

# 5

# Pensar

Epistemología y Ciencias Sociales



## ARTÍCULOS

Escriben:

Juan Ignacio Blanco Ilari, Alejandro Dulitzky, Martín Baña, Ignacio Moretti  
Juan M. Núñez - Luciano Thobokhlt

## INTERSECCIONES

- Crisis actual y nuevas propuestas en el mundo del trabajo. - Javier Alegre
- Hacia una epistemología del Neoliberalismo. - Hernán Fair
- Hacia una relectura del concepto de “trabajo” en Marx a la luz de los recientes procesos de reestructuración del capitalismo. - Nicolás G. Pagura

## FICHAS DE EPISTEMOLOGÍA Y POLÍTICA

Luciano Alonso, Micaela Cuesta, Rodolfo Gómez

editorial



acceso libre

# Pensar

Epistemología y Ciencias Sociales

Nro. 5 | 2010

ISSN N°: 1852-4702

PENSAR. Epistemología y Ciencias Sociales es una publicación periódica anual de

editorial



Correo electrónico: [info@revistapensar.org](mailto:info@revistapensar.org)  
[www.revistapensar.org](http://www.revistapensar.org)

Soporte electrónico  
ISSN 1852-4702  
Latindex: Folio N° 16280

Cómo citar este artículo:

Martín Baña. **Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico.** En revista *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, N° 5, Editorial Acceso Libre, Rosario, 2010.

Disponible en la World Wide Web:

<http://revistapensar.org/index.php/pensar/issue/view/5/showToc>

[www.revistapensar.org](http://www.revistapensar.org) – [info@revistapensar.org](mailto:info@revistapensar.org)

# Artículos

Escriben

**Juan Ignacio Blanco Ilari**

**Alejandro Dulitzky**

**Martín Baña**

**Ignacio L. Moretti**

**Juan Manuel Nuñez – Luciano Thobokhtl**

# THEODOR W. ADORNO Y LA MÚSICA COMO FUENTE DEL CONOCIMIENTO HISTÓRICO\*

Martín Baña\*<sup>□</sup>

## Resumen

El artículo intenta pensar y discutir herramientas teóricas para profundizar lo que Michael Steinberg ha denominado la *dimensión musical de la historia*. En este sentido, retoma los postulados planteados por Theodor W. Adorno y desarrolla la idea de que el arte es un canal de acceso al pasado de tanta significación como otras producciones de los seres humanos, ya que gracias a sus condiciones de negatividad y autonomía puede expresar situaciones sociales difícilmente visualizadas de otro modo. A partir de allí el trabajo se plantea resolver los interrogantes vinculados al tratamiento a la música como fuente histórica, a través de tres características fundamentales del material musical resaltadas por Adorno las que, de modo conjunto, permiten otorgarle un tratamiento que excede lo musical y que pueden servir de apoyo para el análisis histórico a través de la música.

Palabras clave: Theodor W. Adorno - Dimensión musical de la historia - Arte negativo y autónomo - Fuentes históricas musicales.

## Abstract

This article attempts to think and discuss theoretical tools to deepen what Michael Steinberg has called the *musical dimension of History*. In this sense takes the principles raised by Theodor W. Adorno and develops the idea that art is a channel of access to the past of such significance as other productions of human beings. Thanks to its conditions of negativity and autonomy, art can express social situations hardly displayed otherwise. From there the work is resolving questions linked to the treatment of music as historical source, through three fundamental characteristics of musical material highlighted by Adorno. These elements, taken together, enable to give the music a treatment that exceeds the solely musical and that can support the historical analysis through the music.

Keywords: Theodor W. Adorno - Musical dimension of History - Autonomous and negative art - Musical historic sources.

---

\* Este trabajo fue posible gracias al soporte material de una beca de posgrado de CONICET. Agradezco los comentarios que oportunamente realizaron Ezequiel Ipar, Pablo Fessel, Alejandro Galliano y Gabriela Carnevale a la versión preliminar.

<sup>□</sup> UBA / UNSAM / CONICET. Email: martinbana@yahoo.com.ar

## Introducción

La consideración del arte como un objeto de estudio significativo para la historia corrió siempre en desventaja respecto de otras esferas, como la política o la economía. Sin embargo, lentamente comenzó a superarse el obstáculo que durante una buena cantidad de tiempo impidió tomar a los elementos componentes de la cultura, y específicamente a aquellos relativos a la esfera del arte, como insumos significativos para la comprensión de las sociedades humanas del pasado. La vieja dicotomía que antepone a la producción material como primordial y subordinaba al resto de las actividades como un mero reflejo de esa estructura material, quedando rezagada incluso como promotora del cambio social, ha quedado desacreditada. Las relaciones entre cultura y sociedad tienden a pensarse hoy de una manera mucho más compleja y a equiparar el peso relativo de cada una de ellas.

Los esfuerzos por acercarse a la cultura y el arte como elementos fundamentales de cualquier sociedad han desnudado sin embargo nuevos problemas vinculados principalmente a los modos de encarar el estudio, en el marco de una disciplina específica como es la Historia, de ese particular objeto. En particular, de lo que se trata es de profundizar lo que Michael Steinberg ha llamado la *dimensión musical de la historia*. Es decir, la música como una de las tantas posibles extensiones que la historia tiene -en tanto y en cuanto nos puede decir algo sobre la vida de nuestros ancestros- y, por ello, como una preocupación válida de los historiadores. Sin embargo, este problema sigue sin contar con una cálida recepción por parte de los historiadores, al menos en comparación con la proporción en la cual los musicólogos vienen siendo receptivos a los contextos históricos.<sup>1</sup> Ciertamente, la disciplina musical ha impuesto una serie de barreras que obstaculizan el acercamiento de los historiadores. La consideración de la música como un género demasiado formal para ser abordado por no especialistas -es decir, no musicólogos- y la idea de que la música burguesa del pasado atraviesa el siglo XX y lo sobrevive como una forma cada vez más elitista y socialmente marginal han sido dos trabas fundamentales.<sup>2</sup> Sin embargo, y a pesar de ello, la música tiene algo que decirnos no sólo en el presente sino también sobre ese pasado en el que fue creada: "oímos las obras musicales tal como ocurren en el presente con un programa presente. Cuando las reinsertamos en sus contextos históricos, todavía retienen un rastro de contemporaneidad y a través de ese rastro podemos buscar nuestras propias maneras de vincular pasado y presente".<sup>3</sup> La música, como otras tantas de las producciones de los seres humanos, puede decirnos todavía muchas cosas sobre el pasado de la sociedad.

Una vez reconocida la necesidad de la dimensión musical de la historia, lo que deberemos demostrar es la posibilidad de que el arte pueda ser abordado como una fuente de acceso al conocimiento social y de que la música pueda decirnos algo sobre el pasado. Probado esto, nos enfrentaremos a una cuestión fundamental que es la del modo en el cual nos vamos a acercar a esta fuente tan particular. El tratamiento que requiere la música nos plantea una serie de problemas que son los que intentaremos resolver en este trabajo. Más precisamente, una vez reconocida la posibilidad de poder hacer historia a través del arte -y no meramente hacer una historia del arte-, de poder

<sup>1</sup> Véase STEINBERG, Michael P. *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008, pp. 17-45.

<sup>2</sup> STEINBERG, Michael P. *Escuchar...*, pp. 18-22.

<sup>3</sup> STEINBERG, Michael P. *Escuchar...*, p. 23.

reconstruir aspectos del pasado social a partir de una partitura, el problema central que se nos plantea es en qué medida el arte en general y la música en particular pueden expresar problemas, conflictos y situaciones sociales. Dicho de otro modo, intentaremos demostrar que el arte, más que ser un mero reflejo o ilustración de conflictos o situaciones visualizados previamente en otros campos -como la política o la economía- puede por sí mismo ser una expresión de situaciones sociales que no podrían haber sido expresados de ningún otro modo. De esta manera, el arte aparece jerarquizado como vehículo de privilegio de acceso al pasado social y no como mera ejemplificación de situaciones analizadas previamente en otros planos. El problema que se plantea aquí es el siguiente: ¿puede la música ser considerada como una fuente histórica, como una fuente de conocimiento de la sociedad? Y si es así ¿de qué modo puede plantearse el acercamiento a tal fuente? ¿Puede esa fuente decirnos algo que otras fuentes no? ¿Puede el arte ser un canal de acceso a lugares donde la ciencia todavía tiene dificultades en llegar?

La orientación de estas preguntas está claramente vinculada a la reflexión teórica de Theodor W. Adorno, sobre todo al programa que intentó desarrollar en su última obra publicada póstumamente, *Teoría Estética*, como también en su vasta reflexión musical y en otros de sus escritos filosóficos. Como apuntó Carolyn Abbate, una de las ideas centrales de Adorno -la música como poseedora de un contenido de verdad- ha sido hasta ahora trabajada más en sus interrogaciones que en sus posibles resoluciones.<sup>4</sup> Sin embargo, en sus obras, Adorno ha dejado diversas pistas para pensar al arte y a la música como elementos fundamentales para el conocimiento crítico de la sociedad. Nuestra propuesta se dirige entonces a retomar los posicionamientos de Adorno en este sentido y dejar planteadas una serie de premisas que guíen el trabajo del historiador ante su fuente histórico-musical. Nuestra hipótesis es que, debido a las características específicas que asume la obra de arte en la modernidad, su negatividad y su autonomía, es posible que ella exprese verdades sociales inadvertidas por las diferentes ciencias sociales. En el caso particular de la música, veremos cómo a partir de tres características básicas del material musical resaltadas por Adorno es posible otorgarle un tratamiento que excede lo meramente musical y que puede servir de apoyo para el análisis histórico a través de la música.

