

## INTRODUCCIÓN

«La concepción de historia natural no ha caído del cielo, sino que su partida de nacimiento remite a un área de trabajo histórico-filosófico con determinado material, sobre todo y hasta el presente, estético». Esta frase, que Adorno formula en «*La idea de historia natural*» (355), creo que da una clave esencial para comprender su pensamiento: su génesis e inspiración estética. Adorno es un filósofo artista, un filósofo músico, al igual que Nietzsche, y, como él, no un filósofo que reflexiona *sobre* el arte, sino más bien un pensador que reflexiona *desde* el arte. Pero frente a éste, nuestro autor no deriva hacia una postura antirracionalista, de contraposición entre arte y racionalidad —por más que algunos de sus discípulos, como Habermas y Wellmer, lo acusen de ello—. Más bien, como trataré de mostrar, habría que hablar de diálogo o conmensuración de ambas esferas, en palabras de Vicente Gómez. Un breve repaso a la vida y la obra de Adorno nos darán una idea de la centralidad de lo estético en su pensamiento.

Nacido en Fráncfort el 11 de septiembre de 1903, hijo de Oskar Wiesengrund, un comerciante de vinos judío, y de María Calvelli-Adorno, cantante profesional, Theodor-Ludwig Wiesengrund Adorno respiró desde sus años de infancia en un ambiente musical, y recibió de su madre y de la hermana de ésta, Agathe,

pianista profesional, las primeras lecciones de música. Más tarde, el joven Teddie estudiaría piano con Bernhar Sekles, compositor y pianista, maestro, entre otros, de Paul Hindemith, y llegaría a ser un notable intérprete del instrumento. En 1925 conoce a Alban Berg, por cuya ópera *Wozzeck* se sintió inmediatamente fascinado, y recibe de él clases de composición, integrándose muy pronto en el círculo de compositores de Schönberg. En esos años Adorno compuso música de cámara, *lieder* e incluso una ópera que no llegó a concluir<sup>1</sup>.

Como compositor Adorno nunca se sintió satisfecho, quizá porque no creyó conseguir un estilo personal. Pero su profundo aprendizaje y experiencia lo capacitaron para ser un crítico y teórico de la música excepcional, aspecto que será parte esencial en su pensamiento. Basta echar un vistazo a los títulos de sus obras para darse cuenta de la ingente cantidad de libros y ensayos que dedicó a la música:

- cuatro monografías, dedicadas a Wagner, Mahler, Berg y Beethoven;
- cuatro obras centrales en su producción: *Filosofía de la nueva música*, *Disonancias*, *Introducción a la sociología de la música* y *El maestro correpetidor*;
- un libro sobre el cine y la música, escrito en colaboración con Hans Eisler;
- cinco libros recopiladores de ensayos musicales: *Impromptus*, *Reacción y progreso*, *Moments musicaux*, *Quasi una fantasia* y *Figuras sonoras*;
- y multitud de ensayos y artículos musicales, que ocupan otros dos volúmenes de sus obras completas.

El objetivo de esta investigación es valorar la interpretación adorniana de la música de Arnold Schönberg, y tratar de esclarecer en qué medida la obra y el pensamiento del fundador de la Segunda Escuela de Viena influyó en la filosofía de Adorno. Trataré también de sacar a la luz los temas metafísicos y gnoseológicos

cos subyacentes, no para su análisis detenido —que desbordaría los límites de este trabajo—, sino para encuadrar nuestro objeto y sugerir vías de profundización.

La primera parte de la investigación estudiará la génesis e inspiración estética del pensamiento de Adorno, mostrando cómo las líneas principales de su filosofía brotan de una profunda reflexión sobre lo estético. Uno de los objetivos será, por tanto, esclarecer estos principios o células fundamentales, que a mi parecer son dos: la unidad concebida como emergente de lo diverso-singular, y la remitencia tensional, no especular o representativa, de lo sensible a lo universal. Los temas de la unidad y la imagen, así como su interrelación, serán así las coordenadas de este trabajo.

