas... suponen un ideal similar ‘a la obra de arte normal’ [defendida por Lukács]... el arte [negación de la generalidad mala de la obra] no consiente obras normales ni obras medianas que correspondan a la norma o encuentren su lugar según su distancia respecto a la norma... No se puede hacer una escala de las obras de arte; la igualdad de cada obra consigo misma impide la dimensión de un más o menos. (Adorno, 2014: pp. 250-251)¹¹⁸.

118 Ver también (Adorno, 2014: p. 414).

La idea de obra de arte comporta para Adorno la idea de obra lograda, de manera que *obra de arte mala* es un oxímoron según el cual no es admisible establecer gradaciones entre los distintos objetos artísticos, de los malos a los buenos. En virtud de lo presentado hasta aquí, esto se comprende en Adorno según dos momentos interrelacionados:

- (1) La calidad de las obra de arte viene dada por el *contenido de verdad* de las obras; la trascendencia en la inmanencia de cada obra guarda una serie de consecuencias formales en la configuración de cada obra, de manera que la captación de una verdad por parte de una obra afecta, en virtud de un proceso de mediación, al momento factual del objeto artístico, o sea, a la propia composición, al artefacto. De modo que una obra “falsa” trasunta la falsedad del contenido en su propia estructura. El momento cognoscitivo supone, en definitiva, un pasaje, aunque para Adorno ciertamente discontinuo (como se verá en la sección siguiente de este trabajo), hacia la configuración de las obras y, por tanto, hacia la pretensión de lograr la verdad estética.
- (2) Valorar relacionamente las obras de arte supone ejercer violencia sobre las obras de arte particulares que pretenden someterse a juicio. O, dicho de otro modo, el juicio, en particular el juicio estético que busca cierta normatividad, comporta una identificación de lo diferente en las obras homogeneizando a pesar de intentar fundarse en las diferencias. Esto no supone, sin embargo, que Adorno niegue la posibilidad de buscar un continuo entre lo que llama *análisis inmanente* (Adorno y Goldmann, 1977, p. 132) de las obras de arte y la formulación de juicios estéticos categóricos; las obras de arte exigen ser juzgadas en su particularidad, por un lado, y, por otro, si nos vemos involucrados en discusiones estéticas, esto ocurre en virtud de que las propias obras de arte son los momentos de la negación de un legado estético, son ellas mismas momentos críticos respecto de sus

antecesoras, son, por tanto, en cierto sentido laxo, juicios a-conceptuales.

Negar la posibilidad de obras malas, y con ello la de una gradación valorativa de las obras de arte, compromete fuertemente una teoría acerca de la calidad de las obras de arte, puesto que, en cierta medida, quedaría excluida la posibilidad de establecer gradaciones entre las obras, o, lo que es lo mismo, comprometería a admitir lo que Adorno expresamente pretendía negar, a saber, la igualación de las obras de arte, “La tolerancia estética... lleva [a las obras de arte] al falso ocaso, el de figurar una al lado de otras, en el que a cada una le es negada su particular pretensión de verdad” (Adorno, 2006b: p. 81). Sin embargo, según puede leerse en *Teoría estética*, este problema guarda, en ese mismo texto, las posibilidades de su resolución. Por un lado, ciertamente Adorno admite que hablar de *obra mala* supone un contrasentido, y, por otro, Adorno tácitamente admite, en los pasajes de *Teoría estética* previamente citados, obras malas; ambos momentos son compatibles, aunque no lo parezca, en el sistema teórico de Adorno. Véase el siguiente pasaje:

El arte no es una extensión bien delimitada, sino un equilibrio momentáneo y lábil, comparable al del yo y el ello en la economía psicológica. Las obras de arte malas llegan a ser malas porque plantean objetivamente la pretensión de ser arte que desmienten subjetivamente... La crítica que demuestra que son malas les hace honor en tanto que obras de arte. Son obras de arte y no lo son. (Adorno, 2014: p. 396).

La solución al problema se encuentra, por tanto, en la dualidad de criterios según los cuales es posible admitir el carácter de obra de arte de un cierto objeto. Por un lado, la autenticidad de una obra de arte viene dada, para Adorno, por la trascendencia de su inmanencia, por su contenido, mientras que, por otro lado, el mismo Adorno reconoce que la realización de la crítica bien puede dar como resultado el no hallar verdad alguna en la estructura “objetiva” de la obra. Su carácter de obra de arte vendría dado por, en primer lugar, ciertas propiedades del objeto y, en segundo lugar, por el acto institucional de la crítica que, al incorporar

a cierto objeto en su discurso, otorga por defecto el carácter de obra al objeto en cuestión.

La crítica es una condición *sine qua non* de la “determinación”¹¹⁹ de la verdad de una obra de arte; sin embargo, las posibilidades resultantes de un ejercicio crítico son evidentemente dos: un objeto candidato a conducir a la verdad o bien no la alcanza o bien el objeto candidato a alcanzar la verdad, la alcanza. En cualquier caso, lo que aquí se señala es que Adorno tácitamente reconoce la existencia de obras malas, siendo aquellas que, estudiadas por el crítico, defraudan la posibilidad de trascender su inmanencia artefactual, que, en suma, no le hacen justicia al contenido. El hecho de que no lleven a verdad alguna, no supone que no sean obras de arte; no lo son, si se considera a la verdad como condición necesaria del carácter de obra de arte, sin embargo, lo son, si se tiene en cuenta que, siendo la crítica el ejercicio del cual depende el descubrimiento de la verdad de la obra, guarda las propiedades, o bien el contexto, que lleva a la crítica a considerar al objeto como candidato a obra de arte en el primer sentido.

3.2. Disputabilidad y normatividad estéticas

Según se ha visto en los capítulos previos, el desafío de Adorno se encontraba en dar respuesta al problema de lo específicamente estético y a la vez considerar si la capacidad crítica y cognoscitiva de las obras supone un desvío de lo estético o, por el contrario, un componente que en interacción con lo estético transforma su naturaleza sin desaparecer. No sin problemas subsidiarios, Adorno encontró la respuesta en la interacción entre un concepto dinámico de belleza y el de contenido de verdad. Su relación dialéctica comporta en cada obra lo propiamente estético siempre que el contenido que aparece sea interpretado por la filosofía como verdadero.

119 Hablar aquí de *determinación* puede resultar engañoso, puesto que presupondría la cosificación conceptual, u ontológica, de la verdad, cuando, en realidad, cierto sentido en el que Adorno emplea “verdad”, de los tres que aquí se analizarán, supone más bien un carácter inintencional.

En la *Introducción a la sociología de la música* la calidad (o “rango”) es equiparada al contenido de verdad de las obras. Allí, a la luz del concepto de belleza, se está diciendo que la calidad se iguala a la verdad de la obra, a su capacidad crítica, en cuanto en ella la naturaleza no es presentada como inmediatez, como verdad en su sentido estático, sino como naturaleza histórica, i.e., coadyuvando al extrañamiento de lo musicalmente mítico. En *Teoría estética*, sin embargo, como ya ha sido dicho a lo largo de esta tesis, la calidad no es equiparada a la verdad, sino que depende de ella sin igualarse. En ese sentido, el peligro que corría la verdad estética de una obra, su belleza imperfecta, no es identificada con un contenido que constituye el momento estrictamente no artefactual, sino que es el que es sublimado en las formas musicales. En este punto, el análisis del concepto de contenido exige un trabajo aun más preciso porque, de otro modo, Adorno parecería estar diciendo algo relativamente ininteligible y ajeno a la historia de la música. Una vez que se explicita en qué consiste en música, o en qué podría consistir, someter a crítica el mito, se planteará la cuestión acerca de la posibilidad de pensar normativamente la calidad de una obra musical.

Por lo primero, se mostrará el rol fundamental de la teoría musical y las características de la música de Schönberg en la teoría estética de Adorno. La llamada “Emancipación de la disonancia” en las obras de la *Segunda escuela de Viena* era interpretada por Adorno como una tendencia musical que enfrentó a Schönberg, Anton Webern y Alban Berg al problema de producir obras expresivas y con contenido (de verdad), a pesar del decaimiento de la tonalidad en el siglo XIX. Por lo segundo, se incursionará en las distintas perspectivas con las que Adorno abordó el problema de la normatividad a-histórica y el relativismo en estética. También allí será necesario entrar brevemente en la estética musical de Schönberg para dar cuenta de una de las perspectivas.

3.2.1. Breve historia inmanente de la música

En la música el elemento expresivo es la disonancia. Ahora bien, dependiendo del sistema musical a partir del cual se produzca música se tendrá tal o cual noción de disonancia; de hecho y este es un punto central para la filosofía de Adorno, los sistemas musicales de los cuales saldría conceptualmente una primera caracterización de la disonancia no son unidades a-históricas e impermeables a cualquier modificación. *In abstracto*, la disonancia no es simplemente un fenómeno psicológico y/o fisiológico; es más bien histórico, relativo a la organización del material con el cual se compone. Así, podría pensarse que todo sonido desagradable al oído es disonante o que cualquier simultaneidad o sucesión de sonidos es disonante en cuanto el oído no reconoce ciertas relaciones acústicas precisas, naturales (físicas), en los sonidos involucrados. Nada de eso. Más bien hay que definirla relacionamente: es un sonido que tiende a un punto de equilibrio, a un punto de reposo o estabilidad, siendo este último justamente el par conceptual de la disonancia, o sea, la consonancia. Si se tiene presente la sección 1.4.3, se podrá inferir que la disonancia puede manifestarse interválicamente, esto es, en la relación entre dos sonidos simultáneos o sucesivos, sin embargo, no es la única posibilidad de realización. Lo que en música se ha llamado *modulación* supone una realización de la disonancia que es relativa a pasajes enteros de una pieza musical, no meramente a intervalos.

Este proceso de la música llamado *modulación* no es, sin embargo, común a todo sistema musical, a toda organización de sonidos¹²⁰, pues es propio del *sistema tonal*. La tonalidad es justamente el sistema que en virtud de la modulación hace de la disonancia, como bien dice Charles Rosen (1983: p. 40), un fenómeno “estructural”, inherente al sistema. El adjetivo *tonal* da la pauta acerca del sistema: los sonidos se jerarquizan en virtud de un punto central, la tónica. La tónica no como nota o altura identitaria aislada, sino como tríada (una nota, su tercera y finalmente su quinta) que subordina al resto de los sonidos de la escala pautando sucesiones armónicas y melódicas (incluso eventualmente

120 Así responde Edgar Varèse a la pregunta acerca de qué es música, “sonido organizado”, responde (Varèse, 1966: p. 18).

dinámicas) e intervalos determinados¹²¹. Volviendo al concepto modulación, la disonancia estructural es explicable en la medida en que se piense en la idea de jerarquización tonal, pues dada una obra cuyo centro descansa en una cierta tónica, el sistema tonal permite conseguir expresividad a partir de la disposición, para llamarla como Rosen, de una “anti-tónica” o polo referencial que ejerce oposición como tónica subsidiaria a la tónica efectiva que una pieza sugiere (ibídem, p. 41). Son, por decirlo figuradamente, tríadas que se disputan el punto de la estabilidad de una obra. Para realizar este proceso de modulación, el compositor irremediamente debe producir pasajes que sirvan de “eje” (Rosen, 1983: p. 40) entre los polos referenciales en competencia (tónica y “anti-tónica”). Este eje, o acordes puente entre tonalidades, es tonalmente ambiguo, lo cual significa que puede ser interpretado como parte de más de una tonalidad posible.