El trabajo está dividido en dos partes. En la primera, demostraremos cómo Adorno piensa a la obra de arte moderna a partir de su autonomía y su negatividad y cómo esas condiciones la convierten en un canal privilegiado de conocimiento social. En la segunda, retomando las conclusiones de la primera, nos concentraremos específicamente en la música para justificar de qué modo es posible abordarla como una fuente histórica.

---

<sup>4</sup> ABATTE, Carolyn *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton, 1996, p. 253.

## **PRIMERA PARTE. La *Teoría Estética* y la gnoseología de Adorno. El arte como sismógrafo y el artista como lugarteniente**

Los esfuerzos de Theodor W. Adorno por desarrollar una teoría social crítica en su vasta obra han sido -y siguen siendo- alternativamente criticados y revalorizados de acuerdo a la validez y pertinencia de los aportes que dicha teoría podía -y todavía puede- ofrecer para pensar el cambio social y el alcance y los límites de las ciencias sociales y la filosofía como disciplinas que permiten comprender el mundo social. A lo largo de su profusa y compleja producción, Adorno desarrolló una serie de ideas, conceptos e interpretaciones que conformaron un programa teórico de investigación social -representante de la que fuera llamada Escuela de Frankfurt- con derivaciones tanto para la teoría social como para la praxis política. Sin querer entrar en un balance exhaustivo de cada una de las argumentaciones a favor o en contra es posible sostener que, más allá de las fuertes impugnaciones que recibió la obra de Adorno en tanto teoría social válida, es viable retomar hoy varios de sus conceptos y de sus ideas no sólo para refutar esas críticas sino principalmente para repensar la lógica de las ciencias sociales y, por qué no, la de la praxis política emancipatoria, objetivos que ya en el propio Adorno aparecían entrelazados. La operación de rescate del Adorno crítico social nos lleva, para contrarrestar las críticas, a referimos a la conceptualización que Adorno desplegó sobre la obra de la arte. En ella, dadas ciertas condiciones de negatividad, Adorno veía el lugar privilegiado para el conocimiento crítico de la sociedad. El arte asumiría la forma de desarrollo de una lógica cognoscitiva que contendría un conocimiento sustancial sobre el mundo social imposible de ser percibido por otras formas de conocimiento.

La revisión y discusión de las críticas y la recuperación del pensamiento adorniano, sobre todo el del Adorno de la *Teoría Estética*, nos permitirán dejar sentadas algunas premisas teóricas que luego nos serán útiles para repensar el lugar de la música como fuente significativa para el estudio de la realidad social. Sostenemos que es necesario recuperar el concepto de negatividad y los postulados de la *Teoría Estética* como elementos centrales del programa que desarrolló Adorno para ofrecer una perspectiva crítica del análisis del devenir de la sociedad moderna. El problema que intentaremos resolver se podría resumir en las siguientes preguntas: ¿es posible utilizar la *Teoría Estética* como insumo teórico para el análisis de la sociedad? ¿Puede el arte, más allá de cualquier esfera racional, decirnos algo sobre la realidad social como no lo puede hacer ninguna otra ciencia social? Si es así, ¿de qué modo lo realiza? Al responder estos interrogantes no sólo intentaremos salvar el pensamiento de Adorno del peligro que supone su mera estetización sino también reconocer y rescatar el potencial de un programa teórico que relocalizaba a la estética en un lugar de privilegio para la revisión metodológica de las ciencias sociales.

### ***Las críticas al programa adorniano***

Ciertamente, las críticas más significativas que se han realizado a Adorno están vinculadas a aquellas que niegan radicalmente las condiciones teóricas de su obra. Jürgen Habermas y Axel Honneth son los representantes de dos formas diferentes de esta fuerte detracción del programa adorniano ya que parten desde puntos de vista

opuestos aunque llegan finalmente a una misma posición: la anulación de la posibilidad de que la obra de Adorno pueda ser considerada como una teoría social crítica. De esta manera impugnan cualquier intento de recurrir al arsenal teórico del filósofo de la Escuela de Frankfurt para pensar la realidad social, proponiendo por el contrario programas alternativos y superadores, al menos en intención, al de Adorno. Dado el peso significativo de las críticas, en tanto sus intenciones pretenden negar el carácter teórico crítico, creemos que es pertinente exponer sucintamente los puntos centrales de cada una de ellas para reforzar posteriormente la recuperación positiva -aunque no exenta de problematizaciones- del legado adorniano.

Habermas se reconoce como un heredero del paradigma desarrollado por la Escuela de Frankfurt, de la cual Adorno había sido uno de los principales animadores. Sin embargo, se encuentra ante la perplejidad de que ese legado es insuficiente para pensar en una continuidad viable. En la revisión crítica de su maestro, Habermas se empeña en demostrar que existe una gran desconexión con la teoría, producto de lo que él mismo denomina una *contradicción performativa* de la obra adorniana. Lo que se visualiza en los textos de Adorno son más bien intuiciones, impresiones, observaciones, pero de ninguna manera un desarrollo teórico. En *El discurso filosófico de la modernidad*, Habermas ubica a Adorno -y a Max Horkheimer, coautor de la obra que Habermas toma como punto de referencia para su crítica, *Dialéctica de la Ilustración*- dentro de una genealogía que lo liga directamente a los escritores oscuros de la modernidad, como el Marqués de Sade y Friedrich Nietzsche. Esta línea de filiación es considerada como un obstáculo importante dado el carácter destructivo del pensamiento de esos autores y la consecuente ruptura de cualquier tipo de lazo con una teoría marxista de la sociedad. Por otra parte, *Dialéctica Negativa* es reprobada por la forma de presentación y exposición del texto. La forma finalmente elegida por los autores en el escrito conduce a Habermas a negarle la posibilidad de que posea una estructura clara de argumentación.<sup>5</sup>

Sin embargo, la crítica más importante de Habermas se centra en la concepción que de la cultura y la racionalidad modernas tiene Adorno. De acuerdo a la interpretación de Habermas, Adorno traza un cuadro de la modernidad en donde la razón se encuentra despojada definitivamente de su pretensión de validez y queda asimilada al puro poder.<sup>6</sup> La identificación de la razón con la ideología y con las formas de dominación modernas tiene como consecuencia la imposibilidad de pensar efectivamente una relación entre racionalidad y emancipación social. A su vez, esta operación tiene como resultado la “turbia fusión entre las pretensiones de validez y las pretensiones de poder”.<sup>7</sup> Si bien algo de esta posición ya había sido evidenciado por lo que Habermas llama la “crítica ideológica”, Adorno y Horkheimer consiguen llevar sus ideas un poco más lejos al autonomizar la crítica contra los propios fundamentos de esa crítica. Siguiendo la lectura que hace Habermas de Adorno y Horkheimer,

La razón, en tanto razón instrumental, se ha asimilado al poder, renunciando con ello a su fuerza crítica; éste es el último desenmascaramiento de una crítica ideológica aplicada a ahora a sí misma. Pero ésta se ve en la precisión de describir la autodestrucción de la

---

<sup>5</sup> HABERMAS, Jürgen *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989, p. 124.

<sup>6</sup> HABERMAS, Jürgen *El discurso...*, p. 128.

<sup>7</sup> HABERMAS, Jürgen *El discurso...*, p. 129.

capacidad crítica en términos bastante paradójicos, porque en el instante en que efectúa tal descripción no tiene más remedio que seguir haciendo uso de la crítica que declara muerta. Denuncia la conversión de la ilustración en totalitaria con los propios medios de la ilustración.<sup>8</sup>

El resultado de lo anterior es que esa crítica totalizada cae en una *contradicción performativa*: una estructura de un pensar en términos de crítica totalizada que en la visión de Habermas sobrevive en toda la obra de Adorno. Continúa diciendo Habermas sobre esta perspectiva: “si no quieren renunciar al efecto de un último desenmascaramiento y quieren proseguir la crítica, deben mantener indemne al menos un criterio para poder explicar la concepción de todos los criterios racionales. En vista de esta paradoja, esta crítica que acaba echándose a sí misma por tierra pierde el norte”.<sup>9</sup> De este modo, siempre para Habermas, existe en Adorno una clara renuncia a la posibilidad de desarrollar una teoría y una deliberada entrega a un “desbocado escepticismo frente a la razón, en lugar de ponderar las razones que permitían a su vez dudar de ese escepticismo”.<sup>10</sup>

Para Habermas, la asociación adorniana del concepto de *cultura* con el de *mundo administrado* generaliza el momento *kafkiano* de Max Weber y deforma el uso de la obra del sociólogo alemán.<sup>11</sup> Efectivamente, Habermas le reprocha a Adorno su tendencia a concebir a todo orden normativo como un instrumento de dominación y su poca propensión a buscar y encontrar matices. Lo que obtiene el lector del análisis de la modernidad de Adorno es una sensación de incompletud y unilateralidad y de una niveladora exposición que pasa por alto rasgos esenciales de esa modernidad cultural.<sup>12</sup> Es pertinente señalar, finalmente, otro de los aspectos por lo que Habermas impugna la obra de Adorno: la separación que existe en su obra del estrato pre-teórico que se pretende en el desarrollo de una teoría crítica de la sociedad.<sup>13</sup> Si para Habermas toda teoría crítica que se precie de tal debe tener la capacidad de alterar la praxis, la consecuencia de este desprendimiento es que el discurso teórico no puede regresar a la praxis colectiva y por lo tanto se ve imposibilitado de alterar esa praxis, volviéndolo inútil.