Ambos pueden considerarse un desarrollo del principio de interrelación de lo singular y lo universal, que constituye uno de los ejes del pensamiento adorniano: el primero haciendo referencia al tema de la forma, del *logos*; y el segundo, al de la trascendencia. Unidad emergente se contraponen a unidad esquemática, impuesta a lo sensible, imposición que es para Adorno lo característico de la unidad abstracta y sistemática, a la que ha sido reducida, según él, la racionalidad desde los albores mismos del pensamiento. Frente a ella, Adorno ve en el arte un modelo de unidad en la que lo sintético, lo unificador, lo universal —la forma—, no es algo a priori respecto a lo material-concreto, sino nacido de él. De este modo, lo singular no es un caso o ejemplar de lo universal —al que remitiría entonces especularmente, sin enriquecerlo—, sino encarnación de lo universal, al que remite y hace presente a la vez. La obra de arte no es así una mediación «medial», *a través de* la cual se arriba a lo universal significado como a través de un puente, sino mediación «total» (Gadamer), como acceso que es a la vez el lugar en el que lo significado se hace presente *en* el signo. A esto lo denomino remitencia *tensional* —*inintencional*, dice Adorno—, contraponiéndola a la *intencional* entendida como especular o ejemplificadora.

Las nociones de unidad emergente y remitencia tensional serán, por tanto, analizadas como los ejes de la filosofía adorniana,

y se estudiará hasta qué punto pretende Adorno extender lo que es propio de lo estético a la metafísica y la gnoseología en su conjunto o, sencillamente, iluminar desde lo estético problemas metafísicos y gnoseológicos. En este punto, trataré de mostrar la afinidad entre la estética de Adorno y la ontología de la imagen propuesta por Gadamer en *Verdad y método I*. Se trata, por tanto, de dilucidar en qué medida hay en Adorno un esteticismo, o más bien, una inspiración mutua, un diálogo entre arte y filosofía. El posicionamiento de Adorno por lo estético ha sido interpretado por algunos en clave nietzscheana, como un «viraje» que pretende dejar atrás la racionalidad, considerada como principio de dominio y sometimiento de lo singular. Esta lectura presenta a Adorno como un mero crítico de la racionalidad, que la identificaría sin más con la voluntad de dominio y que acude al arte para remendar la insuficiencia de la razón.

Trataré de valorar esta lectura dualista del pensamiento de Adorno, fundada a su vez en la lectura aporética de su crítica a la racionalidad. Según ésta última, el planteamiento adorniano es radicalmente negativo respecto a la razón y lleva a una aporía, que sería la de que la razón no puede alcanzar su finalidad —la unificación no niveladora de lo diverso—, debido a que su instrumento, el concepto —unidad abstracta de lo diverso—, se lo impide. De este modo, la razón sería el lugar donde parece irremediablemente lo singular, lo diferente, y el arte el refugio donde puede sobrevivir.

En la música del período atonal<sup>2</sup> de Schönberg ve Adorno la materia musical liberada de la sistematización tonal y de las formas musicales cerradas —en especial de la forma sonata clásica—, pero a la vez no abocada a la pura dispersión, sino unificada según principios internos a la propia materia. En la atonalidad libre verá Adorno el modelo de unidad no abstracta, sino emergente de lo diverso, que él propone a la razón.

Por otro lado, en esta renuncia a la universalidad esquemática, Schönberg se revela testigo de su tiempo, caracterizado según Adorno por la colisión entre lo singular y lo universal, en la que

éste se cosifica como algo en sí, reduciendo lo singular a mero caso o ejemplar, lo que es experimentado por el individuo como soledad, dolor y sinsentido. Así, Schönberg hace del arte no objeto de mera contemplación, sino escenario donde comparece la realidad presente, rompiendo la pura inmanencia artística defendida por Lukács<sup>3</sup>.

Esto abre el segundo bloque temático de la investigación, que apunta al tema adorniano de la interrelación u organicidad entre universal y singular, que aparece para él incoado en el arte, y que hay que lograr en el conocimiento racional. Este tema se desarrolla en su obra sobre dos ejes, que critican la cosificación de cada uno de estos dos polos. En efecto, interrelación se contrapone a subordinación de uno al otro, que es lo que ocurre según Adorno en el idealismo, donde el objeto queda reducido a momento del despliegue del sujeto, y en la denominada *filosofía primera*, que ontologiza la verdad como algo en sí, estática frente al sujeto y a la Historia, así como en el materialismo marxista, que considera las estructuras sociales como naturales y concibe el pensamiento en función de la praxis. Las críticas a estas dos corrientes filosóficas —la que ontologiza el sujeto y la que ontologiza el objeto— serán los dos ejes fundamentales del pensamiento de Adorno.