El sistema tonal supone, entonces, el origen de su propia disolución: la disonancia estructural (la modulación) del sistema tonal exige que por lo menos algunos pasajes sean tonalmente ambiguos, por tanto que por momentos no sea claro cuál es el punto de reposo de una obra. Cuando, según Rosen (1983: p. 41), las disonancias estructurales fueron producidas a través de la modulación que dirigía de la tónica a la dominante, como “anti-tónica”, el sistema tonal estaba en pleno auge; sin embargo, desde el momento en que se comenzaron a usar acordes (en papel de “anti-tónica”) cada vez más lejanos a la tónica, la ambigüedad se incrementó a tal punto que la relación disonancia-consonancia paulatinamente comenzaba a agonizar. Por mor de la modulación, al difuminarse las relaciones jerárquicas en su ambigüedad inherente, también se difuminaron con ellas las condiciones de posibilidad musical de la inestabilidad y también las del reposo. Ese proceso no afectó, como es de esperarse, únicamente al constituto armónico

121 Es interesante que Schönberg entendiera la tonalidad esencialmente como relaciones jerárquicas; lo interesante es específicamente que Adorno tuviese en virtud de su formación los elementos materiales básicos que le sugirieron pensar a la tonalidad como el correspondiente musical de los sistemas filosóficos. Según Carpenter: “Tonality for Schoenberg is not merely a certain collection of pitches, a scale, but more importantly, a kind of centrality. All pitches of a key-collection are related to a single tonal center, each in a specific way. The function of single tone is signified by the degree of the scale it represents. The function a chord depends upon its root, which is, in turn, the scalar degree upon which the chord is constructed. Tonality, then, is a set of functions of scalar degrees.” (Carpenter, 1983: pp. 16-17).

de la música tonal, también afectó estrechamente a los marcos de referencia estilísticos ligados a la estructuración armónica de las obras constituidas en ese sistema. Es justamente ese proceso de “desintegración” de las grandes formas el que fue alejando el sensorio del clasicismo vienés a obras, en sentido lato, atonales del siglo XX, e incluso del siglo XIX. Los marcos de referencia ligados a la tonalidad (tónica, alejamiento de la tónica y vuelta a la tónica o punto de reposo) se debilitaron e hicieron más esforzada la inteligibilidad de la relación inestabilidad – reposo¹²²; por la búsqueda de expresividad el procedimiento modulador puso en riesgo a la propia expresividad.

Según Rosen, este precisamente fue el mayor desafío constructivo de Schönberg, es decir, lograr la emancipación de la disonancia sin anular en el proceso a la propia disonancia. En el llamado *período atonal* su música mayormente resolvía la disonancia no a través de la constitución armónica de las obras, sino a través de la así llamada la *textura musical* (Rosen, 1983: p. 60). Cuando la tradición usualmente otorgó a la altura del sonido el rol central de los eventos sonoros, el debilitamiento de la armonía tonal (y por tanto la preponderancia de la altura) condujo a Schönberg a pensar otras salidas para restituir a la vieja consonancia (relativa precisamente a la jerarquización de las tríadas). La soluciones fueron, por un lado, la de generar consonancias rítmicas (la interacción entre *ostinati* veloces y dinámicamente intensos, y ritmos

122 “El rápido desarrollo de la armonía, desde el inicio del siglo XIX, ha sido un gran obstáculo de la aceptación de todos los nuevos compositores a partir de Schubert. El alejamiento frecuente de la región de tónica hacia otras regiones más o menos extrañas parecía obstruir la unidad y la inteligibilidad. Sin embargo, incluso la mente más avanzada estará siempre sujeta a las limitaciones humanas, y los compositores de aquel período, sintiendo instintivamente el peligro de la incoherencia, contrabalanceaban la tensión de un plano (la armonía compleja) con la simplificación de otro plano (la construcción motivica y rítmica). Eso tal vez explique las repeticiones idénticas y las frecuentes secuencias de Wagner, Bruckner, Debussy, César Franck, Tchaikovski, Sibelius y muchos otros.” “O rápido desenvolvimento da harmonia, desde o início do século XIX, tem sido o grande obstáculo à aceitação de todos os novos compositores a partir de Schubert. O afastamento freqüente da região de tónica para outras regiões mais ou menos estranhas parecia obstruir a unidade e a inteligibilidade. Entretanto, mesmo a mente mais avançada estará sempre sujeita às limitações humanas, e os compositores daquele período, sentindo instintivamente o perigo da incoerência, contrabalancearam a tensão de um plano (a harmonia complexa) pela simplificação de um outro plano (a construção motivica e rítmica). Isto talvez explique as repetições idênticas e as freqüentes seqüências de Wagner, Bruckner, Debussy, César Franck, Tchaikovsky, Sibelius, e muitos outros”. (Schoenberg, 2012: p. 58).

contrastantes que por oposición a los *ostinati* son por su naturaleza dinámica menos intensos y no repetitivos) y, por otro, la manipulación de atmósferas tímbricas por grupos de instrumentos (“el color” de los instrumentos y sus distintas combinaciones habían tomado en la música de la época, especialmente en Claude Debussy y Schönberg, tanta o más importancia que la altura en algunos casos). Al desplazarse la importancia de la altura hacia el ritmo y el timbre, las formas musicales tradicionales (esencialmente la sonata) profundamente dependiente de la altura del sonido comenzó a debilitar sus posibilidades de realización. El problema del Schönberg de posguerra (Primera Guerra Mundial) fue justamente el de dar solución a la tensión entre el debilitamiento de la tonalidad y con ello el de las grandes formas de la tradición, por una parte, y, por otra, la búsqueda de la relación disonancia-consonancia en un lenguaje musical atonal. En el descubrimiento de nuevas ideas musicales en el período atonal aún no se había dado, de todos modos, con la solución al problema de las formas, las cuales, como se dijo, eran altamente dependientes del sistema tonal. Según Adorno (Adorno, 2008b: p. 215) y también Rosen (1983: p. 75), la solución al problema no llegó hasta el descubrimiento de las posibilidades del dodecafonismo: restituir la expresividad sin resignarse a volver al sistema tonal, pero sin abandonar la búsqueda de las condiciones de posibilidad de la disonancia, esencialmente la de puntos de reposo, en suma, evitar la función cadencial tonal sin que con ello se perdiera la disonancia y con ello la propia expresividad musical.

A los ojos de Adorno, la emancipación de la disonancia fue la capacidad de reinterpretación por parte de la escuela de Schönberg de la expresividad del sistema tonal: liberar la expresividad, el contenido mimético de la organización tonal, i.e., del sistema. El hecho de que el atonalismo y el dodecafonismo posibilitaran la expresión más allá de la jerarquización constituía para Adorno el carácter liberador de la música, del sufrimiento que se expresa en cada disonancia. La interpretación de la racionalidad musical como racionalidad que enjuicia sin conceptos, en constelaciones, presuponía como material musical a la música

dodecafónica y atonal, música, para Adorno – aunque especialmente la atonal –, *no sistemática*.

Como se ha señalado más de una vez, por aquellos años, primera mitad del siglo XX, la música de Schönberg era rechazada por arbitraria, puesto que ante el proceso de debilitamiento de la disonancia muchos compositores llamaron a la defensa del sistema tonal como marco de referencia de la composición bajo el argumento de que la tonalidad es un sistema natural. Adorno veía esta defensa en la clave de la crítica materialista: la defensa del sistema tonal en el marco de su debilitamiento comportaba un motivo conservador y reaccionario. Más que resolverse el problema musical, se lo negaba. En ese contexto, sin embargo, la música de Schönberg era ilegítimamente acusada de arbitraria, porque, como él mismo defendió en su doctrina armónica, la tonalidad no constituye un sistema a-histórico, sino que su carácter convencional es confundido por natural cuando no lo es (Schoenberg, 2011: p. 319). Según Adorno, nadie compone con sonidos aislados, sino con relaciones de sonidos las cuales no se han conservado impolutas a lo largo de la historia; más bien se han ido modificando, cambiando sus sentidos y especialmente sus capacidades expresivas relativas.

La música de calidad quiebra el carácter normativo de su material compositivo: las formas tonales en agonía fueron agudamente estudiadas por Schönberg, y su escuela, de tal modo que sin restituir la tonalidad buscó el componente musical esencial, la disonancia y con ella también a la consonancia. El material compositivo (las formas musicales de la nueva escuela alemana, la armonía wagneriana, la técnica de las variaciones motivico-temáticas, etc.) no eran tomadas como dadas, naturales, sino que eran sometidas a crítica sin abandonarlas completamente. La normatividad, por tanto, en el tratamiento filosófico de la calidad no puede reducirse, según Adorno, a la estipulación de un cierto estilo, pues precisamente el valor intrínseco de las grandes obras y empresas musicales parece haber sido el incumplimiento de un marco de referencia estable y esquemático; esta normatividad pareciera tener que ver más bien con la consciencia del movimiento histórico de la música y asimismo la reinterpretación de formas creativas, estilísticas, dándoles una nueva capacidad expresiva.

3.2.2. Disputabilidad estética

3.2.2.1. “Des Gustibus est Disputandum”

Es cierto que este texto, “Des Gustibus est Disputandum”, podría haberse considerado en el capítulo 2 de este trabajo, sin embargo es jerárquicamente central, si se busca el tratamiento adorniano de la disputabilidad estética, en relación a los otros textos en los que analiza el concepto de gusto. Allí, podría decirse, Adorno trabaja *casi* como en ningún otro lugar la *antinomia materialista* de la disputabilidad estética. No otro nombre podría atribuírsele que *antinomia materialista de la disputabilidad estética*, pues si una disputa supone la estructuración de comparaciones de objetos de una idéntica categoría a través de criterios intersubjetivos, entonces una perspectiva trascendente, cuya fuente de normatividad sea trascendente, es ella misma el riesgo y desafío de una hermenéutica, como la de Adorno, inmanentista. Por otro lado, si no es posible un acuerdo intersubjetivo a través de otras normas que las a-históricas, sean metafísicas o trascendentales, pareciera que el riesgo latente de una perspectiva inmanentista es el de la apertura al relativismo.

En “Des Gustibus est Disputandum” pueden reconocerse esencialmente una tesis y sus antítesis:

Tesis: todos tendemos a valorar corporativamente a las obras de arte (a discutir o disputar sobre arte).

Antítesis: la valoración comparativa supone la aniquilación de lo cualitativamente diverso identitario de cada obra de arte particular.

Esta es la constitución focal de la antinomia. Discutimos sobre obras, sin embargo, al hacerlo pareciera que si verdaderamente se estima el objeto en disputa, no cabe otra actitud epistemológica que la de objetivar tácitamente al relativismo, puesto que de otro modo, desde una perspectiva normativamente fuerte, lo cualitativamente nuevo de las obras se pierde a la cognición. La antinomia se agudiza fatalmente, por tanto, en la estética de Adorno porque cada obra es inconmensurable en su más fuerte sentido, porque sencillamente en virtud de su contenido expresivo son incomparables. Sin embargo, Adorno no estimaba en absoluto tampoco al relativismo estético, en particular el relativismo supuesto en la “tolerancia estética”. La solución de Adorno a este problema se intenta situar en las propias obras particulares, pues son postuladas como motor o impulso de las disputas estéticas. Con ello Adorno intenta evitar, por un lado, a la normativización trascendente, a la cual las obras de arte de calidad serían refractarias (por su incomparabilidad), y al relativismo estético, por otro, encubierto en la categoría moral de la tolerancia de las preferencias. Según Adorno: “...la fuerza que empuja a tales descubrimientos [estéticos] está dentro de las propias obras de arte. En la medida en que esto es verdad no admiten ser comparadas. Pero sí, quieren anularse unas a otras.” (Adorno, 2006b: p.80)

Adorno ensaya, por tanto, una solución al problema de la disputabilidad sin claudicar del inmanentismo en la medida en que las disputas toman su fundamento en las relaciones críticas peculiares entre las propias obras, de modo que las comparaciones, orientadas según criterios trascendentes, intentan ser minimizadas dando asimismo una respuesta al todo vale cultural.