En resumen, la negación de Habermas de la validez de la obra de Adorno como teoría social crítica proviene de su incapacidad de poder desarrollar una teoría social viable debido a las contradicciones performativas en las cuales recaía su obra. Adorno no reconoció las contradicciones inherentes de las dos tradiciones entre las cuales

---

<sup>8</sup> HABERMAS, Jürgen *El discurso...*, p. 137.

<sup>9</sup> HABERMAS, Jürgen *El discurso...*, p. 145.

<sup>10</sup> HABERMAS, Jürgen *El discurso...*, p. 148.

<sup>11</sup> Es decir, una radicalización de la tesis sobre la racionalización que había desarrollado Weber. En ellas, este pensador veía que una oposición entre una progresiva libertad humana frente a la naturaleza, garantizada por el avance de la técnica en la modernidad, y un proceso inexorable de burocratización creciente que revertía todos esos logros.

<sup>12</sup> HABERMAS, Jürgen *El discurso...*, p. 131.

<sup>13</sup> Aquí puede reconocerse la influencia de Gyorgy Lukács, quien en su *Historia y conciencia de clase* desarrolló la idea de que no hay ningún problema filosófico que no pueda ser remitido a una problemática social. Lukács quería demostrar que todos los problemas en el proceso de autofundamentación de la razón son problemas de la praxis social y que esa articulación es fundamental para la teoría crítica. Véase LUKÁCS, Gyorgy *Historia y conciencia de clase*, Instituto del Libro, La Habana, 1970, pp.35-58.

parecía pendular, la estructural-funcionalista y la de la teoría de la acción social y es por esta recurrencia a teorías contradictorias -y por su incapacidad de reconocer la necesidad de una crítica racional que las superase- que es incapaz de desarrollar una estrategia de fundamentación teórica. Este rasgo es palpable en toda su obra, por lo que no es posible esperar soluciones aún en sus últimos textos, como la *Teoría Estética*, (con lo que se descarta de plano la posibilidad de que el arte pueda ser considerado un vehículo de conocimiento social de crítica). Sólo la *Teoría de la acción comunicativa*, desarrollada por el propio Habermas, podría superar esas falencias para seguir adelante con la construcción teórica.

Así como Habermas considera que el gran problema de la obra de Adorno se debe a su desconexión de la teoría, el sociólogo Axel Honneth sostiene, por su parte, que la gran falencia de la teoría adorniana es que su base no proviene de los conflictos sociales y que, por ese motivo, no puede proyectarse posteriormente a la sociedad. Ergo, la teoría se vuelve vacía. La obra de Adorno es desestimada aquí no por la falta de teoría sino más bien por la ausencia de una sustancia, por su desprendimiento de la base empírica. Para Honneth, Adorno y Horkheimer desarrollan “una interpretación de las ciencias en la que subsumen todos los tipos posibles de conocimiento científico, haciendo abstracción de sus características metodológicas, bajo un concepto fundamental de saber orientado a la dominación y tratando de demostrar la plausibilidad de su tesis sólo con los ejemplos obvios del conocimiento técnico y administrativo”.<sup>14</sup> Honneth incluso rechaza de plano las ideas esbozadas por Adorno en su obra póstuma, la *Teoría Estética*, en donde exponía la posibilidad de elevar la teoría crítica a un nuevo nivel epistemológico a través del desciframiento de la lógica cognoscitiva subyacente al arte y de su conexión con la teoría crítica de la sociedad. Si la filosofía y la ciencia eran sospechadas de complicidad con el proceso civilizador de la cosificación, no quedaba otro lugar para el conocimiento crítico que el de la experiencia estética, haciendo de la obra de arte un potencial cognitivo superior al de la reflexión teórica. En esa conclusión, dice Honneth,

no hace sino repetirse, sólo que en un nivel distinto, la aporía en la que tenía que caer en principio el proyecto de una crítica articulada en conceptos del pensamiento conceptual: pues aunque una estética filosófica también pueda hacer referencia a modos de experiencia diferentes de los de la producción artística, no puede por sí misma crear esa experiencia.<sup>15</sup>

La base de la crítica de Honneth se localiza en la caracterización *negativa* que hacen Adorno y Horkheimer de la cultura y en la conceptualización que hacen de ella como un instrumento de dominación. Para Honneth se trata de una explicación insuficiente de la cultura, lo que a su vez es consecuencia de la concepción que Adorno tiene del poder, como algo que se ejerce de manera unilateral y unidireccional y donde no existe la posibilidad de resistencia por parte del objeto sobre el cual se ejerce ese poder. Esa concepción amplia del poder es aplicada automáticamente al campo de la cultura. La visión que se obtiene como consecuencia es que entre las relaciones intersubjetivas priman también las relaciones unilaterales y unidireccionales, lo que

---

<sup>14</sup> HONNETH, Axel *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*, A. Machado Libros, Madrid, 2009, p. 109.

<sup>15</sup> HONNETH, Axel *Crítica...*, p. 121.

deja poco o nulo lugar para la posibilidad de ejercer resistencia alguna. Dentro de la cultura existe dominación y en consecuencia quedan anuladas las instancias de mediación de lo social al convertirse la cultura en un instrumento de esa dominación.

Honneth rechaza este planteo, rescata el concepto de espacio público y sostiene, contrariamente a Adorno, que es posible que la conflictividad social se manifieste abiertamente y que en esa manifestación es posible, por lo tanto, ejercer una resistencia al poder. Para Honneth la visión unilateral y unidireccional que tenía Adorno le impidió ver a la cultura como un campo conflictivo y es por ese motivo que tampoco pudo visualizar las resistencias. En palabras del propio Honneth, “desde su punto de vista [el de Adorno] bajo la influencia de los pseudomundos mediáticos los sujetos se convierten en receptores voluntarios de conformismo de acuerdo con los mensajes inducidos”.<sup>16</sup> La crítica de Honneth entonces se dirige a resaltar que la “limitada perspectiva que subyace a esta supuesta certeza puede juzgarse atendiendo al hecho de que Adorno pretende pasar por alto por completo los horizontes subculturales en el hecho de la recepción”.<sup>17</sup> Adorno “no contempla, pues, la posibilidad de que exista una esfera independiente de acción cultural”,<sup>18</sup> desconociendo y desdeñando así la importancia de la empiria para el desarrollo de una teoría social.

En resumen, la base de las críticas que Honneth realiza a Adorno se localiza en la escasa referencia que el filósofo hace a la sociedad, a la empiria de su teoría. Si hay algo de lo que adolece la obra de Adorno es de su falta de sustancia, de relación con el sustrato social que debe estar en la base de toda reflexión teórica de esa sociedad. Como consecuencia de su concepción del poder y de la cultura y del lugar que Adorno le otorgaba a la experiencia estética como ámbito privilegiado de conocimiento, Honneth considera que “la arquitectura interna de la Teoría Crítica adorniana apenas deja espacio al proyecto de un análisis de la sociedad orientado empíricamente”.<sup>19</sup> Y allí es donde radica la gran causa del fracaso del intento adorniano. La idea de la cultura como instrumento de dominación que anula las instancias de mediación en lo social será finalmente rebatida por Honneth quien reconstruye una teoría basada en la idea del reconocimiento, base teórica de la Escuela de los Estudios Culturales. Es en el espacio público, abierto, donde se producen las mediaciones y, así, la cultura. Sólo lo que aparece conflictivamente en el espacio público es lo que puede ser interpretado como expresión de la conflictividad social. La cultura es entendida así como un espacio de lucha por la obtención de ese reconocimiento y no como mero campo de dominación.

Tanto las críticas de estos dos autores como los programas teóricos deudores de ellas -la Teoría de la acción comunicativa y los Estudios Culturales- pueden ser a su vez rebatidas en su tesis central respecto de Adorno: la negación de las capacidades teóricas de su obra. La Teoría de la acción comunicativa distingue en el desarrollo de la modernidad la división de la cultura en esferas autónomas, es decir, espacios simbólicos autorregulados por leyes que les son propias y que aseguran la presencia de la razón. Entre estas esferas existe un plano de equivalencia y una relación de complementariedad cuyo núcleo es el de la acción comunicativa. La postura de Honneth, más cerca de la base teórica de los Estudios Culturales o la Sociología del

<sup>16</sup> HONNETH, Axel *Crítica...*, p. 134.

<sup>17</sup> HONNETH, Axel *Crítica...*, p. 135.

<sup>18</sup> HONNETH, Axel *Crítica...*, p. 137.

<sup>19</sup> HONNETH, Axel *Crítica...*, p. 121.