En última instancia, la oposición que subyace a todas es la de ser-devenir. La primera corriente errónea sería para Adorno la que, ya en Platón, considera el ser como lo invariable, identificándolo con la estaticidad —identidad—, rebajando el mundo sensible y cambiante —devenir, diferencia— a reflejo o ejemplar del inmutable. A esto lo llama Adorno el «prejuicio más nefasto» de la filosofía (ND 136), el de considerar lo inmutable como superior a lo cambiante, y es el que subyace también para él en el idealismo hegeliano e incluso en el historicismo, como veremos. La segunda sería la que ontologiza el devenir —la multiplicidad, la diferencia—, negando toda referencia al ser, toda universalidad, que es lo que hacen el positivismo y el relativismo, a los que Adorno también combate.

La primera corriente, que tiene una concepción *mítica* del ser, como algo a priori y separado del devenir, tiene como reverso una concepción *simbólica* del mundo, que consiste en pensar que lo particular representa a lo general como el mundo de los signos al de los significados, en el que aquéllos tienen su sentido detrás de sí mismos. La segunda corriente, que mitifica el devenir, la multiplicidad, cae en una concepción *distensa* del mundo, que es el núcleo de la crítica de Adorno al historicismo (IN 349).

Ésta será también la crítica de Adorno a ciertos movimientos del arte moderno, como los *collages* surrealistas o la *música concreta* —que incorpora ruidos de la vida cotidiana grabados o sintetizados electrónicamente—, que serían afirmaciones de la pura multiplicidad. Contra estas tres concepciones unilaterales, la concepción *mítica* del ser, la concepción *simbólica* del mundo y la concepción *distensa* de la multiplicidad, basadas en una comprensión dualista de cada uno de sus términos opuestos, es contra las que polemiza Adorno, tanto en el terreno de la filosofía como en el de la estética.

Junto a esto, me interesa destacar el método que utiliza Adorno para llevar a cabo esta crítica, que consiste en explicar un término de la supuesta oposición en función del otro, de forma que quede patente que no se pueden concebir por separado. Esto es para Adorno el núcleo del pensamiento dialéctico, y es a lo que se refiere cuando habla de pensar en «constelaciones» (ND 165), o de «campos de fuerza» (ÄT 307). Según esto, posicionándonos en el eje antiidealista de Adorno, la filosofía de Hegel, en la que el sujeto es concebido como principio absoluto que se autodespliega, implica una ontologización del significado o del sentido, como «curso del mundo» trascendente a los hechos particulares, que los dota de un sentido total, y la posibilidad, por tanto, de un conocimiento absoluto, sistemático, es decir, de lo individual no como *singular*, sino como *particular*, como caso o momento —ejemplar— de lo universal. Por eso, para Adorno, las dos categorías clave del idealismo son las de *totalidad* y *posibilidad*, la primera haciendo relación al carácter simbólico-especular del

mundo respecto al sentido; y la segunda subrayando el carácter apriorístico de tal sentido.

Según lo dicho, la crítica de Adorno a Hegel consistirá en concebir la Historia —el despliegue del espíritu— en función de la naturaleza —la facticidad, el mundo sensible—, no como autodespliegue en una multiplicidad completamente sumisa a ella, no como totalidad dadora de sentido, sino como algo que se impone, violentándola, a una naturaleza que se resiste a ser desposeída de su singularidad. Se trata, en definitiva, de respetar lo individual en su singularidad, que no se deja aprehender —indiferenciar— en la unidad lógica del concepto. Por eso, afirma:

Una filosofía que no admite ya la suposición de su autonomía, que ya no cree en la realidad fundada en la *ratio*, sino que admite una y otra vez el quebrantamiento de la legislación racional autónoma por parte de un ser que no se le adecua ni puede ser objeto, como totalidad, de un proyecto racional, una filosofía así no recorrerá hasta el final el camino de los supuestos racionales, sino que se quedará plantada allí donde le salga al paso la irreductible realidad (AP 343).