... Al representar la idea de lo bello repartida en múltiples obras, cada una necesariamente referirá la idea total, reclamará la belleza para sí misma en su particularidad y jamás podrá reconocer su condición parcial sin anularse a sí misma en cuanto una, verdadera e inaparente, en cuanto libre de tal individuación, la belleza no se representa en la síntesis de todas las obras, en la verdad de sus artes y del arte, sino de forma viva y real: en el ocaso del propio arte toda obra de arte aspira a tal ocaso cuando quiere llevar la muerte a todas las demás.” (Adorno, 2006b: pp.80-81).

Para este pasaje es necesario volver a las lecturas acumuladas hasta aquí: la belleza está mediada por el contenido. La consecución de una idea musical en el contexto de un material que admite la resolución de las disonancias de un modo, y no admite otros, interactúa esencialmente con la fuerza expresiva del contenido, del impulso mimético que es racionalizado en la obra. La verdad del contenido no es la de la codificación de un gesto expresivo estático o la de una “omninaruralidad”, sino que desmiente precisamente al carácter mítico del sistema empleado para la composición. La dinámica conceptual del pasaje oscila entre la idea de la “omninaruralidad” dialécticamente falsa (un mito) y la de una naturaleza mediada, es decir, un mito consciente de su carácter histórico, dialécticamente falso pero consciente de su carácter de proceso. Cada obra de arte auténtica desmiente el carácter natural del material, o sea, tiende a legar problemas compositivos que ponen en cuestión al propio despliegue las obras futuras. A la luz de la esquemática reconstrucción histórica de la disonancia tonal presentada previamente, esta idea de Adorno puede interpretarse de este modo: cada obra planteó problemas a la generación siguiente revelando estas, a su vez, los problemas latentes de las obras previas. Las obras auténticas del período tonal, como para Adorno en Beethoven, llevaron al límite el sistema armónico a través del cual las formas musicales y la música en conjunto lograba la consecución de su contenido expresivo. De acuerdo a Adorno: “Ese impulso de autoaniquilación de las obras de arte – su más íntima trascendencia -, que las empuja hacia la forma inaparente de lo bello, es el que incesantemente excita las supuestamente inútiles disputas estéticas. “ (Adorno, 2006b: p.81). Las disputas estéticas legítimas para Adorno son aquellas que priorizan la articulación discursiva de la relación crítica entre las obras verdaderas.

Estas [las disputas estéticas], mientras buscan obstinada y tenazmente encontrar la razón estética, enlazándose así en una inacabable dialéctica, hallan contra su voluntad su mejor razón, porque de ese modo están utilizando la fuerza de las obras de arte que absorben y elevan al concepto para fijar los límites de cada una, colaborando así a la destrucción del arte, que es su salvación. (Adorno, 2006b: p.81).

Cuando Adorno en *Teoría estética* dice preferir la muerte del arte al realismo socialista (Adorno, 2014: p. 78) está diciendo precisamente lo que en este fragmento se dice antinómicamente: la destrucción del arte es su salvación, pues las obras verdaderas ponen en cuestión las formas normativas, estilísticas, poniendo en cuestión indirectamente a otras obras y, en definitiva, a su propio lenguaje constitutivo. Sin embargo, este carácter auto-reflexivo es el que mantiene al arte en movimiento, esto es, en una dialéctica abierta, sin llegar a un final a pesar de que, según Adorno, cada obra pretende haber resuelto de manera definitiva en su interior los últimos problemas compositivos de la tradición. El arte moderno no es para Adorno el de una época, sino el que precisamente pone en movimiento al concepto de arte.

Cada disputa estética restringida por la inmanencia de las obras colabora, *qua* reconocimiento del valor crítico de cada obra, en “fijar los límites” de las obras, es decir, agudizar, volver consciente, el carácter transitorio de los sistemas de referencia compositivos en virtud de su carácter histórico y de su valor expresivo particular. Para Adorno, finalmente, la tolerancia estética peca justamente en que no colabora con la fijación crítica de los límites de cada obra, más bien las yuxtapone, las hace “figurar unas al lado de otras”, logrando con esto que la pretensión de cada una a alcanzar el norte definitivo del arte se disuelva: “a cada una le es negada su particular pretensión de verdad”.

3.2.2.2. Normatividad estética y teoría del material en “Sin imagen directriz” y otros escritos de Adorno

Además de en “*Des Gustibus est Disputandum*”, Adorno vuelve al problema de la normatividad estética en “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo”, en el *Curso de estética*, en su póstumo *Beethoven*, en “Reacción y progreso” y en *Teoría estética*. Sin embargo, tanto en “Reacción y progreso” como en “Ohne Leitbild” los problemas que enfrenta se presentan del modo más inteligible. En ellos se introduce la teoría del material que, como indicó Sziborsky por primera vez (Sziborsky, 1979: p. 91), se inició en el ensayo de Adorno “Sobre

el dodecafonismo” y se desarrolló en *Filosofía de la nueva música y Teoría estética*.

Si el desafío, como se planteó en la sección previa, es dar cuenta de la normatividad sin postular reglas musicales rígidas, “Sin imagen directriz”, *Ohne Leitbild*, va precisamente en esa misma dirección, pues se enfrenta al problema de la disputabilidad de la calidad de las obras de arte, es decir, la disputabilidad acerca del contenido de una obra. Según Adorno: “... la renuncia total a una norma estática y abstracta no deja a la producción artística en manos de la relatividad.” (Adorno, 2008f: p. 260). Nuevamente: el desafío de Adorno será evadir el camino de una estética trascendente sin por ello comprometerse con el relativismo. Otra formulación de ese mismo problema puede encontrarse también en “Reacción y progreso” donde, según Adorno, quien defienda el progresismo en música deberá tener cuidado en no creer que la evaluación estética comparativa es posible de modo directo, i.e., que es posible producir juicios del tipo “*h mejor i*”:

“... quien hoy en día hable en música de reacción de una manera decididamente polémica afronta ante todo la sospecha de creer en la posibilidad del progreso allí donde en su incomparabilidad las grandes obras de arte deben ser protegidas contra cualquiera de esta índole. Pero no podrá hablarse de progreso y reacción en relación con las calidades de obras no coetáneas aisladas, como si la calidad aumentase o disminuyese con el tiempo de obra en obra.” (Adorno, 2008d: p. 147).

En resumidas cuentas: a la luz de cómo entiende la calidad de las obras, Adorno no está dispuesto en absoluto a admitir, como señala también en *Teoría estética*, que haya un progreso en la calidad. Sin embargo, no por eso no se compromete tácitamente con su disputabilidad indirecta. Tal como se presenta en la cita previa, el abordaje del problema del progreso musical debería evitar incurrir en la idea de que (1) hay un progreso continuo en el arte y (2) que el concepto de progreso musical no puede involucrar un progreso de contenidos. ¿Cuál es la respuesta de Adorno a ambas preguntas? En ambos casos Adorno responde a través de la articulación de la teoría del material: tanto en *Teoría estética*, el *Curso de estética* como en el *Beethoven*, la respuesta descansa en que si bien los contenidos constitutivos de cada obra son inconmensurables, sin

embargo, no es posible captarlos y pensarlos si no es través de lo que Adorno llama *técnica*, en tanto es el nivel artístico de cada obra musical que para Adorno es pasible ser disputado. Por *técnica* debe entenderse lo que estipuló en su versión más inteligible en “Resumen de la industria cultural”: “... éste se refiere a la organización de la cosa, a su lógica interna.” (Adorno, 2009e: p. 298). Pues, por “lógica interna” precisamente debe entenderse en virtud del concepto de constelación: cómo una serie de elementos musicales se despliegan en una obra contra, pero a partir de la norma estilística. O sea, cómo el nexos, el de los sonidos simultáneos y sucesivos, por *mor* de la realización de una idea, en el sentido de Schönberg, logra desplegarse aun en la violación de las normas estilísticas que enmarcan la producción de la idea musical.

En *Filosofía de la nueva música*, Adorno aborda justamente este punto a través de algunos giros dialécticos: la decidibilidad de la concretización de distintas combinaciones de sonidos en una idea musical no depende del oído (su psicología) ni tampoco “de las relaciones de los sonidos armónicos” (Adorno, 2009c: p.38), es decir, de las leyes de la acústica, sino del estado y constitución del material musical legado por la tradición hasta el momento de la exploración de una idea musical. Según Adorno: “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 hombres.” (ídem.). La expresividad relativa de un acorde no es, por tanto, una para toda la historia, más bien depende de cómo su función se realiza en cada obra: en el contexto de las obras de Beethoven, dice con razón Adorno, el acorde de séptima disminuida carga con una alta expresividad que en el contexto de las obras de Max Reger cambia completamente. En vistas de la esquemática reconstrucción histórica de la disonancia aquí presentada, Adorno está diciendo, entonces, en *Filosofía de la nueva música* que una idea musical tiene por condición al horizonte de sentido último de la tradición en la que se compone. Del trabajo de composición de Schönberg esto es esencialmente cierto:

A partir de allí abandoné la música de programa y me orienté en dirección a aquello que me era mucho más propio que todo lo precedente. Ello fue el *Primer cuarteto para cuerdas*, op. 7, en el cual combiné todos los logros de mi tiempo (incluyendo los míos propios)... La gran expansión de este trabajo requirió una cuidadosa organización. Quizás podría interesar a un analista el saber que recibí y saqué provecho de una gran cantidad de consejos sugeridos a mí por un modelo que he elegido para esta tarea: el primer movimiento de la *Sinfonía 'Eroica'*. Alexander von Zemlinsky me contó que Brahms dijo una vez que cada vez que él enfrentaba problemas difíciles consultaba una obra significativa de Bach y una obra significativa de Beethoven, ambas de las cuales siempre solía mantener cerca de su escritorio (*Stehpult*). ¿Cómo trataban ellos un problema similar? Evidentemente el modelo no fue copiado mecánicamente, pero su esencia espiritual fue aplicada adaptativamente. De la misma manera, aprendí la solución a mis problemas a partir de la *'Eroica'*: cómo evitar la monotonía y el vacío; cómo crear variedad a partir de la unidad; cómo crear nuevas formas a partir de un material básico; cuánto puede lograrse a partir de módicas modificaciones, si no a través de variación por desarrollo, a partir de frecuentes más que insignificantes formulaciones pequeñas. Desde esta pieza magistral aprendí también mucho de la creación de contrastes armónicos y su aplicación. El consejo sobre Brahms fue excelente y quisiera que esta historia persuadiera a jóvenes compositores a que no olviden aquello que nuestros antepasados musicales nos han legado¹²³.