Arte, reconoce la existencia de esas esferas aunque las considera internamente fracturadas, como consecuencia de su institución como campos de lucha en donde el contenido de cada esfera se encuentra disputado. El resultado de la lucha y su conversión en un universal es producto del esfuerzo por el reconocimiento de uno de los tantos contenidos en pugna. De este modo, lo que se desprende de estos modos de mirar la cultura es que el arte es considerado como una esfera autónoma y racionalizada, en el caso de Habermas, o como el resultado de una lucha por el reconocimiento, como es el caso de Honneth y los Estudios Culturales. Pero en ninguno de los casos, y eso refuerza la crítica a la condición teórica de la obra adorniana, el arte es visto como fuente privilegiada de acceso al conocimiento o como crítica de la racionalidad o del poder. A partir de esta idea es posible refutarlos con los propios términos adornianos.

### ***El conocimiento y la crítica en la obra de arte autónoma y negativa***

La visión que Adorno propuso sobre la obra de arte en sus últimas obras deshabilita las críticas y soluciones que pensaron los autores mencionados y absuelve a su trabajo de la acusación de una ausencia de teoría. Como veremos, es posible reconocer el potencial teórico-crítico de la obra de Adorno a partir de su propuesta de recurrir al arte para ver en él un sismógrafo de la sociedad y un lugar privilegiado de acceso al conocimiento crítico. En este sentido, la estética deja de ser una mera esfera de racionalidad o un campo de batalla y la recurrencia al arte se vuelve vital al ser simultáneamente un discurso crítico de la racionalidad y del poder.

La exposición de estas ideas no se presenta, sin embargo, de manera lineal ni directa. Más bien surge de una atenta relectura que algunos autores han venido realizando a partir de los directices dejadas por Adorno en sus últimos textos. Llegados a este punto, deberemos demostrar de qué modo Adorno está pensando el arte como lugar de enunciación de verdades sociales que no se encuentran en ningún otro lado. Para ello debemos dar un pequeño rodeo y rescatar un concepto que si bien desarrolló en una obra previa, la *Dialéctica Negativa*, es un complemento indispensable para repensar la *Teoría Estética*. Se trata precisamente de la idea de *negatividad*, pensada como un rasgo fundamental de la existencia de ese arte y sus condiciones de crítica. Una vez aclarado este punto podremos pasar al otro elemento indispensable para pensar las condiciones críticas del arte: su *autonomía*.

### ***La negatividad***

John Holloway y un grupo de colaboradores han emprendido una recuperación de la dialéctica negativa en su búsqueda de herramientas teóricas que les permitieran repensar las prácticas políticas emancipatorias. La primacía del interés político de esta recuperación no es un obstáculo sin embargo para pensar las implicancias teóricas que puede tener el concepto de negatividad para el conocimiento social. Muy por el contrario, la praxis social y política, y esto lo sabía muy bien Adorno, ha resultado siempre muy estimulante y fundamental para el desarrollo de una teoría crítica de la sociedad. La revalorización de la idea de negatividad surge, para Holloway, del

reconocimiento de estar viviendo en una sociedad falsa y errónea como es la capitalista. El capitalismo es una forma de organización social que diariamente reduce la creatividad y diversidad de los seres humanos al monótono proceso de producir ganancias. “El capitalismo nos encierra en su prisión con toda nuestra variedad y diferencia”, dicen Holloway, Fernando Matamoros y Sergio Tischler.<sup>20</sup> De este modo, la dialéctica se constituye en el plan de escape, en el pensar en contra de la prisión, el pensar en contra del mundo equivocado del capitalismo. Pero no se trata de la dialéctica tal como la pensó Hegel y tal como fuera rechazada más tarde por corrientes como el posestructuralismo o el autonomismo ni de la dialéctica bastante bastardeada por el materialismo soviético. Como dice Adorno, su obra pretende “liberar a la dialéctica de semejante esencia afirmativa”.<sup>21</sup> La dialéctica *positiva* que promueve una síntesis unitaria es insuficiente para pensar críticamente las relaciones sociales bajo el capitalismo. De lo que se trata precisamente es de recuperar la capacidad negativa de la dialéctica como única forma de pensamiento para un mundo erróneo.<sup>22</sup> El carácter negativo del pensar-contra y el hacer-contra es el modo de pensar correcto en un mundo capitalista que es, esencialmente, negativo.

“La dialéctica es la conciencia del pensamiento de su propia insuficiencia, de la no-identidad que está contenida dentro de, revienta y desborda la identidad que el pensamiento quisiera imponer”, continúa diciendo John Holloway.<sup>23</sup> En este sentido, la no-identidad representa a la creatividad y la identidad es la negación de la creatividad, ya que allí todo es. Sólo la negatividad puede sacar a la luz esa creatividad, ya que el pensamiento es un acto de negación y de resistencia a lo que se impone. La dialéctica, en su carácter negativo, supone pensar el mundo desde lo que no puede ser encerrado, desde aquellos que son negados y suprimidos, desde aquellos cuya insubordinación y rebeldía rompe los límites de la identidad.

¿Cómo pensar esta forma de negatividad que surge de dialéctica? ¿Qué significa decir *no* en la totalidad falsa de la sociedad capitalista? Werner Bonefeld ha intentado responder estas preguntas a partir de un elemento clave desarrollado por el propio Adorno en *Dialéctica Negativa*: la idea de conceptualidad. De acuerdo a la interpretación de este autor, la conceptualidad tiene que ver con el reconocimiento de la realidad y no con el análisis de conceptos; comprender lo que se esconde en la inmediatez o en la apariencia de la realidad para ir más allá de la percepción inmediata. En este sentido, el pensamiento conceptual es un asunto crítico ya que niega la inmediatez de las cosas: “la conceptualización, pues no significa pensar sobre las cosas. Más bien significa pensar fuera de las cosas”.<sup>24</sup> Si pensásemos sobre las cosas, el pensamiento sería aplicado a algo que se da por supuesto como un hecho y la conceptualización sería externa a este tema.

La conceptualización equivale más bien al proceso de descifrar la esencia de las cosas a partir de su apariencia. No es que la esencia y la apariencia de las cosas pertenezcan

---

<sup>20</sup> HOLLOWAY John, MATAMOROS PONCE, Fernando y TISCHLER, Sergio “Introducción” en: HOLLOWAY John, MATAMOROS PONCE, F. y TISCHLER, Sergio (Eds.) *Negatividad y revolución: Theodor W. Adorno y la política*, Herramienta, Buenos Aires, 2007, p. 4.

<sup>21</sup> ADORNO, Theodor W. *Dialéctica Negativa*, Akal, Madrid, 2005, p. 9.

<sup>22</sup> ADORNO, Theodor W. *Dialéctica Negativa*, p. 5.

<sup>23</sup> HOLLOWAY, John “¿Por qué Adorno?” en: HOLLOWAY, MATAMOROS Y TISCHLER (eds.) *Negatividad y Revolución...*, p. 12.

<sup>24</sup> BONEFELD, Werner “Praxis y constitucionalidad: Notas sobre Adorno” en: HOLLOWAY, MATAMOROS Y TISCHLER (Eds.) *Negatividad y Revolución...*, p. 134.

a dos realidades distintas. Por el contrario, esencia y apariencia pertenecen a la misma realidad haciendo que su unidad exista como falta de unidad. En consecuencia, para Bonefeld, “la práctica humana existe en apariencia, en el modo de ser negada. La conceptualidad de las cosas existe a través de lo que niegan”. Citando a Adorno afirma que “la esencia existe dentro de lo que se esconde tras la fachada de la inmediatez de los supuestos hechos y hace que los hechos sean lo que son”.<sup>25</sup> Lo que está detrás de los hechos es lo que le da su significado, convirtiendo su carácter positivo en nada menos que un engaño. Es la negación dialéctica entonces la que permite abrir los conceptos. Confrontar las cosas significa precisamente descifrar lo no-conceptual a la vez que se conceptúa. La dialéctica permite traer la contradicción a la luz, seguir su movimiento y revelar los secretos de su modo pervertido de existencia. La desmitificación es su intento iluminador.<sup>26</sup>

La idea de negatividad en Adorno es entonces un elemento clave para pensar el conocimiento social crítico. Permite ver más allá de lo que existe en la falsa apariencia de las cosas de una sociedad fracturada donde las relaciones sociales se han convertido en falsas e inauténticas y donde cualquier intento de reconciliación se transforma en pura ideología. Apunta a superar las instancias de supresión de lo verdadero en el mundo construido sobre lo falso. Rompe la apariencia de verdad que se impone a través de la identidad y permite al pensamiento conceptual ser un arma crítica al revelar la no-identidad y desmitificar la inmediatez de las cosas. La negatividad es una condición fundamental de todo pensamiento crítico. Es, también, un rasgo central para pensar la obra de arte adorniana, sobre todo para considerarla como una instancia crítica de la sociedad. Esto es así porque la negatividad es necesaria e indispensable para procesar el otro rasgo fundamental de la obra de arte: su autonomía.

### **La autonomía**

El concepto de negatividad aplicado al arte resulta en una negatividad estética. Ya habíamos visto como la negatividad adorniana permitía pensar la esencia verdadera mas allá de la apariencia falsa de las cosas; cómo la negatividad hacía posible un conocimiento crítico al pesar por “fuera de las cosas”. Christoph Menke observa que la negatividad estética permite superar las unilateralidades presentes en las dos tradiciones sobre la autonomía del arte, la purista y la crítica, dejando así de lado los soluciones propuestas por los autores críticos de Adorno, como las teorías de la comunicación o la del reconocimiento.<sup>27</sup> Dice Menke:

---

<sup>25</sup> BONEFELD, Werner “Praxis...”, p. 143.