Esto es lo que Adorno vio plasmado en la música del último período de Beethoven y, de una manera particular, en la música de Gustav Mahler, cuyo *tono*, dice Adorno, es el de la *desviación*, el de la ruptura, con que lo individual desafía a la totalidad —la tonalidad, la forma sonata clásica—. En Mahler ésta sigue presente, pero aparece resquebrajada, llena de fisuras; en definitiva, aparece como falsa.

Por otro lado, la crítica a la ontologización del objeto, entendido éste bien como verdad ahistórica ajena al sujeto —filosofía primera—, bien como estructura social (Marx), consistirá en mostrar lo natural —lo presuntamente trascendente a priori— no como en sí, sino como *segunda naturaleza*, es decir, como producto histórico que se ha petrificado, ocultando su origen histórico. Así, la filosofía será para Adorno hermenéutica, que nunca posee

una clave definitiva de interpretación, única manera de expresar una verdad que está imbricada en la Historia.

A ese proceso desontologizador del sujeto o del objeto lo llama Adorno *desmitificación* (*Entmythologisierung*), de manera que la tarea del pensador, y la del artista, como veremos, consistirá en llevarla a cabo. Resumiendo lo anterior, habrá de desmitificar la Historia concebida como totalidad de sentido (Hegel), interpretándola en términos de la naturaleza individual que perece en su interior o que se revela (último Beethoven, Mahler), y desmitificar la naturaleza concebida como esencia o verdad inmutable (Platón, Kant, Scheler) mostrando su carácter histórico (Schönberg)<sup>4</sup>.

Éste es el segundo motivo por el que Adorno toma a Schönberg como modelo para el pensamiento racional y, a mi parecer, el punto más forzado de la interpretación que lleva a cabo de su música. Se trata, en efecto, de dilucidar hasta qué punto los presupuestos socio-históricos del pensamiento adorniano hacen justicia a la obra de Schönberg, y si no acaban, en definitiva, por malograr la misma empresa filosófica de Adorno, en concreto sus nociones centrales de *paz* —unidad emergente— y *mímesis* —remitencia tensional—.

Retomando el tema de la interrelación de universalidad y singularidad, esbozaré brevemente cómo se despliega en el pensamiento de Adorno y la relación de cada una de sus derivaciones con la estética de Schönberg, para mostrar la estructura de la investigación. A mi parecer, la teoría de la interrelación de lo singular y lo universal se articula en tres nociones fundamentales: la de *historia natural* —y su correspondiente de *naturaleza histórica*—, la de *verdad inintencional* y la noción de *paz*.

La idea de *historia natural* afirma la interrelación orgánica de ser y devenir, y consiste en explicar la Historia en función de la naturaleza (último Beethoven, Mahler) y la naturaleza como producto histórico reificado (Schönberg). Esto lo expondré en el capítulo tercero, dedicado a la desmitificación que lleva a cabo Schönberg del material musical tonal y a mostrar su conexión con el concepto adorniano de «historia natural».



La teoría de la *verdad inintencional*, así llamada por Susan Buck-Morss en su citada obra —si bien el término *inintencionalidad* es del propio Adorno—, polemiza contra la concepción simbólica del mundo, consecuencia de la mitificación del universal, que consiste, como vimos, en reducir lo singular a ejemplar.

Frente a esta intencionalidad especular de lo particular hacia lo universal, que concibe la transcendencia como «detrás», surge el concepto adorniano de *inintencionalidad*, que no pretende negar la remitencia de lo singular a algo transcendente, sino la remitencia medial. La *inintencionalidad* es una remitencia concebida como tensión interior, de forma que lo individual no es prescindible o sustituible —caso—, sino constitutivo para la significación —singular—. Esto lo desarrollaré en los capítulos tercero y cuarto, en conexión con el tema de la autonomía y progreso en el arte.