El mismo Schönberg, en cuya escuela se formó Adorno, atribuía a la tradición un papel central en la búsqueda de la solución de problemas compositivos concretos¹²⁴, sin que eso supusiera su réplica mecánica. La vuelta a un estadio estilístico pasado es, para Adorno, una virtud estética negativa (cómo no componer), pues el estado de la técnica previo, esto es, las constelaciones de los sonidos del pasado, guardan una relación estrecha con un sentido que en un horizonte compositivo posterior dejan de tener. Con ello, el cambio de sentido (distintos procedimientos y distintos problemas para lograr las consonancias y

123 "Thereafter I abandoned program-music and turned in the direction that was much more my own than all the preceding. It was the First String Quartet, Op. 7, in which I combined all the achievements of my time (including my own)... The great expansion of this work required careful organization. It might perhaps interest an analyst to learn that I received and took advantage of the tremendous amount of advice suggested to me by a model I had chosen for this task: the first movement of the 'Eroica' Symphony. Alexander von Zemlinsky told me that Brahms had said that every time he faced difficult problems he would consult a significant work of Bach and one of Beethoven, both of which he always used to keep near his standing-desk (*Stehpult*). How did they handle a similar problem? Of course the model was not copied mechanically, but its mental essence was applied accommodatingly. In the same manner I learned, from the 'Eroica,' solutions to my problems: how to avoid monotony and emptiness; how to create variety out of unity; how to create new forms out of basic material; how much can be achieved by slight modifications, if not by developing variation, out of often rather insignificant little formulations. From this masterpiece I learned also much of the creation of harmonic contrasts and their application. 'Brahms' advice was excellent and I wish this story would persuade young composers that they must not forget what our musical forefathers have done for us." (Schoenberg, 2003: 358-359).

124 Para esto seguramente hubiese sido iluminador consultar un texto especializado, aunque de todos modos finalmente no pudo conseguirse para este trabajo de tesis. El texto es la *Tradition Als Hermeneutische Kategorie Bei Arnold Schönberg* (La tradición como categoría hermenéutica en Arnold Schönberg) de Beat A. Föllmi.

disonancias) implica, según señala Adorno, también, y al fin de cuentas, un cambio de contenido, un cambio en la expresividad de los acordes y las sucesiones de acordes con los cuales se produce la consonancia en un tiempo histórico t . El mismo Schönberg desconfiaba de la valía estética de obras que como las de Richard Strauss o Max Reger hacían uso de resoluciones tonales en desarrollos no precisamente atonales por reverencia a la tonalidad, pero que por la complejidad específica de sus obras no estaban justificadas en absoluto (Rosen, 1983: p. 44).

La progresión dialéctica con sus giros particulares en *Filosofía de la nueva música* para explicar esta tesis es la siguiente:

1. Un acorde es falso en el horizonte general de la técnica (por ejemplo el uso de tríadas o recursos formales tonales en los albores de la emancipación de la disonancia),
2. En realidad, la proposición (1) no es del todo correcta, porque un acorde “sólo se hace legible en las constelaciones determinadas de las tareas compositivas” (no es *in abstracto*, dada una teoría musical, que un acorde es falso o verdadero, sino que lo es de acuerdo a la función que se le disponga cumplir en la elaboración de una pieza musical determinada). (Adorno, 2009c: p. 40).
3. Asimismo, cada constelación particular de cada obra en la que un acorde guarda un sentido no es a-histórica; más bien es producida en el horizonte de otras combinaciones de sonidos (pues, como se dijo, para Adorno no se compone con sonidos sino con relaciones de sonidos).
4. Se puede hablar, entonces, de un acorde falso o verdadero, pero no de un acorde “en sí falso” porque un acorde es falso en una idea musical en función de los sentidos que ya no es posible darle, pues las relaciones de sonidos o plexos admisibles en un tiempo tI no son los mismos que en un tiempo t .

Recapitulando: lo que Adorno está defendiendo es que la normatividad estética surge en la organización particular que cada obra le da a sus sonidos aun a pesar de la irreductibilidad a normas o condiciones estilísticas de la obra. *A posteriori*, cada obra es el horizonte que plantea las posibilidades de composición de las siguientes. Precisamente por esto dice sobre la obra de Beethoven en 1953:

Si de lo que se trata es de *criticar* a Beethoven, lo primero que hay que hacer es construir el *problema* que afrontó. En la *Marcha fúnebre* y el *Finale* [de la *Tercera sinfonía*] quería evidentemente equilibrar el primer movimiento creando síntesis de formas (de *Lied* y variaciones) exhaustivamente trabajar cerradas y otra sueltas, abiertas. En la *Marcha fúnebre* lo logró, no en el *Finale*, pero sólo porque se exigió demasiado (Adorno, 2003: p. 99).

El horizonte compositivo, en analogía a temas epistemológicos, carga teóricamente al material, pues en el desarrollo inmanente de la historia de la música – en la relación obra-obra, ocurren acumulaciones que afrontan a cada compositor con diversos problemas, pero en aquel sentido que se expuso en la reconstrucción histórica de la música en la sección 3.2.1, esto es, el de afrontar dificultades para lograr la relación entre las consonancias y las disonancias, para lograr expresividad. De todos modos, Adorno era plenamente consciente de que su obra no podía admitir la prioridad de la técnica por sobre el contenido. Sin embargo, Adorno entiende que el relativismo estético, que acusaría a la estética de Adorno de no poder tratar al contenido solamente en virtud del análisis técnico, presupone un escepticismo ingenuo: en la medida en que se crea que el único antídoto para el relativismo es la normatividad a-histórica, se espera del arte una idea de verdad que sólo para Hegel era posible, una verdad absoluta o inmutable. Es en esta clave que Adorno responde a la acusación del relativista: la irreductibilidad del contenido mimético-subjetivo a la racionalidad de cada idea musical es “la sombra de un condicionamiento que está adherido a todo lo hecho por seres humanos” (Adorno, 2008f: p. 263). Este pasaje debe leerse a la luz de su crítica a Hegel:

... solo cuando, en una última instancia, concuerdan sujeto y objeto, tal como respectivamente se señala en Hegel, entonces pueden decir ustedes que el compendio de todas las mediaciones es igual a la verdad o al absoluto, puede que, en Hegel, en el grado más alto el absoluto es

determinado como el sujeto-objeto. Pero si, por razones bien fundadas, nos vemos obligados a no reconocer, a no aceptar que en última instancia sujeto y objeto son idénticos... Entonces no pueden ustedes confiar en que el todo es lo verdadero, puede que, sea como sea, a un sujeto finito no le será dado el todo infinito; o bien, en otras palabras, porque en general no todo se deba resolver en puras determinaciones del pensar. (Adorno, 2013b: pp. 64-65).

En el fondo, el relativista o su combatiente, Hegel o incluso el filósofo científicista, comparten la misma pretensión, un presupuesto propio de dioses: la de la captación de un absoluto. En un punto de convergencia con Karl Popper, y por supuesto con el crítico quizás más punzante de Hegel¹²⁵, Adorno no pretende que la respuesta al relativista sea, en definitiva, la de la captación de una verdad absoluta e imposible para un ser finito. Pero, otra vez: del reconocimiento de la finitud no se sigue necesariamente el abandono de las discusiones sobre arte, más bien obliga a la responsable comprensión de cada obra en su propia lógica, en el horizonte de la acumulación histórica en la que cada una ocupa un lugar.

3.3. Adorno por Hanns Eisler y Richard Middleton

El cierre de este capítulo estará dedicado a pensar algunas preguntas, sino críticas, pertinentes a la teoría del material de Adorno. Una de ellas fue dirigida por Hanns Eisler, quien compartió trabajo con Adorno en *Composición para el cine*, y otra por Richard Middleton de quien ya fueron presentadas algunas observaciones acerca de los conceptos de estandarización y pseudoindividualización en los escritos de Adorno del 30' y del 40'.

Eisler es preguntado por Hans Bunge acerca de algunas expresiones de Brecht sobre la filosofía de la música de Adorno, en particular le sugiere hacer comentarios sobre el rol de la filosofía de Adorno en la justificación de los procedimientos compositivos de Schönberg. Mientras que, por una parte, Brecht era extremadamente crítico con el uso comercial de la música en los EEUU, i.e., música de jingles que “seduce a las personas a querer comparar Coca Cola” (Bunge y Eisler, 2014: p. 13), asimismo lo fue también con la escuela de Schönberg: “Brecht ridiculizó la anormal declamación de los textos de la escuela

125 Ver pie de página 69 en la página 64 de este trabajo de tesis.

de Schönberg, caracterizados por intervalos rápidos y extremos, los cuales Adorno defendió como parte del desarrollo de la música. Brecht concluye que son las consideraciones exclusivamente constructivas casi matemáticas y los postulados de pura lógica en el ensamblaje de materiales tonales lo que fuerza a los músicos a relinchar como caballos muertos”¹²⁶. Para Brecht, ni el arte debía ser orientado por principios que coadyuvaran a la industria ni tampoco por otros que se restringieran en un abstracto *l’art pour l’art*. Naturalmente, a la luz de lo visto hasta aquí, la observación de Brecht se refiere a su aproximación directa a la teoría del material que el mismo Adorno le expuso en una conversación con él. “El desarrollo de la música” justamente apunta a la teoría del material de Adorno. El comentario de Eisler acerca de las observaciones de Brecht es el siguiente:

La segunda cuestión que toca Brecht es el comentario de Adorno. Esta creencia ciega, metafísica, en el ‘desarrollo de la música’ produce resultados ¡que son enteramente indiferente de las circunstancias sociales de las personas! Si Adorno solamente entendiese de una vez por todas que la música es hecha por personas para personas – y que incluso si se desarrolla, no es abstractamente sino que puede [debe] estar en relación de algún modo con las condiciones sociales – [entonces] él no habría preferido este sinsentido abstracto. Brecht estaba completamente en lo correcto al ser agudamente crítico...¹²⁷

Evidentemente la observación de Eisler punza en lo que aparentemente Adorno pretendía deshacer con su teoría del material, esto es, la relación entre la producción y la recepción de las obras. Eisler no niega en absoluto uno de los términos de la pregunta de Bunge, “*l’art pour l’art*”; no niega, al fin de cuentas, que Schönberg estuviera en el polo opuesto al de la utilización de la música como vehículo de la dinamización de la venta de refrescos y que, por tanto, Adorno estuviera comprometiéndose con una producción musical en alguna medida

126 “Brecht ridiculed the abnormal declamation of texts by the Schoenberg School, characterized by extreme and rapid intervals, which Adorno defended as being part of music’s development. Brecht concludes that it is ‘exclusive constructional, almost mathematical considerations and postulates of pure Logic in the assembly of tonal materials that force musicians to whinny like dying horses...’” (Bunge y Eisler, 2014: p. 13-14).