<sup>26</sup> BONEFELD, Werner “Praxis...”, p. 149.

<sup>27</sup> Al hacer referencia a la estética, Adorno parece estar oscilando entre las dos grandes tradiciones modernas respecto de la autonomía en el arte: las que se podrían denominar, por un lado, *purista* y, por el otro, *crítica* de esa autonomía. La primera destituye de todo valor a aquello que proviene por fuera de arte. Ve al arte como un modo de experiencia y de discurso diferente, inscrito al lado y con independencia de los otros tipos no estéticos de discurso en el complejo plural de la razón moderna. De ese modo, los juicios extraídos de allí no sirven para confirmar o desmentir los contenidos de los otros modos de experiencia. El concepto que mejor expresa a los postulados de esta tradición es, precisamente, el de *autonomía*. Por su parte, la tradición *crítica* destituye la pretensión de sacralidad del objeto artístico. Para ella, existe un absoluto que está presente en el arte, que transgrede el tejido de la razón plural. Así, este modelo ve en la experiencia estética el medio de arruinar el predominio de la razón extraestética. El concepto que mejor articula esta tradición es el de *soberanía*.

La verdadera diferencia entre lo estético y lo no estético es la negatividad. Sólo el que aprehende las obras de arte en su relación negativa con todo lo que no es arte, puede comprenderlas en su autonomía, en la lógica propia de su modo de representación y percepción.<sup>28</sup>

En su argumentación, Adorno critica los puntos de vista insuficientes, los corrige e intenta complementarlos mutuamente. Así, recuerda contra la concepción purista el carácter procesual de la diferencia estética y subraya contra la concepción crítica la importancia del placer estético. Para realizar esta operación rescata el objeto propio de esa experiencia estética: el espíritu estético, que está compuesto simultáneamente por la letra y el espíritu. Para Adorno, la obra de arte no es ni sentido oculto -espíritu- ni materialidad exhibida -letra-: es una oscilación. Esta la mejor manera de pensar la obra de arte. Si bien Adorno revaloriza la autonomía de la letra en relación al sentido, no suprime el agregado y el complemento. La autonomía de la letra no puede existir sin ese complemento. Dice Menke:

La negatividad de la experiencia estética se dirige contra el intento de instaurar eficazmente, a los ojos de la hermenéutica, una relación de mediación recíproca o de compenetración entre las dos dimensiones del espíritu estético. El proceso de la experiencia estética es negativo porque la compenetración de la letra y el sentido no puede precisamente tener éxito, está condenada al fracaso y mantiene a cada uno de sus dos componentes independientes [...] La experiencia estética es un acontecimiento negativo porque es una experiencia de la negación de la comprensión, que sin embargo está obligada a intentar.<sup>29</sup>

La obra de arte autónoma es entonces aquella que suscita un proceso, que se proyecta en una procesualidad sin fin. Y la obra de arte es negativa porque impide la aparición de un sentido que sin embargo está queriendo suscitar. Al tiempo que exige una interpretación se resiste a esa interpretación. La procesualidad es la que distingue el sentido de lo artístico de lo no artístico. De la reflexión que suscita la experiencia estética, surge el placer específico de lo bello, diferente del placer de los sentidos y de la moral. Para Adorno, eso es la negación de la estructura fundamental de la experiencia extraestética, donde el placer se centra en la repetición automática y en la identificación.<sup>30</sup> La experiencia estética es un proceso esencialmente negativo por cuanto que efectúa la repetición automática liberando en la repetición misma la instancia que la niega.<sup>31</sup>

El automatismo determina la oposición entre las dos formas de comprensión, la estética y la no estética, no en función de la estructura de su objeto respectivo sino en

---

<sup>28</sup> MENKE, Christoph *La soberanía...*, p. 23.

<sup>29</sup> MENKE, Christoph *La soberanía...*, pp. 46-47.

<sup>30</sup> Esto no significa que Adorno no reconociese el placer que encierra el arte. Más bien, rechazaba la posibilidad del placer estético en tanto y en cuanto éste quedaba reducido en las sociedades modernas al entretenimiento y al ocio. Véase FERNÁNDEZ VEGA, José *Lo contrario de la infelicidad: promesas estéticas y mutaciones políticas del arte actual*, Prometeo, Buenos Aires, 2009, cap. 3.

<sup>31</sup> FERNÁNDEZ VEGA, José *Lo contrario...*, p. 51.

función de la modalidad del cumplimiento del acto mismo de comprensión. Son *automáticos* los actos de comprensión que terminan en identificación del objeto que hay que comprender, por medio de convenciones. Por el contrario, los actos no automáticos son lo que acaban en un proceso de identificación sin convenciones. Ahora bien, los objetos no adquieren carácter estético porque se apartan de las normas habituales de utilización de los signos, sino porque suscitan un modo de comprensión que desautomatiza los procedimientos ordinarios de identificación; “en la comprensión estética no comprendemos otra cosa, comprendemos de otro modo”.<sup>32</sup> La comprensión automática no queda sólo transformada; es negada de modo determinado por la comprensión estética. En la experiencia estética se interrumpe la pretensión de reconocer haciendo uso de un modelo de lo ya conocido. Es esa pretensión la que, precisamente, le otorga al arte la condición de promover una forma de acceso al conocimiento diferente del resto.

Adorno conserva entonces la idea de autonomía y la combina con la idea de soberanía. El arte, en coexistencia con las otras esferas, es capaz de producir su autonomía y por ello es capaz también de estar amenazando a las otras esferas con una destitución de su fundamento básico. El arte hace aparecer la imposibilidad de sentido. Menke parece sostener aquí la tesis de la soberanía: las instituciones racionalizantes, como la moral o la ciencia, son respuestas históricas a la amenaza del arte. El arte es privilegiado porque muestra la complejidad de la negatividad.

### ***El análisis de la sociedad a través del arte***

Ahora bien ¿cómo es posible aplicar estas ideas para repensar el análisis de la sociedad a través del arte? Aquí debemos volver al punto de partida de la idea de negatividad, que supone que las relaciones comunicativas de la modernidad no son un espacio de libertad. No es a través de la sustitución de la comunicación o de su supresión como se produce la dominación cultural. Justamente, a través de la comunicación es como se consigue esa inscripción del poder en esa cultura. Los mecanismos de control no operan con medios externos sino con medios inherentes. Así, el desafío que se presenta es poder pensar la relación con la alteridad que el proceso de modernización había hecho imposible. No es en el plano de la intersubjetividad donde la teoría crítica tiene que reponer ese espacio de la alteridad. Es posible sostener que la alteridad en la modernidad aparece del lado del objeto. En el objeto se piensa la imposibilidad de la identidad, a la cual es posible criticar como comienzo de la ideología. Y el objeto que en la modernidad derrumba la categoría de identidad es la obra de arte. En tanto y en cuanto la obra de arte es pensada como proceso que impide la aparición de un sentido se convierte en el lugarteniente de la alteridad, que consigue guardar ese lugar de la alteridad. Por eso el lugar del arte es privilegiado para pensar críticamente a la sociedad y las ciencias sociales que la intentan comprender.

Adorno se resiste a pensar la categoría de alteridad en la forma de subjetividad. Esto posible visualizarlo en *Dialéctica Negativa*, donde se observa la primacía del objeto. Como vimos, en una sociedad fracturada las relaciones no son auténticas. Los momentos de interacción están internamente desgarrados. No existe un espacio de intersubjetividad verdadera; el arte entonces está allí para salvar su apariencia. La obra

---

<sup>32</sup> FERNÁNDEZ VEGA, José *Lo contrario...*, p. 55.

de arte es capaz de mostrar de un modo no ideológico a la alteridad ya que todos los otros caminos terminan en ideología. En el problema de la alteridad hay algo más que la mera imposibilidad de relacionarse con ella. Ese algo más es expresado por el arte. Por eso el arte es importante para Adorno y es fundamental para pensar críticamente a la sociedad. Como la apariencia aparece de la negación, el arte salva el estatuto de la apariencia.

De esta manera la primacía del objeto como garantía de la autonomía es la primacía de la obra de arte. Si el lugar de la cultura se piensa como el núcleo de la operación ideológica, la autonomía funciona como condición para el contenido de verdad en el arte. Tal vez lo que ha quedado como resto de la metafísica en un mundo posmetafísico -como Adorno sostenía al final de *Dialéctica Negativa*- tenga que ver con la pretensión de verdad del arte. El arte guarda pretensiones que las otras esferas de la vida racionalizada ya no producen ni son capaces de satisfacer. Produce pretensiones de validez no encontradas en las otras esferas de la cultura moderna. Este es uno de los mejores argumentos del contenido crítico del arte: su capacidad de cuidar este lugar de pretensiones que ya no tiene la cultura, su capacidad de ser lugarteniente. Y lo hace el arte porque es el vehículo de esas experiencias que ponen en crisis los discursos. El arte permite la conexión entre experiencia y discurso, pero al mismo tiempo pone en crisis el discurso y le da expresión a esa crisis. Y así, por ejemplo, el modernismo artístico puede establecer verdades que ya quedaron deslegitimadas en otros lugares.