Finalmente, el concepto adorniano de *paz* establecería la comprensión verdadera y la relación real entre naturaleza e Historia, individual y universal, que es una relación orgánica y establece el verdadero sentido de la transcendencia, no como sentido o significado a priori, sino como *logos*, transcendente e inmanente a la vez a la multiplicidad. A la luz del concepto de *paz*, la verdad, el sentido, la unidad, se revela como *logos*, y la facticidad, la multiplicidad, como imagen de esa verdad, en mutua tensión. Aquí es donde expondré el concepto schönbergiano de la armonía y su relación con la noción adorniana de *paz*. Terminaré con un capítulo dedicado a la crítica que hace Adorno al Schönberg dodecafónico.

En mi opinión, la crítica de Adorno al dodecafonismo de Schönberg como absolutización del contrapunto, es decir, de cada voz singular, es profundamente penetrante. En su afán, dice Adorno, de crear una unidad absolutamente emergente de lo singular, se cancela la unidad misma y se cae en el nominalismo estético, que la atonalidad supo combinar con el elemento formal-universal (el desarrollo temático), pero que en el dodecafonismo se hace absoluto.

El objetivo final de este trabajo sería mostrar si, en definitiva, Adorno no derivó en la misma dirección que Schönberg, al no saber mantener adecuadamente la tensión entre lo singular-histórico y lo universal. Su ideal de conocimiento en constelaciones y modelos, no *sobre* lo particular, sino *desde* lo particular, pero sin posibilidad de trascenderlo, invalidaría su propia noción de unidad emergente y, a la par, la de mimesis, ya que la imagen se convierte en expresión de lo puramente histórico, y, por tanto, en una mónada sin ventanas cuando el contexto histórico-social de una obra no coincide con el nuestro. Se cae así en un inmanentismo de la imagen y en una autocancelación de la unidad, por querer ser absolutamente emergente de lo singular, absolutamente democrática, podríamos decir. De este modo, la crítica adorniana al dodecafonismo de Schönberg se podría aplicar al mismo Adorno.

Esta investigación no hubiera sido posible sin la ayuda y la escucha de muchas personas. Quiero expresar mi gratitud en primer lugar al director e impulsor de este trabajo, Daniel Innerarity, a la profesora M<sup>a</sup> Antonia Labrada, por su magisterio y su apoyo constante, a la Cátedra Félix Huarte de la Universidad de Navarra, que ha acogido y financiado este trabajo, a la Universidad de Zaragoza y, sobre todo, a mi esposa, que siempre me ha alentado.

- <sup>1</sup> Para un análisis de Adorno como compositor, véase el libro de M. HUFNER, *Adorno und die Zwölftontechnik*, Forum Musik Wissenschaft Bd. 2, Regensburg, ConBrio vg.
- <sup>2</sup> Utilizaré al referirme a la música del período expresionista de Schönberg el término «atonal», ya que ha sido universalmente aceptado. No obstante, el mismo Schönberg nos advierte de la inadecuación de este término, acuñado peyorativamente por sus detractores, para referirse a su música: «Tengo que apartarme de este término, pues yo soy músico y no tengo nada que hacer con lo atonal». Atonal podría simplemente significar: algo que no tiene nada que ver con la naturaleza del sonido. [...] Pero lo que no se podrá es llamar «atonal» a una relación de sonidos, cualquiera que sea, lo mismo que una relación de colores no podría ser designada como «inespectral» o «incomplementaria». No se dan esas antítesis. Por otra parte, no se ha estudiado la cuestión de si lo que encierran tras de sí estas nuevas sonoridades no es una tonalidad constituida por una serie de doce tonos (Zwölftonreihe). Si no hay más remedio que buscar un nombre, se podría pensar en «politonal» o en «pantonal» (H 486-87). Por otro lado, el compositor afirma que su crítica va dirigida «por supuesto contra la expresión, no contra la cosa en sí» (carta a Hauer, 1.12.1923: Stein 1958, 112).
- <sup>3</sup> Naturalmente, según la interpretación de Lukács que hace Adorno, que no tiene en cuenta la dimensión transfiguradora de la sociedad que el arte tiene para el autor de *Historia y consciencia de clase*.
- <sup>4</sup> Cf. Buck-Morss 1981, 129 s.