127 “The second question, which Brecht touches on, is Adorno’s comment. This metaphysical, blind belief in ‘the development of music’ produces results, which are entirely detached from the social circumstances of the people! If only Adorno would understand once for all that music is made by people for people – and that even if it develops, it is not abstract but can be connected in some way to social conditions – he wouldn’t have uttered this abstract nonsense. Brecht was quite right to be sharply critical...” (Bunge y Eisler, 2014: pp. 14-15).

también cuestionable por no orientarse a través de compromisos político-sociales críticos. Sin embargo, lo interesante es que antes de dar esta respuesta sobre la filosofía de Adorno, Eisler converge expresamente con él en la cuestión central de su filosofía de la música:

Gradualmente desarrollo tal aversión a la totalidad del sistema que cuando por casualidad escucho tres compases, por ejemplo, de Schönberg inmediatamente pienso que son las grandes expresiones de la humanidad. ¿Por qué? Porque con Schönberg habría una expresión de dolor o lamentación, no toda esta vitalidad, este falso entusiasmo, estas patéticas ganas de vivir expresadas en un vals, o en una polca alegre – no, efectivamente, la estupidez de mis jóvenes colegas quienes con las mejores intenciones tratan de escribir algo para el movimiento de la clase trabajadora. Es simplemente insoportable. De modo que aquí hay un serio desafío para nuestra gente: tratar de escribir en géneros populares que no tengan esta banalidad trillada, terrible, esta conformidad con el pasado acerca del cual Brecht sumamente consciente.¹²⁸

El momento ideológico que eventualmente puede rastrearse en la música popular se encuentra en su empleo sistemático de recursos retóricos para vehicular órdenes encubiertas, o en el mejor de los casos “sugerir” qué adoptar como “valores”; no es extraño seguir encontrando en los comerciales de estos tiempos máximas morales acompañadas siempre por música retORIZANTE (por ejemplo máximas del tipo “derribemos los prejuicios”). Adorno en esto evidentemente, tal como se ha intentado mostrar, ponía en primer plano a través de sus “exageraciones” el rol ideológico de la música pop, en particular, la estimulación de la irracionalización del oyente. Ciertamente es exagerado, y en definitiva, falso afirmar que la cooptación es lo suficientemente fuerte en occidente como para admitir que los estilos y estructuras convencionales de la música, el cine y las artes visuales se han mantenido incambiadas desde el auge del capitalismo monopolista, sin embargo también es problemática la estipulación de contrastes entre países “socialistas” y países occidentales a través de categorías como “libre elección” de compra. Adorno, yendo ahora hacia el comentario de

128 I gradually develop such an aversion to the whole system that when by chance I hear three bears by, for example, Schoenberg, I suddenly think they are the greatest expressions of humanity. Why? Because with Schoenberg there will at least be an expression of grief or lamentation, not all this liveliness, this false enthusiasm, this pathetic zest for life expressed in a waltz, or a jolly polka – nor, indeed, the foolishness of my young colleagues who, with the best intentions try to write something for the working-class movement. It is simple unbearable. So, here is a serious challenge for our people: to try to write in popular genres that don't have this terrible, hackneyed banality, this conformity to the past of which Brecht was acutely aware. (Bunge y Eisler, 2014: p. 14).

Eisler sobre Schönberg, tampoco negaría que el polo crítico a la música popular que rápidamente pretende lograr la autonomía práctica de los escuchas fue en su momento la música de la Segunda Escuela de Viena (el aparente *l'art pour l'art* criticado por Brecht). Y es que el punto que Eisler señala sin ser del todo consciente de él es el siguiente: en el trabajo específicamente artístico se logra una comunicación artística más auténtica que en aquella que busca vender refrescos o apoyar consigas políticas explícitamente, pues precisamente el peligro estético de estas dos últimas es deformar el carácter específico de la naturaleza del lenguaje empleado, musical o estrictamente lingüístico.

Ígor Stravinsky notó con toda agudeza en su *Poética musical* (Stravinsky, 2006: p. 48) que el canto en el siglo XX deformó su naturaleza histórica distintiva. Pues en lugar de plegarse a los patrones propios del lenguaje musical, esto es, bajo su criterio esencial de respeto a la manipulación de la altura de los sonidos, lo que tomó su lugar desde hace un tiempo es la actuación. Cantar ya no es un arte que guarde conexiones directas con una práctica a la que habitualmente a lo largo de la historia se le llamó *canto*; no hay en Stravinsky una observación nominal, sino la crítica de la producción “musical” enfocándose en una norma que evidentemente no está de espaldas a la historia, pero que tampoco es reducida en su poder por provenir de ella. Este es un paso crítico fundamental para dar cuenta de la explicación de la transformación de las prácticas artísticas. Sin dar cuenta de las transformaciones, difícilmente pueda buscarse con éxito una perspectiva crítica sobre el arte. El canto, naturalmente, puede haber cambiado su naturaleza por diversos factores, pero la pregunta que esencialmente debe hacerse, si no se pretende una mera perspectiva antropológica (de todos modos necesarias sobre la música) es si la modificación del artefacto está condicionada por la búsqueda expresa de la irracionalidad del receptor. Tanto los estancamientos como las transformaciones graves deben ser cuestionados no a-históricamente ni estableciendo tampoco modelos históricos como vía crítica de los artefactos del presente. La antropologización de los estudios de la música, propios mayormente de perspectivas musicológicas, suelen justamente debilitar la posibilidad de crítica de los artefactos en virtud de la justificación de que todas las obras están en pie de

igualdad ante el criterio de la expresividad musical: como Middleton, se defiende que cada obra guarda una racionalidad particular que no debe juzgarse en términos filosóficos o musicales generales o extraños al grupo social en el que fue producida. La pregunta que, en suma, debe hacerse es cuáles son las trayectorias históricas de los objetos y, por tanto, cuáles han sido sus elementos “nuevos” y cuáles son sus elementos aparentemente nuevos.

Una perspectiva sobre el material como la de Adorno efectivamente desplaza a la recepción, pero lo interesante es preguntarse a cuál. Es absurda de su inicio una teoría del arte por y para el arte o de las meras formas porque no existe tal cosa. Pues ni la poesía es ni lo fue nunca mera “música”, su semántica siempre estuvo más o menos presente y comportándose de modos más o menos anómalos si son considerados desde los criterios de la racionalidad comunicativa. Y, por supuesto, la música tampoco es “mera” música. Esto es francamente falso, pues su lenguaje ante la falta de una capacidad referencial como la exigida por triangulaciones fuertes no es inhabilitado como lenguaje¹²⁹. Ciertamente puede no coordinar acciones inmediatamente y ciertamente no hace posible la escritura de protocolos gestuales conceptualmente traducibles sobre una época y una sociedad determinadas, pero sí da una aproximación etérea a la subjetividad de una época sin hacerlo de modo expreso y *a priori*. El receptor está presente en la teoría del material de Adorno, pero no necesariamente es el receptor que Eisler parcialmente querría proponer como receptor de la música. Pues él mismo, por una parte, encuentra el potencial emancipador de Schönberg al “leer” en su música una protesta mediata sobre el uso de recursos de artificio que estimulan en los oyentes una “falsa felicidad” y, por otro, encuentra que los oprimidos por las condiciones sociales son aun más oprimidos por ofrecérseles como escape canciones malogradas por su dudoso carácter artístico.

La crítica de Middleton va por su parte en una línea similar a la de Eisler, pues entiende que en Adorno el “... el progreso es concebido como inmanente a la propia historia musical, independientemente de las variantes de la práctica

129 Sobre el concepto de triangulación semántica ver Quine (2000).

musical, de la utilización y de la recepción sociales [de la música], la teoría tiende peligrosamente hacia una hipóstasis de la técnica.”¹³⁰

Esta crítica es relativamente infundada, primero porque para Adorno lo que progresa es el material no estrictamente la calidad de las obras, naturalmente que el progreso de este material (la tendencia hacia su liberación) nunca es un progreso de manual musical – meramente teórico, sino que se efectiviza en las obras concretas. La acumulación de posibilidades desde J. S. Bach y antes hasta Richard Wagner, Aleksandr Skriabin, Max Reger, Claude Debussy o el propio Schönberg no es tampoco independizable para Adorno del ámbito de la recepción. El componente gestual es evidentemente relacionado por Adorno con la época en la que se produce música (por ejemplo, el estilo galante en la época de Haydn y Mozart) y asimismo es tenido en cuenta en relación con las estéticas artesanales de sus productores (en Wagner su metafísica de la música, en Schönberg en sus observaciones acerca de la independencia entre el texto y la música en una canción, etc). El énfasis en el objeto no oculta que Adorno también utilizara todo el conocimiento trascendente posible para explorar las obras sin que fuese usado finalmente como un corpus de “datos” para sustituir las características musicales de los objetos (que por ejemplo se repita a la enésima vez que la *Sinfonía Eroica* de Beethoven fue dedicada inicialmente a Napoleón y que con ello se pretenda decir algo sobre el objeto musical particular llamado *Sinfonía Eroica*). Como se dijo, esta misma dificultad es la que muchas veces ocurre en los análisis de Adorno, sin embargo podría perfectamente aislarse como una pretensión parcial de sus análisis; y es esta acerca de que la música no vive de espaldas a la sociedad, pues, en primer lugar, la racionalización de la música (vía los estudios de los sistemas de afinación, vía el temperamento, vía el sistema modal griego, el sistema modal eclesiástico, vía el sistema tonal, el dodecafonismo de Schönberg o la música electrónica contemporánea) está en diálogo directo con las transformaciones sociales y tecnológicas de las sociedades y porque, en segundo lugar, el carácter social de estas transformaciones musicales se cifra para Adorno

130 “... progresso è concepito come immanente alla storia musicale stessa, indipendentemente dalle varianti di pratica musicale e di utilizzo e ricezione social, la teoria tende pericolosamente verso un’ipostasi della tecnica.” (Middleton, 2009: p. 68).

en dos elementos fundamentales: por un lado, que se trabaja sobre relaciones de sonidos legadas por la tradición, con lo cual la música con su apariencia de pura matemática sonora es efectivamente un cúmulo de sedimentos en movimiento (técnicas usadas por Brahms y Beethoven siguen presentes en Schönberg, armonías wagnerianas y formas propias de Liszt están también presentes Schönberg) y que, por otro lado, las transformaciones surgen de la crítica de los materiales en función no sólo de la exploración de posibilidades compositivas latentes en la tradición (por ejemplo llevar cada vez más lejos las modulaciones), sino también de impulsos expresivos que surgen de la interacción entre las vivencias de los individuos, los discursos estéticos, los materiales legados y el mundo social circundante.

3.4. Observaciones finales al capítulo 3

Si la literalización del arte es puesta en duda, como se ha intentado mostrar en el capítulo 1, y lo es también la estética subjetivista, como se ha intentado mostrar en el capítulo 2, también, de acuerdo a este capítulo 3, es puesto en cuestión el institucionalismo como programa en filosofía del arte¹³¹. Precisamente la modificación genético-histórica del arte deja en movimiento, y de manera específicamente inercial, al aparato institucional que también formó parte de la propia historia del arte. Sin embargo, más que un mero descubrimiento, el costo

131 En Morales (2011a) se muestra cómo las tesis de George Dickie y Morris Weitz que aparentemente son divergentes, en realidad, son las mismas, aunque con un grado de “sofisticación” y “complejidad” distintos (Morales, 2011: p. 21). En suma, allí se muestra que a pesar de que Dickie, filósofo institucionalista *ex profeso*, no admite la no artefactualidad de las obras arte, su concepto de artefactualidad es lo suficiente débil desde el punto de vista material como para admitir como “artefacto” a meras intenciones, esto es, no es necesario que una obra de arte sea un producto, sino una mera idea o carga simbólica institucional. Nada lejos está la tradición cuasi-wittgensteniana en estética de la fundación del arte conceptual, como se señaló en la introducción de esta tesis. Así, por ejemplo, como señala Anna María Guasch: “Joseph Kosuth sintetizó su teoría en la fórmula ‘art as idea as idea’ (arte como idea como idea), fórmula de compromiso entre la postura nominalista de Marcel Duchamp, las teorías filosóficas de Ludwig Wittgenstein y el formalismo empírico – la postura positivista – de Ad Reinhardt (resumido en la fórmula ‘art as art’, arte en tanto que arte).” (Guasch, 2007: p. 170).

de la progresiva transparencia de la dimensión institucional del arte es justamente el adelgazamiento de la frontera entre arte y realidad.