La obra de arte, a partir de sus dos componentes característicos, la negatividad y autonomía, puede ser pensada entonces como un lugar privilegiado del conocimiento social ya que allí se expresan conflictos y contenidos de verdad de lo social que no pueden ser visualizados en ningún otro espacio. La experiencia estética, en tanto negativa, supone un procesualidad sin fin, una continua oscilación entre el sentido y la materialidad, donde el sentido es al mismo tiempo buscado pero negado, imposible de ser alcanzado. Al tiempo que exige una interpretación se resiste a esa interpretación. La procesualidad es la que distingue el sentido de lo artístico de lo no artístico, ya que la forma de comprensión es diferente: no se conoce otra cosa, sino de otro modo. De este modo, la negatividad estética permite hacer estallar la identidad falsa de los objetos. Es en esa procesualidad donde la obra de arte se opone a la sociedad y alcanza su autonomía. La autonomía de la obra de arte permite al arte pensar el problema de la alteridad en las relaciones sociales, una alteridad que se basa en el objeto y no en el sujeto. La obra de arte, en tanto obra que niega y es autónoma, no ideológica, es el lugarteniente de la alteridad en la cultura moderna. Y si el lugar de la cultura se piensa como el núcleo de la operación ideológica, la negatividad y la autonomía de la obra de arte funcionan como condición para el contenido de verdad que hay en él.

## SEGUNDA PARTE: La música como contenido de verdad y como fuente del conocimiento del pasado

Las conclusiones a las cuales arribamos en la primera parte abren las puertas para poder situar a un arte en particular, la música, como el canal de expresión de determinados conflictos sociales y, más precisamente, como expresión de esos conflictos en el pasado de la sociedad. Más si se tiene en cuenta el lugar destacado que la música ocupó históricamente en la reflexión teórica de Adorno. “La música es evidentemente el norte en la teoría estética adorniana” dice Federico Monjeau en *La invención musical*, quien además había visto en *Teoría Estética* la confirmación de la idea romántica de que “todas las artes aspiran a la condición de la música”.<sup>33</sup> El propio Adorno fue músico y compositor y entre 1924 y 1925 estudió con Alban Berg, uno de los discípulos de Arnold Schönberg. Esos años, en la opinión de Eugene Lunn, “fueron fundamentales para la educación de Adorno como pensador estético y social”.<sup>34</sup> La música es, pues, un elemento central dentro de la reflexión teórica de Adorno y no se trata precisamente del análisis de un filósofo que *toca de oído* puesto que él mismo tenía un profundo conocimiento sobre la materia que trataba.

En esta segunda parte intentaremos demostrar, tomando como punto de partida las conclusiones obtenidas en la primera, de qué modo la música puede ser considerada como una fuente privilegiada de acceso al conocimiento social del pasado. Si la obra de arte, dadas sus condiciones de negatividad y autonomía, podía constituirse como el sismógrafo de la sociedad, la música, en tanto arte que comparte esas características, podría decirnos también algo acerca de la sociedad en la cual es creada. Sin embargo, con la música tenemos un agregado que es que tal vez sea, de todas las artes, la de más difícil acceso. En este sentido veremos cómo precisamente sus características formales favorecen la expresión de determinadas verdades sociales a través del material musical.

Un aspecto central para pensar a la obra de arte como expresión de verdades que no pueden ser encontradas en otras esferas, es la idea de autonomía. Como vimos, para Adorno era una condición fundamental del arte para poder pensar su lugar de crítica social. En el caso particular de la música, la idea de autonomía no va a estar exenta de conflictos y polémicas. En torno de ella, y dentro del marco de la relación existente entre historia y música, se desarrollaron una serie de enfrentamientos teóricos a mediados del siglo XX. En ellos predominaron básicamente dos posiciones: aquella que acentuaba la referencia a la plena autonomía de la obra musical respecto de factores externos a ella y aquella que sostenía que la música no era más que la expresión directa de la base estructural de la sociedad.<sup>35</sup> En este punto cabe aclarar

---

<sup>33</sup> MONJEAU, Federico *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 168.

<sup>34</sup> LUNN, Eugene *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 225.

<sup>35</sup> Esta situación -y la implícita crítica a sus posibles soluciones- queda muy bien planteada por Carl Dahlhaus en las líneas iniciales del segundo capítulo de *Fundamentos de la historia de la música*: “¿Qué es la música? ¿Un reflejo de la realidad que rodea al compositor o el esbozo de un mundo contrario a esa realidad? ¿Está vinculada por raíces comunes con los sucesos políticos y las ideas filosóficas? ¿O acaso la música surge por haber existido una música anterior y no porque el compositor se mueve en un mundo al cual intenta responder a través de la música? Véase DAHLHAUS, Carl *Fundamentos de la historia de la música*, Gedisa, Barcelona, 1997, p. 29. Para una descripción de las diferentes posiciones historiográficas véase SADIE, Stanley “Historiography”, en STANLEY, Sadie (Ed.) *The New Grove*

que por autonomía de la música puede entenderse a una música que exija y pueda ser escuchada por sí misma, de modo que la forma predomine sobre la función, y a una obra que surja libremente en cuanto a contenido y forma y no por encargo.

El musicólogo alemán Carl Dahlhaus se destacó por querer solucionar el problema de la relación entre el arte -y dentro de él, la música- y la historia. Ofuscado por la ubicuidad del eclecticismo en las investigaciones históricas que no tenían ningún problema en combinar de manera irresponsable enfoques divergentes, intentó desarrollar un método que permitiera superar esas posiciones y que no cayera en un mero formalismo o una historia social -método que en la opinión de Stanley Sadie fue el más conscientemente articulado luego de la Segunda guerra mundial.<sup>36</sup> En este sentido, su *Fundamentos de la historia de la música* resultó ser una piedra fundamental para repensar la práctica historiadora en relación con la música. Dahlhaus rechazó las posiciones teóricas mencionadas por considerarlas incompletas y su propio método histórico no es más que una respuesta, en mayor medida, a las corrientes marxistas que impugnaban el análisis formal de las obras y su carácter autónomo y, en menor grado, a las posturas que defendían la plena autonomía -condensadas en una historiografía del “estilo”- como también a aquella que parecía ser la alternativa de las dos anteriores, la tradicional *Geistesgeschichte* que aspiraba a capturar el “espíritu de la época”.<sup>37</sup> Dentro de estas críticas, Adorno es un blanco destacado.

Un elemento central en la construcción del método de Dahlhaus es precisamente la idea de autonomía. Para Dahlhaus la autonomía es un elemento imprescindible y no debe rechazarse: “la autonomía estética no es sólo un principio metodológico que un historiador acepta o rechaza; es también un hecho histórico que debe aceptar”.<sup>38</sup> Ahora bien, las consecuencias que surgen de la autonomía estética para la historiografía musical, continúa diciendo, no dependen tanto del hecho histórico mismo como de sus interpretaciones. Partiendo de esta base Dahlhaus propone, reconociendo el aporte de los formalistas rusos, la idea de reconciliar la estética de la autonomía y la conciencia histórica. Ello sólo puede concretarse mediante una interpretación que permita ver a la obra aislada dentro del contexto de la historia y que, a su vez, permita comprender la historia a través de la obra aislada.<sup>39</sup> En este sentido, Dahlhaus no rechaza la teoría adorniana por la ausencia de la autonomía en el análisis sino por el hecho de que en Adorno ese análisis es contradictorio y arbitrario y porque además deriva en una excesiva abstracción y que, por ese motivo, “la premisa estética de la cual parte, el resultado histórico al cual apunta y el camino filosófico-histórico que sigue, son igualmente discutibles”.<sup>40</sup> Así, continúa diciendo Dahlhaus, “el intento de encontrar una fluida transición entre lo que es historia en la obra, que se diluye en su carácter artístico, y la vida de la obra en la historia, se expone a la objeción de ser inútil por principio”.<sup>41</sup> Dahlhaus precisa que es posible construir una teoría que afirma la existencia de dos lenguajes -la estética y la historia- que describen un mismo objeto pero que no pueden traducirse entre sí. Son puntos de vistas complementarios que no pueden manifestarse simultáneamente: quien se ubique en

---

*Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, London, 2001.

<sup>36</sup> Sadie, p. 312.

<sup>37</sup> Véase DAHLHAUS, Carl *Fundamentos...*, p. 139.

<sup>38</sup> DAHLHAUS, Carl *Fundamentos...*, p. 39. Véase también pp. 133 y 138.

<sup>39</sup> DAHLHAUS, Carl *Fundamentos...*, p. 40.

<sup>40</sup> DAHLHAUS, Carl *Fundamentos...*, p. 43.

<sup>41</sup> DAHLHAUS, Carl *Fundamentos...*, p. 43.

el punto de vista estético deberá abandonar el histórico y viceversa. Si se analizan las obras de arte como documentos de la historia de las ideas, la historia social o la historia de la técnica inevitablemente se afectará la existencia estética.