Una denuncia del adelgazamiento de esta frontera exige, teniendo en mente a Nelson Goodman de manera nominal, un estudio diacrónico de “los lenguajes del arte”¹³². Sin embargo, no con el propósito de declarar dogmáticamente a un período histórico determinado, o a una serie de obras, como el reino natural y exclusivo del arte, sino con el fin de estudiar los procesos de discontinuidad y continuidad histórica, no sólo de la institución, sino esencialmente de los productos históricos del arte.

Usualmente la filosofía no se ha preguntado por la novedad, que es a donde debería llevar al fin de cuentas la pregunta diacrónica por los lenguajes del arte; más bien ha replicado las dos condiciones cotidianas del uso del concepto:

- (1) Cronometrización de la emergencia de los eventos;
- (2) Determinación de diferencias o parecidos aparentes.

Lo nuevo es en el uso cotidiano del término lo último y distinto. Pues en repuesta a esto, lo que aquí se sostiene es que la novedad artística no puede consistir en un recorrido hacia a las antípodas de una filosofía de la historia hegeliana, pues en tal caso el programa de esta metafísica ilusoria de la historia sería ni más ni menos que el de la completa aleatoriedad de la sucesión de sus objetos y, por tanto, la sola arbitrariedad de las nominalizaciones. Así, como ejemplo de esta metafísica de una historia del arte aleatoria, Weitz (1956) entiende que el arte no puede ser definido por la explosión demográfica centrípeta de la extensión del concepto de arte. Justamente esta fuerza de expansión, que por su parte supone que todo objeto, tangible e intangible, es candidato a consumarse en objeto artístico, olvida, por un lado, el componente histórico de la institución *arte*

132 Esto debe quedar enfáticamente claro, pues la expresión es usada aquí en un sentido incluso inverso y crítico respecto al de Goodman. El estudio de “los lenguajes del arte” de Nelson Goodman no remite tanto al estudio de las particularidades de cada lenguaje artístico, sino a considerar los lenguajes artísticos no importa cuáles sean a través de la categoría de *denotación*. En esencia, Goodman propone que los lenguajes del arte deben ser considerados como lenguajes en su sentido medianamente estricto de capacidad denotativa.

y el carácter genéticamente identitario de los productos y se compromete tácitamente, por otro lado, con la idea de que sólo puede caracterizarse la extensión de un concepto en virtud de una aproximación sistemática a la determinación de la intensión de un concepto.

La dialéctica fue la solución encontrada por Adorno para responder al problema de comprender al arte sin obligarlo a doblarse a una intensión conceptual rígida, lo mismo que a su vez evitar que la tendencia teórica se descentrara completamente de algún tipo de identidad histórica (en suma, el peligro de la aleatoriedad completa de la historia del arte). Sin embargo, en este trabajo de tesis no es posible comprometerse con una aproximación dialéctica y en gran medida en virtud de que si bien el pensamiento sistemático pareciera un peligro para pensar el arte, tampoco la dialéctica negativa pareciera el único recurso para someterlo a coto. Y esto en la medida en que el propio Adorno no responde debidamente a las dificultades que, por una parte, tiene el uso de las categorías de totalidad/parte e inmanencia y trascendencia y, por otra parte, la dificultad propia de la dialéctica de confundir el concepto sincategoremático de contradicción con el concepto categoremático de diferencia. Un estudio de los lenguajes de cada arte, pero un estudio diacrónicamente sensible, daría la clave para establecer las restricciones históricas que tienden las primeras fronteras entre los conceptos de comprensión musical, literaria, pictórica, etc., y el uso de los recursos de la racionalidad comunicativa involucrados en esos lenguajes. Para decirlo en la expresión de Adorno, se avanzaría en la evaluación de la hipótesis general acerca de las diferencias sistemático-históricas básicas entre la comprensión de la realidad y la supuesta aunque convincente idea de que el arte es la negación del principio de realidad.

En el caso de la música, en particular, los modelos de expectativa (en ciencias cognitivas) tales como los de Leonard Meyer, Eugene Narmour (y por tanto, su discusión con Heinrich Schenker) y Glen Schellenberg pueden permitir una aproximación seria al estudio especializado de la historia de los estilos en relación a las configuraciones particulares de las obras. Sin embargo, estas aproximaciones no son suficientes ni, por otro lado, la última palabra cognoscitiva

sobre la naturaleza de los lenguajes del arte. La dialéctica negativa no puede ser completamente disuelta precisamente por su valor epistemológico. Justamente es este último el que la vuelve una poderosa herramienta, aunque no se pretendiera de ella sólo una herramienta o que Adorno no lo pretendiera en absoluto. La modelización de la herramienta es planteada aquí en los términos de virtudes estético-epistemológicas, es decir, una serie de valores revisables histórica y sistemáticamente que pueden funcionar a modo de contralor epistemológico de los diseños experimentales y de las conclusiones teórico-empíricas sacadas por los modelos de expectativa. La estética supondría una epistemología y en virtud de su peculiaridades, pues desde el momento en que encuentra valor teórico en las investigaciones científicas, reclama asimismo más que la mera réplica y el mero consumo de la aproximación científica a las artes (sean modelos cognitivos y/o semánticos).

Por otro lado, estos estudios con sensibilidad diacrónica deberán preguntarse por la naturaleza de los lenguajes en relación al carácter cognoscitivo del arte y al concepto de comprensión en el arte. Justamente tendiendo un puente teórico con los capítulos previos de este trabajo de tesis, finalmente se propone aquí que un estudio histórico del arte supone por lo menos seis puntos de fuga principales:

- (1) El estudio de las características *in abstracto* de los sistemas musicales (o de los lenguajes artísticos en general):
- (2) El estudio de las modificaciones de los sistemas musicales de obra en obra.
- (3) El estudio de las modificaciones de los sistemas musicales en relación con los cambios estilísticos.
- (4) El estudio de la expresión musical no en virtud de factores subjetivos meramente, sino en virtud de las tensiones expresivas generadas en las propias piezas.
- (5) El estudio de las relaciones entre las tensiones expresivas y la auto-comprensión de la época en la que se compone una pieza.

(6) El estudio político, pero a través de categorías estéticas, de la calidad de las obras como correlato de la capacidad crítica de las obras mismas, esto es, de la capacidad de desmitificar un sensorio y una auto-percepción social.

Conclusiones

El objetivo general de este trabajo ha sido evaluar el tratamiento filosófico de Th. W. Adorno de la calidad de las obras de arte musicales. En particular, si su tratamiento de la calidad admite o no la disputabilidad estética. Por su parte, si la posibilidad de disputar en arte guarda asimismo algún tipo de normatividad posible. Pues para este objetivo general se han tenido que incorporar actividades inespecíficamente filosóficas, pero asimismo necesarias para la propia filosofía. Un diálogo “directo” con Adorno ha exigido no sólo reconstrucciones racionales, sino también históricas, pues la inteligibilidad de las primeras ha dependido en gran medida de las segundas: el problema que en general esta tesis se ha planteado exigió llegar al propio problema estético de Adorno y la formulación de este problema ha obligado a restituir supuestos que operan latentemente en sus escritos, relativos a la naturaleza de la dialéctica hegeliana, relativos a la naturaleza histórica de las obras de arte del siglo XX y relativo a las teorías musicales de su maestros.

Como se ha mostrado, el problema de Adorno es el centro de su tratamiento de la calidad de las obras de arte. La estimación de la relevancia de su problema y de sus respuestas condujo también al planteamiento de problemas inherentes no tanto a la formulación de su problema estético central: fueron sus propias respuestas las que más bien no han dejado de ser en gran medida problemáticas, aunque también extremadamente atendibles para todo intento de seguir pensando la posible naturaleza de una normatividad artística de características filosóficas peculiares.

Uno de sus mayores logros fue el de buscar una respuesta al problema de la posibilidad de un arte crítico que desestimara las tendencias estéticas habituales en el siglo XX: las de un falso formalismo y las de un falso contenidismo. El pretendido formalismo siguió pensando a lo largo del siglo XX a las obras de arte como completos heterocosmos a espaldas de la racionalidad comunicativa a la base de consignas políticas o bien científicas. El pretendido contenidismo simplemente redujo, tal como el marxismo estándar, a las obras a discursos comunicativamente transparentes. Si el arte puede ser juzgado de *ideológico* o de *crítico* no es posible pasar por encima, por decirlo figurativamente, de sus peculiaridades constitutivas. Estas peculiaridades descansan a un tiempo en las propiedades del lenguaje comunicativo y la vez se alejan de él. Se acercan en cuanto comparten elementos comunes y se alejan en cuanto estos elementos comunes han sido reconfigurados en muchas obras de arte. En el caso de la música, Adorno reconoce la diferencia fundamental de su lenguaje, la cual es su comunicatividad gestual mimética, a pesar de ser una comunicatividad que viene fijada en una “sintaxis” musical que en muchas obras no depende estrictamente de convenciones completamente coercitivas, los estilos, sino de su particularización de tal modo que el estado de las convenciones *a posteriori* son modificadas en algunos de sus componentes constitutivos. Esta característica de las obras de la tradición clásica vuelve a su expresividad, para Adorno, el movimiento de tensión entre los estilos de comportamiento normativo y la instanciación de estos estilos que en gran medida es modificada de obra en obra. La estética de Adorno no pierde su pretensión normativa sin claudicar a la aceptación ciega de los estilos completamente ligados a la tonalidad, asimismo no la pierde tampoco al reconocer la necesidad de que la filosofía esté históricamente informada. Esta estética históricamente informada se hace cargo de la pregunta sobre dónde debe estar puesto el foco de la historia del arte: su riqueza difícilmente pueda igualarse en otra estética conocida, y es que va en la dirección de cuatro niveles disciplinares. La historia de la transformación de las propiedades constitutivas de los objetos (del arte mimético al arte racionalizado, al arte vuelto mimético y al arte vuelto completamente espiritualizado y la falta de tensión en siglo XX), la relación entre

las transformaciones de los objetos y las transformaciones en los cambios científicos y sociales, la relación entre la filosofía y las ciencias del arte, la relación entre la filosofía y las tendencias políticas que gestionan la cultura; estas son las cuatro direcciones en las cuales se despliega la filosofía adorniana.

En definitiva, Adorno responde que difícilmente pueda tratarse la calidad de las obras sin comprender las obras; pero he aquí que si le da prioridad al concepto de comprensión, puede que nuevamente surjan problemas teóricos completamente pertinentes. Pues, ¿la comprensión de una obra de arte es la misma que se pone en juego en la comprensión de un objeto matemático complejo (un teorema, por ejemplo) o un discurso político? Este concepto de comprensión requiere varios elementos: la logicidad categorialmente orientada por el lenguaje musical, no *in abstracto* sino bajo el estudio de las búsquedas de los compositores y los problemas que históricamente se han planteado los compositores en la producción. Sin embargo, “el lenguaje musical” no viene determinado por elementos puramente “sintácticos”, pues estas sintaxis, como relaciones de sonidos, traen consigo soluciones y problemas musicales previamente trabajados en la historia y previamente trabajados por el propio compositor (las formas son también contenidos). Por otra parte, ¿el objeto es arrancado de su relación estrecha con la recepción? Pues ninguna obra prescinde de la recepción, sencillamente porque su primer receptor crítico es el propio productor y asimismo, dependiendo del contexto histórico del que se esté hablando, de su círculo dialógico inmediato. Por otra parte, tampoco Adorno soslaya la estética artesanal de cada artista, justamente por esto leyó con atención especialmente a Paul Valéry y a Arnold Schönberg. Sus programas estéticos, podría decirse, interceden en las elaboraciones particulares producidas por ambos y, definitivamente, también deben tenerse en cuenta para pensar la relación entre una producción y una recepción no autónomas y una recepción que sin dejar de lado el componente sensible y sentimental del arte los consagra a los objetos, no a la subjetividad privada de los oyentes, pasible de ser explotada por manipulación psicológica.

Sin embargo, no todos los elementos de su estética son aceptables en igual medida. La articulación entre la crítica filosófica y la comprensión de las obras

debe resolver la interacción entre las categorías musicales y las categorías extra-musicales. Debe hacerse cargo, por tanto, de pensar la tensión entre las diferencias categoriales de una y otra actividad. Adorno no resuelve este problema precisamente por rechazo a los sistemas teóricos, sean filosóficos o musicales. Los análisis suelen ser fragmentarios e incluso cuando emergen deben ser fuertemente reconstruidos tal como lo hacen De la Motte, Middleton y Paddison, pues en sus formas originales los análisis técnicos de Adorno son insuficientes. Naturalmente, también es necesario pensar en el recurso a la exageración, en tanto la exageración es la vía que tomaba para Adorno la responsabilidad de lo filosófico porque, por una parte, Adorno no utilizaba directamente la información empírica y porque, por otra, tampoco estaba dispuesto a producir sistemas.

Ya en el correr de esta tesis se produjeron algunos movimientos disciplinares que pueden aportar a la reflexión filosófica sin que esta termine reduciéndose a estos. En lugar de una dialéctica problemática, por su sola naturaleza dialéctica y por su naturaleza fragmentaria, quizás pueda proponerse una estética interdisciplinariamente orientada que, por su parte, esté atenta a las transformaciones de las “constelaciones objetivas” de los objetos, pero también a la de los contextos de los objetos. Con esto se pretende decir que la pretensión de la dialéctica de evitar modelos coercitivos del arte puede tomarse como virtud epistemológica del trabajo estético. Pues si los objetos de arte no pueden juzgarse bajo normas restrictivas del tipo de las de la racionalidad comunicativa, de la metafísica o bien las de la lógica proposicional, tendrá que pensarse en una estética históricamente sensibilizada, tendrá que pensar a ras de la ciencia, por un parte, y tendrá que pensar asimismo, por otra parte, los resultados parciales de las ciencias bajo cuidados epistemológicos y axiológicos que en su origen filosófico en Adorno pueden tener como contralor a la propia dialéctica sin comprometerse directamente con ella. De este modo, la estética pasaría ella misma a incorporar una función epistemológica y también una función práctica. Epistemológica, en cuanto orientada por una historia de las obras de arte (de sus “lenguajes”, con ello también de la práctica de sus productores, del discurso estético de sus productores, entre otras cosas), la estética sometería a crítica las correspondencias entre el

diseño, los resultados de las investigaciones científicas y las creencias filosóficamente cuestionables a su base a partir de las virtudes epistemológicas aislables desde la dialéctica negativa de Adorno. Práctica, pues la estética observará con toda atención los supuestos discursivos sobre arte que fundamentan las políticas de cultura, si es que acaso no colaboran algunas de ellas con las creencias sometidas a crítica por las virtudes epistemológicas dispuestas desde la dialéctica negativa adorniana.

En este trabajo de tesis solamente pudieron exponerse brevemente algunos de estos elementos. Se sugirieron algunas perspectivas extra-filosóficas que posiblemente doten de aun más herramientas para pensar la especificidad del lenguaje musical, pero meramente no como sintaxis, sino como semántica peculiar. Amén de estos aportes, aun hace falta el estudio de las convergencias y divergencias de investigaciones sobre la transformación histórica de las obras musicales y el concepto de gesto como regulador semántico de estos objetos. Esencialmente, entonces, lo que aún queda por trabajar y que aquí meramente se sugiere es la determinación de las relaciones disciplinares adecuadas a las virtudes epistemológicas de la dialéctica negativa de Adorno, y, asimismo, una determinación algo más sistemática y precisa de las virtudes epistemológicas de la estética de Adorno. La historicidad de los objetos de arte, la insuficiencia de una historia de los estilos, el concepto de novedad como acumulación histórica, el carácter comunitario de la producción de arte, la prioridad de los objetos en la recepción, la necesidad de una recepción activa, la problemática de una recepción proyectiva, la especificidad comportamental de los lenguajes del arte, entre otras marcas temáticas de la estética de Adorno pueden fungir, como elementos aun más precisables a través de un trabajo interdisciplinar, a modo de virtudes estéticas en su aspecto epistemológico para evaluar la producción de las ciencias que se encargan del estudio de la música (especialmente la neuropsicología cognitiva contemporánea y los estudios estadísticos sobre consumo cultural) o bien en su aspecto práctico para evaluar los programas de políticas cultural o bien, finalmente, para la evaluación de las categorías teóricas presupuestas en la crítica de arte.

Bibliografía

- Abrams (1991) *Doing things with texts. Essays in criticism and critical theory*. London-New York: W. W. Norton and Company.
- Achúgar (2003) “Una fotografía de mediados de 2002”, en Hugo Achúgar (ed.) *Imaginarios y consumo cultural. Primer informe sobre consumo y comportamiento cultural, Uruguay 2002*, pp. 7-38. Montevideo: Trilce.
- Adorno, T. W. (1941) “On popular music”, en Max Horkheimer (de.) *Zeitschrift für Sozialforschung*, pp. 17-48. New York: Institut of social research.
- Adorno, Theodor W. (1973) “Introducción”, en *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, pp. 11-80. Barcelona-México: Grijalbo.
- Adorno, Theodor W. (1994) “Analytical study of the ‘NBC music appreciation hour’”, en *The musical Quarterly*, Vol. 78, No. 2, pp. 325-377.
- Adorno, Theodor W. (2003) *Beethoven. Filosofía de la música*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2005) *Dialéctica negativa. Obra Completa 6*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2006a) “Fragmento sobre música y lenguaje”, en *Escritos musicales I-III, Obra Completa 16*, pp. 255-260. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2006b) *Minima moralia. Reflexiones sobre la vida dañada. Obra Completa 4*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (2006c) *Towards a theory of musical reproduction. Notes, a draft and two schemata*. Cambridge-Maiden: Polity.
- Adorno, Th. W. (2008a) “Ad vocem Hindemith. Una documentación”, en *Escritos musicales IV, Obra Completa 17*, pp. 225-265. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2008b) “El compositor dialéctico”, en *Escritos musicales IV, Obra Completa 17*, pp. 211-217. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2008c) “Prólogo”, en *Momentos musicales. Ensayos de 1928-1962 impresos de nuevo, Escritos musicales IV, Obra Completa 17*, pp. 9-13. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2008d) “Reacción y progreso”, en *Escritos musicales IV, Obra Completa 17*, pp. 147-153. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2008e) “Resumen de la industria cultural”, en *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra Completa 10/1*, pp. 295-302. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2008f) “Sin imagen directriz. En vez de un prólogo”, en *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra Completa 10/1*, pp. 255-263. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2008g) “Tesis sobre la sociología del arte”, en *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra Completa 10/1*, pp. 321-327. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. W. (2009a) “Compromiso”, en *Notas sobre Literatura, Obra Completa 11*, pp. 393-413. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2009b) “Experiencias científicas en América”, en *Crítica de la cultura y sociedad II, Obra Completa 10/2*, pp. 625-655. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2009c) *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2009d) “Mediación”, en *Introducción a la sociología de la música, Obra Completa 14*, pp. 391-417. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2009e) “Opinión, locura y sociedad”, en *Crítica de la cultura y sociedad II, Obra Completa 10/2*, pp. 505-523. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2009f) “Prefacio a la tercera edición”, en *Disonancias. La música en el mundo administrado, Obra Completa 14*, pp. 9-13. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2009g) “¿Qué significa elaborar el pasado?”, en *Crítica de la cultura y sociedad II, Obra completa 10/2*, pp. 489-503. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2009h) “Resignación”, en *Crítica de la cultura y sociedad II, Obra completa 10/2*, pp. 707-711. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2009i) “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha”, en *Disonancias. La música en el mundo administrado, Obra Completa 14*, pp. 15-50. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2009j) “Tradición”, en *Disonancias. La música en el mundo administrado, Obra Completa 14*, pp. 127-142. Madrid: Akal.

Adorno, Th. W. (2011) “Diecinueve contribuciones sobre la nueva música”, en *Escritos musicales V, Obra Completa 18*, pp. 61-92. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (2013a) *Estética (1958/59)*. Bs. As.: Las Cuarenta.

Adorno, Theodor W. (2013b) *Introducción a la dialéctica*. Bs. As.: Eterna Cadencia.

Adorno, Th. W. (2014) *Teoría estética. Obra completa 7*. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter (1999) *The complete correspondence 1928-1940*. Cambridge: Polity Press.

Adorno, Theodor W. y Berg, Alban (2005) *Correspondence 1925-1935*. Cambridge-Malden: Polity Press.

Adorno, Th. W. y Goldmann, Lucien (1977) “To describe, understand and explain”, en Lucien Goldmann *Cultural creation in modern society*, pp. 129-145. Oxford: Basil Blackwell.

Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (2005a) “Excursus II: Juliette, o la ilustración moral”, en *Dialéctica de la ilustración*, pp. 129-163. Madrid: Trotta.

Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (2005b) “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la ilustración*, pp. 165-212. Madrid: Trotta.

Adorno, Theodor W. y Mann, Thomas (2006) *Correspondencia 1943-1955*. México: FCE.

Adorno, T. W. y Paddison, Max (1982) “On the problem of musical analysis”, en *Music analysis*, Vol. 1, No. 2, pp. 169-187.

Aristóteles (1982) *Tópicos*, en *Tratados de lógica (Organon)*. Madrid: Gredos.

Aristóteles (1999) *La Poética*. Madrid: Gredos.

Beaney, Michael (2013) “Analytic philosophy and history of philosophy: the development of the idea of the rational reconstruction”, en Erich H. Reck (ed.) *The historical turn in analytic philosophy*, pp. 231-260. New York: Palgrave Macmillan.

- Becker , Gary S. y Stigler, George J. (1977) “Des Gustibus Non Est Disputandum”, en *The American Economic Review*, Vol. 67, No. 2, pp. 76-90.
- Belting, Hans (2003) *Art History after modernism*. Chicago-London: Chicago University Press.
- Benjamin, Walter (1966) “El autor como productor”, en *Brecht. Ensayos y conversaciones*, pp. 77-97. Montevideo: Arca.
- Benjamin, Walter (1972) “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, pp. 121-190. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1989a) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, pp. 15-57. Bs. As.: Taurus.
- Benjamin, Walter (1989b) “Pequeña historia de la fotografía”, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, pp. 61-83. Bs.As.: Taurus.
- Berlioz, Héctor (1944) *Los grotescos de la música*. Bs. As.: E.M.C.A.
- Bernstein, J. M. (1992) *The fate of art. Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Bowling DL, Gill K, Choi JD, Prinz J, Purves D. (2010) “Major and minor music compared to excited and subdued speech”. *J. Acoust. Soc. Am.* No. 127, pp. 491–503.
- Brecht (2010) “Sobre una dramática no aristotélica”, en Genoveva Dietrich (ed.) *Escritos sobre teatro*, pp. 17-125. Barcelona: Alba.
- Boss, Jack (2000) “The ‘Musical idea’ and global coherence in Schoenberg's atonal and serial music, en *Intégral*, Vol. 14/15, pp. 209-264.
- Bourdieu, Pierre (2010a) “Consumo cultural”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, pp. 231-240. Bs. As.: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (2010b) “Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, pp. 19-41. Bs. As. Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (2012) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Buck-Morss, Susan (2011) *El origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Bs. As.: Eterna Cadencia.
- Bunge, Hans y Eisler, Hanns (2014) *Brecht, music and culture. Hanns Eisler in conversation with Hans Bunge*. London-New Delhi-New York-Sidney: Bloomsbury.
- Carpenter, Patricia (1983) “‘Grundgestalt’ as a tonal function”, en *Music theory spectrum*, Vol. 5, pp. 15-80.
- Carroll, Noël (2000) “Introduction”, en Noël Carrol (ed.) *Theories of art today*, pp. 3-25. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Castello, Diarmuid (2005) “Aura, face, photography: Re-reading Benjamin today”, en Andrew Benjamin (ed) *Benjamin and art*, pp. 164-184. London-New York: Continuum.
- Court, Raymond (2007) *Adorno et la nouvelle musique. Art et modernité*. Paris: Klincksieck.