Por otra parte, Dahlhaus sostiene que la autonomía no es algo que se haya alcanzado con la sociedad burguesa sino que “es un fenómeno que siempre puede darse cuando la soledad se convierte en característica de una forma de sociedad, sea burguesa o no”.<sup>42</sup> La autonomía es posible cuando el compositor puede resistirse a la presión social en pos de la integridad de sus obras. De este modo, el principio de la autonomía cae dentro de una esfera moral: la integridad estética objetiva aparece como el término correlativo de una integridad moral subjetiva. En la interpretación de Dahlhaus, Adorno oculta el *pathos* moral en la tesis según la cual la autonomía estética no representaría sólo un alejamiento -como en los casos de Schönberg y Webern, que mantuvieron la autonomía al precio del aislamiento social- sino más bien una resistencia ante la realidad histórica que tiende hacia la fatalidad. Los compositores expresarían una verdad acerca de la sociedad en la que viven y lo harían con mayor precisión cuando no es una exposición directa e ingenua. Lo que ocurre en el interior de la obras ayudaría a comprender lo que sucede en la historia. Por medio de la autonomía, que encierra y recoge parte de la realidad, el arte se resistiría a una realidad desdichada. La consecuencia metodológica que esta tesis conlleva para el historiador es, para Dahlhaus, la imposibilidad de exponer la historia de la música por sí misma sino en relación a la historia social. Y el hecho de que la música sea socialmente elocuente, precisamente por su autonomía, significa que el intérprete, al descifrar lo que dice, no debe renunciar a la autonomía. Sin embargo, el mayor problema sigue siendo el trasfondo moral que se encuentra en la interpretación adorniana.

De este modo, la construcción historiográfica de Dahlhaus -una historia de estructuras pluralistas que aspiraba a trabajar “con sistemas dentro de sistemas” basados en tipos ideales representativos del período de investigación encarnados en determinadas obras- considera a la autonomía no como un principio historiográfico sino como un hecho histórico -que puede, por otra parte, encontrarse en cualquier época-; descarta a las interpretaciones de la autonomía que pretendiéndose teóricas no son más que construcciones morales; estima necesario dejar de lado el postulado de la totalidad que consideraba que una historia de la música aislada, que se considera autónoma, es un sector arrancado de la totalidad, sin una ley de movimiento propia; aspira, reconociendo la entidad de la autonomía, a que las obras musicales puedan ser consideradas como textos abstractos y tipos ideales susceptibles de poseer un significado real y preciso. Dentro de su propuesta, Dahlhaus no tiene problemas en sostener una división en el tratamiento del material musical para que pueda concebirse como obra o como simple documento. La música “puede constituir el objeto que el historiador pretende comprender y en torno al cual reúne las razones explicativas o un simple material que utiliza para ilustrar estructuras o procesos de la historia social”.<sup>43</sup> Pero, claro está, no habrá allí una historia de la música.

La posición de Dahlhaus aporta así numerosos elementos para poder pensar la relación entre historia y música, aunque él, claro está, está pensando en una historia de la música más que en una dimensión musical de la historia. Su obra, aunque

---

<sup>42</sup> DAHLHAUS, Carl *Fundamentos...*, p. 135.

<sup>43</sup> DAHLHAUS, Carl *Fundamentos...*, p. 151.

importante, ha sido cuestionada en sus puntos centrales, descartando la posibilidad de un tipo ideal y de un significado preciso, por diferentes corrientes vinculadas a la Nueva Musicología.<sup>44</sup> Pero además la propuesta de Dahlhaus puede ser cuestionada acudiendo a las premisas que el propio Adorno desarrolló en tanto y en cuanto la autonomía, además de ser un producto específico, derivado únicamente de la sociedad burguesa, es más que un hecho de la realidad una premisa fundamental para pensar a la música. Su posición está lejos del desarrollo de una moral; como hemos visto, forma parte del desarrollo de una teoría social crítica en donde lo estético es un complemento indispensable para que las ciencias sociales puedan analizar a la sociedad.

¿Cómo resolver entonces el problema de la relación entre música e historia sin caer en los problemas denunciados, aunque no resueltos, por Dahlhaus? ¿Es posible tratar a la música como fuente histórica sin caer, por ejemplo, en los vicios de un marxismo *vulgar* o en las insatisfacciones de las propias respuestas de Dahlhaus? ¿Es posible que la música pueda decirnos algo más sobre el pasado y que no sea la fútil ejemplificación de una historia ya conocida a través de otras fuentes? Y si esto es así, ¿de qué modo? ¿Alcanza sólo con hacer referencia a la propia materia musical dejando de lado el momento de su recepción? El propio Adorno ha dejado rastros para poder pensar una respuesta a estos interrogantes aunque estas pistas no se encuentran expresadas de manera lineal ni condensadas en una única obra. Es solamente la lectura simultánea de sus obras y el entrecruzamiento de sus textos pensados como un más amplio proyecto de teoría social crítica -a pesar del carácter fragmentario de aquéllos-<sup>45</sup> lo que va a permitirnos arribar a algunas respuestas al respecto.<sup>46</sup> En lo que sigue, sin embargo, no pretendemos hacer una sistematización de esta cuestión a partir de la propia obra de Adorno. Como bien remarca José Fernández Vega: “en la escritura de Adorno todo es movimiento. Esto impide cualquier compendio de sus teorizaciones”.<sup>47</sup> Más bien intentaremos presentar y apropiarnos de algunos elementos teóricos que nos permitan repensar críticamente a la música desde otro lugar. Esa es, por otra parte, una de las aristas fundamentales del legado adorniano, como apunta Kofi Awagu.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Véase SADIE, “The New Musicology” y HEPOKOSKI, James “The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources” en: *19<sup>th</sup> Century Music*, vol. 14, Nº 3, 1991, pp. 221-246.

<sup>45</sup> El editor de su obra completa, Rolf Tiedemann, opina que a pesar de ello no es descabellado pensar en una unidad de la consciencia filosófica de Adorno, unidad que por la cual “la más periférica crítica de un concierto comunica subterráneamente con obras como la *Dialéctica Negativa*”. “Apostilla editorial”, en ADORNO, Theodor W. *Monografías musicales*, Akal, Madrid, 2008, p. 505. Una posición similar puede verse en GÓMEZ, Vicente *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Barcelona, 1998 y en JAMESON, Frederic *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*, Verso, London, 2007.

<sup>46</sup> El propio Adorno expresaba en el prólogo de su *Filosofía de la Nueva Música* que “después de lo ocurrido en Europa y de lo que aún amenaza, dedicar tiempo y energía intelectual a descifrar cuestiones esotéricas de la técnica moderna de composición ha de parecer cínico por fuerza [...] Pero quizás este comienzo excéntrico arroje alguna luz sobre una situación cuyas conocidas manifestaciones únicamente sirven para seguir enmascarándola”. ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*, Akal, Madrid, 2003, pp. 10-11.

<sup>47</sup> FERNÁNDEZ VEGA, José, *Lo contrario...* p. 85.

<sup>48</sup> “Para comenzar a hacer un buen uso del legado de Adorno, el análisis musical tiene que tener la voluntad de no dar nada por sentado, no debe autoengañarse imaginando análisis definitivos ni estados finales, debe glorificar el compromiso con el presente en vez de aplazar la supuesta autoridad de la crítica pasada transmitida por los historiadores de las ideas [...] Es la certidumbre de lo provisorio y lo provisorio de la certidumbre, la convicción de que lo que se ha dicho puede ser falso, incompleto o

## **La filosofía de lo concreto**

En la primera parte de este trabajo habíamos remarcado la primacía del objeto en el pensamiento de Adorno. Es en el objeto, y allí Adorno estaba pensando en la obra de arte, donde se condensa la posibilidad de resolver el problema de la crisis de los otros discursos y la condición de guardar contenidos de verdad que otras esferas ya no podían almacenar. La verdad descansa en el objeto, de modo que la obra de arte puede ser vista como “una forma de teoría social muda, hasta que la interpretación filosófica o la evaluación estética le dan voz”.<sup>49</sup> O, para decirlo en términos de Max Paddison, la música “constituye una forma de conocimiento sin conceptos”.<sup>50</sup> La preferencia de Adorno por el objeto puede derivarse de una evidente preferencia por lo concreto, un rescate de la primacía de lo material para acceder al conocimiento a través del arte. El arte ante todo puede ser visto como un pensamiento concreto imposible de ser abstraído. El arte cuenta con una materialidad -el lienzo, el mármol, la partitura- que es insoslayable. Adorno esbozaba tempranamente estas cuestiones en una conferencia inaugural que dio como nuevo miembro de la facultad de filosofía de la Universidad de Frankfurt y que luego se publicó como texto bajo el título de *Actualidad de la filosofía*. Allí Adorno ponía de manifiesto, en el marco de una crítica al idealismo, el fracaso y la crisis de la pretensión filosófica por la totalidad -crisis que era también del propio idealismo. Guiado siempre por una búsqueda filosófica que no sirviera para velar la realidad y para eternizar una situación social dada sino que más bien se preocupara por la verdad, Adorno observaba que “plenitud material y concreción de los problemas es algo que la filosofía sólo podría tomar del estado contemporáneo de las ciencias particulares”.<sup>51</sup> Vale decir, para Adorno los problemas filosóficos están en todo momento, y de manera indisoluble, encerrados en las cuestiones más definidas de aquéllas. En tanto y en cuanto la filosofía se propone la resolución de interrogantes su tarea no debe ser, sin embargo, la de investigar intenciones ocultas y preexistentes sino precisamente la de “interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes, a partir de los *elementos aislados de la realidad*”.<sup>52</sup> Y en este trabajo interpretativo la respuesta necesita ser construida a partir de los elementos del enigma, que no es algo lleno de sentido sino carente de él, insensato. Únicamente el materialismo, con su método dialéctico, permite llevar a cabo este movimiento dado que “la contestación no se queda en el ámbito cerrado del conocimiento sino que es la praxis quien la da”.<sup>53</sup> Para

---

inadecuado y que siempre hay algo más que decir y especialmente que preguntarse lo que Adorno hace posible para el analista musical dedicado”. AGAWU, Kofi “What Adorno Makes Possible for Music Analysis” en: *19th Century-Music*, vol. 29, Nº 1, 2005, p. 55.