- De Almeida, Jorge (2007) *Crítica dialéctica em Theodor Adorno. Música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- De la Motte, Diether (1979) “Adornos musikalische Analysen”, en Otto Kolleritsch (ed.) *Adorno und die Musik*, pp. 52-63. Graz: Universal Edition.
- Debussy, Claude (2003) *El Sr. Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza.
- Donald, Merlin (1991) *Origins of the modern mind. Three stages in the evolution of culture and cognition*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- Dussel, Enrique (1991) *La producción teórica de Marx. Un comentario a los Grundrisse*. México: Siglo XXI.
- Espiña, Yolanda (1998) “Wahrheit als Zugang zu Wahrheit. Die Bedeutung der immanenten Kritik der Musikphilosophie Adornos”, en Richard Klein y Claus-Steffen Mahnkopf (eds) *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, pp. 52-70. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Federhofer, Hellmuth (2004) “Theodor W. Adornos un Heinrich Schenker Musikdenken”, en *Archiv für Musikwissenschaft*, año 67, No. 4, pp. 300-313.
- Fló, Juan (1967) “Notas para la teoría marxista de la literatura”, en *Praxis*, No. 1, pp. 36-61.
- Fló, Juan (1989) *Imagen, icono, ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias.
- Fló, Juan (1994) “Novedad y creación”, en Ricardo Bernardi, Beatriz de León y María Isabel Siquier (eds) *Interpretar, conocer, crear... Diálogo desde la in(ter)disciplina*, pp. 96-116. Montevideo: Trilce.
- Fló, Juan (2002) “La definición del arte antes (y después) de su indefinibilidad”, en *Diánoia*, Vol. 47, No. 49, pp. 95-129.
- Freud, Sigmund (1970) “Dostoievski y el parricidio”, en *Psicoanálisis del arte*, pp. 213-231. Madrid: Alianza.
- Frey, Bruno (1994) *Economía del arte*. Barcelona: La Caixa.
- García Düttmann, Alexander (2007) *Philosophy of exaggeration*. London-New York: Continuum.
- Gartman, David (2013) “Bourdieu and Adorno. Converging theories of culture and inequality”, en *Culture, Class and critical theory. Between Bourdieu and the Frankfurt School*, pp. 131-165. London-New York: Routledge.
- Gell, Alfred (1998) *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldmann, Lucien (1967) *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia nueva.
- González Porta, Mario Ariel (2005) “‘Zurück zu Kant’ (Adolf Trendelenburg, la superación del idealismo y los orígenes de la filosofía contemporánea)”, en *DoisPontos*, Vol. 2, No. 2, pp. 35-59.
- González Porta, Mario Ariel. (2007) *A filosofia a partir de seus problemas*. São Paulo: Loyola
- Guasch, Anna María (2007) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Hall Partee, Barbara (1997) “La semántica composicional y la creatividad lingüística”, en Marianna Pool Westgaard (ed.) *Estudios de lógica formal*, pp. 17-29. México: El Colegio de México.

- Hanslick, Eduard (1885) *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.
- Hanslick, Eduard (1986) *On the musically beautiful. A contribution towards the revision of the aesthetics of music*. Indianapolis: Hackett.
- Hegel, G. W. F. (1966) *Fenomenología del espíritu*. México: FCE.
- Hullot-Kentor, Robert (2006) *Things beyond resemblance. On Theodor W. Adorno*. New York: Columbia University Press.
- Huyssen, Andreas (1983) "Adorno in reverse: From Hollywood to Richard Wagner", en *New German Critique*, No. 29, pp. 8-38.
- Jackendoff, Ray (2011) "Music and language", en Theodore Gracyk y Andrew Kania (eds) *The Routledge companion to philosophy and music*, pp. 101-112. London-New York: Routledge.
- Jarvis, Simon (1998) *Adorno. A critical introduction*. New York: Routledge.
- Jauss, Hans Robert (2011) *Breve apologia dell'esperienza estetica*. Milano: Mimesis.
- Jay, Martin (1984) *Marxism and totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Kripke, Saul (2005) *El nombrar y la necesidad*. México: UNAM.
- Kühl, Ole (2011) "The semiotic gesture", en Anthony Gritten y Elaine King (eds) *New perspectives on music and gesture*, pp. 123-129. Burlington-Farnham: Ashgate.
- Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand (2001) *Diccionario de psicoanálisis*. Bs. As.: Paidós.
- Malmberg, Bertil (2003) *Los nuevos caminos de la lingüística*. México: Siglo XXI.
- Mandelbaum, Maurice (1965) "Family resemblances and generalization concerning the arts", en *American philosophical quarterly*, Vol. 2, No 3, pp. 219-228.
- Marx, Karl (1971) *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. (Borrador) 1857-1858*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Marx, Karl (2008) *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI.
- Menke, Christoph (1997) *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- Meyer, Leonard B. (2009) *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Middleton, Richard (2009) *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli.
- Morales Maciel, Washington (2011) "George Dickie y la aparente definibilidad del arte", en *Colección Avances de Investigación*. Montevideo: FHCE.
- Müller-Doohm, Stefan (2005) *Adorno. A biography*. Cambridge-Maiden: Polity.
- Paddison, Max (1987) "Adorno's 'Aesthetic Theory'", en *Music analysis*, Vol. 6, No. 3, pp. 355-377.
- Paddison, Max (1993) *Adorno's aesthetics of music*. New York: Cambridge University Press.
- Paddison, Max (1996) *Adorno, modernism and mass culture. Essays on critical theory and music*. London: Kahn and Averill.

- Paddison, Max (2010) "Mimesis and the aesthetics of musical expression", en *Music analysis*, Vol. 29, pp. 126-148.
- Piette, Albert (1997) "Hybridité, circulation, transmission. Reflexions autour des religiosités séculiers", en *Recherches sociologiques*, No. 3, pp. 113-122.
- Proil, Martin (2014) *Adorno und Bourdieu. Ein Theorievergleich*. Wiesbaden: Springer.
- Quine, W. van O. (2000) "You, I and It. An epistemological triangle", en A. Orenstein y P. Kotakto (eds.) *Knowledge, language and logic. Questions for Quine*, pp. 485-492. Dordrecht: Kluwer Academic.
- Richter, Gerhard (2006) "Aesthetic theory and nonrepresentational truth content in Adorno", en *New german critique*, No. 97, Adorno and ethics, pp. 119-135.
- Romero Cuevas, José Manuel (2013) "Crítica inmanente. Sobre el método de la teoría crítica", en *Devenires*, No. 28, pp. 39-64.
- Rosen, Charles (1983) *Schoenberg*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Rosen, Charles (1998) *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*. London-New York: W. W. Norton and Company.
- Safatle, Vladimir (2007) "Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana", en *Discurso*, No. 37, pp. 365-406.
- Sartre, Jean Paul (1950) *¿Qué es la literatura?* Bs. As.: Losada S.A.
- Savile, Anthony (1989) "Beauty and truth: the apotheosis of an idea", en Richard Shusterman (ed.) *Analytic aesthetics*, pp. 123-146. New York: Basil Blackwell.
- Schelling, Joseph F. W. (1984) *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*. Madrid: Editora Nacional.
- Scherer, F. M. (2006) "The evolution of music markets", en Victor A. Ginsburgh y David Throsby *Handbook of the economics of art and culture*, pp. 123-143. Amsterdam: Elsevier.
- Schönberg, Arnold (1963) "Música nueva, música anticuada, el estilo y la idea", en *El estilo y la idea*, pp. 67-84. Madrid: Taurus.
- Schoenberg, Arnold (2003) "Preface to the four string quartets", en Joseph Auner (ed.) *A Schoenberg reader. A document of a life*, pp. 358-359. London-New Haven: Yale University Press.
- Schoenberg, Arnold (2011) *Theory of harmony. 100TH anniversary edition*. Berkeley-London-Los Angeles: University of California Press.
- Schoenberg, Arnold (2012) *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Schultz, Karla L. (1990) *Mimesis on the move. Theodor W. Adorno's concept of imitation*. New York: Peter Lang.
- Schwarzböck, Silvia (2008) *Adorno y lo político*. Bs. As.: Prometeo.
- Schwarzböck (2013) "Prólogo. La estética no burguesa", en Theodor W. Adorno *Estética (1958/59)*, pp. 15-36. Bs. As.: Las Cuarenta.
- Schweppenhäuser, Gerhard (2009) *Theodor W. Adorno. An introduction*. Durham-London: Duke University Press.
- Serravezza, Antonio (1976) *Musica, filosofia e società in Th. W. Adorno*. Bari: Dedalo libri.
- Stern, Daniel N. (1998) *The interpersonal world of the infant. A view from psychoanalysis and developmental psychology*. London: Karnak books.

- Stravinsky, Ígor (2006) *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- Sziborsky, Lucia (1979) *Adornos Musik-Philosophie. Genese, Konstitution, pädagogische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink.
- Valéry, Paul (1945) *Política del espíritu*. Bs. As.: Losada.
- Valéry, Paul (1990) *Teoría estética y poética*. Madrid: Visor.
- Varése, Edgard (1966) "Liberation of sound", en *Perspectives of new music*, Vol. 5, No. 1, pp. 11-19.
- Vattimo, Gianni (1987) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Wagner, Richard (2011) "Carta a Berlioz. París, febrero de 1860", en *El arte del futuro*, pp. 165-169. Bs. As.: Prometeo.
- Walker, Alan. (1993) *Franz Liszt. The Weimer years. 1848-1861*. Ithaca-New York: Cornell University Press.
- Weber, Max (1959) *El político y el científico*. Madrid: Alianza.
- Weitz, Morris (1956) "The role of theory in aesthetics", en *The journal of philosophy an art criticism*, Vol. 15, No. 1, pp. 27-35.
- Wilson, Ross (2007) *Theodor Adorno*. London-New York: Routledge.
- Witkin, Robert W. (2000) *Adorno and music*. London-New York: Routledge.
- Zirden, Sylvia (2005) *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Zuidervaart, Lambert (1985). "T. W. Adorno, Aesthetic Theory, trans. C. Lenhardt (London: Routledge & Kegan Paul, 1984)", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, No. 44, 195-97.
- Zuidervaart, Lambert (1991) *Adorno's aesthetic theory. A redemption of illusion*. Cambridge: MIT Press.