<sup>49</sup> PADDISON, Max “Adorno's Aesthetic Theory” en: *Music Analysis* vol. 6, Nº 3, 1987, p. 363. De aquí se desprende una importante idea que refuerza la anterior y es que para Adorno lo central del análisis está en la esfera de la producción y no en la de la recepción.

<sup>50</sup> PADDISON, Max “The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno” en: *Journal of the Royal Musical Association* vol. 116 Nº 2, 1991, p. 269. En *Teoría Estética* Adorno ya sostenía que “el contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Éste solo se puede obtener mediante la reflexión filosófica”, ADORNO, Theodor *Teoría...*, p. 174.

<sup>51</sup> ADORNO, Theodor W. *Actualidad de la Filosofía*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994, p. 86.

<sup>52</sup> ADORNO, Theodor W. *Actualidad...*, p. 89, cursiva nuestra.

<sup>53</sup> ADORNO, Theodor W. *Actualidad...*, p. 93.

Adorno, entonces, lo material es fundamental para el conocimiento puesto que las “contradicciones se dan en la cosa, en la realidad, y no pueden ser subsumidas en la totalidad de la idea”.<sup>54</sup> Adorno “insiste en el análisis microscópico y en relación dialéctica del fenómeno con la realidad, mediante el concepto de lo particular concreto. Lo universal se halla en lo particular ya que la sociedad es un sistema en el sentido material, o sea, cada campo social particular contiene y refleja de diferentes maneras el todo en sí”.<sup>55</sup> En palabras del propio Adorno, “no hay que filosofar sobre lo concreto sino a partir de ello”.<sup>56</sup>

En la opinión de Lunn, Adorno deja planteada así la premisa del “análisis microscópico más minucioso de los aspectos particulares empíricos, carentes de conceptos, de los artificios culturales”.<sup>57</sup> Su rechazo de las verdades universales y transhistóricas lo llevó a la búsqueda de *constelaciones* de aspectos particulares discontinuos en donde poder encontrar cierto grado de verdad histórica.<sup>58</sup> En sus propias palabras:

La interpretación de lo que no es intencional mediante la yuxtaposición de los elementos analíticamente aislados, y la iluminación de lo real mediante el poder de tal interpretación, es el programa de todo conocimiento auténticamente materialista... Porque la mente es en efecto incapaz de producir o captar la totalidad de lo real, pero quizá pueda penetrar el detalle, explotar en miniatura la masa de la realidad meramente existente.<sup>59</sup>

Adorno parte entonces de la materialidad de la realidad concreta para pensar en la posibilidad de un conocimiento crítico. En tanto la totalidad abstracta a la cual aspiraban los sistemas idealistas no hacía más que tapar y prolongar una determinada situación social de dominación, los objetos de la realidad material, aparecidos como fragmentos de la misma, otorgan la privilegiada posibilidad de acercarse a un contenido de verdad. Como resumen Yabrowski y Dipaola: “la ontología de Adorno se sostiene en su anclaje en lo material. La facticidad nunca abandona una esfera objetiva, la de las condiciones históricas. Hay una ontologización sobre ese zócalo de facticidad que Adorno considera absolutamente imposible de eliminar”.<sup>60</sup>

En el caso particular de la música, tendríamos entonces que acercarnos a la materialidad de la misma, a la forma que ésta adquiere. Ahora bien, ¿cómo es posible ese acercamiento? O, lo que es lo mismo, ¿de qué modo la materialidad musical expresaría un contenido de verdad de la sociedad en la cual es producida? Lunn plantea que “la historia recibía su significación sólo a través de la inevitable referencia de nuestra posición en el presente, y necesitaba que el sujeto filosóficamente conocedor descifrara sus significados tal como se sedimentan en los detalles

---

<sup>54</sup> YABROWSKI, Nuria y DIPAOLA, Esteban *En tu ardor y tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*, Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 20

<sup>55</sup> RINALDI, Mauricio *El concepto de autonomía del arte en la Teoría Estética de Adorno*, Tesis de Licenciatura inédita, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2006, p. 18.

<sup>56</sup> ADORNO, Theodor W. *Dialéctica Negativa*, p. 41.

<sup>57</sup> LUNN, Eugene *Marxismo...*, p. 229.

<sup>58</sup> Sobre la idea de constelaciones véase RINALDI, Mauricio *El concepto...*, pp. 3-4.

<sup>59</sup> ADORNO, Theodor W. *Actualidad...*, citado en LUNN, Eugene *Marxismo...*, p. 230.

<sup>60</sup> YABROWSKI, Nuria y DIPAOLA, Esteban *En tu ardor...*, p. 30.

minuciosos concretos del material cultural”.<sup>61</sup> Aquí se pone de manifiesto una significativa idea de Adorno para pensar a la música como fuente de la historia: la idea de sedimentación de lo diacrónico en la materia musical.

### **La historia sedimentada**

“La idea de las obras y de su coherencia ha de construirse filosóficamente”, dice Adorno en el prólogo de *Filosofía de la Nueva Música*, a través de un “procedimiento inmanente”.<sup>62</sup> Aquí, el filósofo retoma la idea de una obra de arte como teoría sin voz y deja abierta la posibilidad de resolver los modos en que esa voz pueda ser escuchada e interpretada. Adorno parte de la idea de que en tanto arte la música no debe ser insertada dentro de ninguna otra esfera que no sea la social. Para él la música es, ante todo, un *fait* social que no reconoce sobre sí ningún derecho natural. Su material “no está, como los doce semitonos con sus relaciones de armónicos físicamente preestablecidas, dado de manera naturalmente inmutable e idéntica en cualquier época”.<sup>63</sup> La música “no es sólo un arte de esencia propia, sino también un hecho social”.<sup>64</sup> La importancia, antes remarcada, de lo material concreto es retomada aquí en tanto y en cuanto es en ese material donde se deposita la historia. Vale decir, dentro del material musical es posible encontrar, en forma sedimentada, ciertas tendencias sociales e históricas. Adorno mantiene que los “trazos de los orígenes sociales de la música pueden ser descubiertos en una forma sublimada dentro de la estructura de los trabajos musicales autónomos, como ‘gestos sedimentados’”.<sup>65</sup> En este sentido, todos los rasgos específicos del material compositivo se convierten en marcas del proceso histórico. La música se transforma en el resultado de los procesos a los que se ha sometido su material y que ella misma ya no permite que sean visibles. Como se puede ver en el siguiente ejemplo:

Las disonancias nacieron como expresión de la tensión, la contradicción y el dolor. Se sedimentaron y se convirtieron en “material”. Ya no son medios de la expresión subjetiva. Pero no por ello reniegan de su origen. Se convierten en caracteres de la protesta objetiva. Consiste la enigmática suerte de estos sonidos en que, precisamente en virtud de su transformación en material, dominan, conservándolo, el dolor que antaño manifestaban.<sup>66</sup>

O también el caso de la polifonía, cuyo origen estaba en las ejecuciones colectivas del culto y la danza: aún cuando en la modernidad se haya superado la ejecución colectiva, la música polifónica sigue diciendo *nosotros*.<sup>67</sup> Para Adorno, todas las formas de la música son contenidos precipitados y en ellos sobrevive “lo si no olvidado y que

<sup>61</sup> LUNN, Eugene *Marxismo...*, p. 230.

<sup>62</sup> ADORNO, Theodor W. *Filosofía...*, p. 33.

<sup>63</sup> ADORNO, Theodor W. “Reacción y Progreso” en: ADORNO, Theodor W. *Escritos Musicales IV*, Akal, Madrid, 2008, p. 147.

<sup>64</sup> ADORNO, Theodor W. “Observaciones sobre la vida musical alemana” en: ADORNO, Theodor W. *Escritos...*, p. 182.

<sup>65</sup> PADDISON, Max “The Language-Character...” , p. 268.

<sup>66</sup> ADORNO, Theodor W. *Filosofía...*, p. 80.

<sup>67</sup> Aunque eso viva únicamente en la mente del compositor y no llegue a ningún otro ser vivo. Véase ADORNO, Theodor W. *Filosofía...*, p. 26.

ya no puede hablar inmediatamente. Lo que antaño buscó refugio en la forma persiste anónimamente en la duración de ésta. Las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos”.<sup>68</sup> En la música, el objeto son las *previas objetivaciones* del sujeto expresivo, que no es otro que el compositor y el conjunto conformado por todo eso que puede ser entendido como material musical transmitido. La forma que toma la autorreflexión de la música en su estructura técnica consiste, pues, en volverse contra ese *canon* de significados encapsulados en su material previamente aceptados y transmitidos históricamente.

Ahora bien, como el material musical es considerado como algo cuyo origen no es natural sino más bien como una sedimentación de las tendencias sociales e históricas, las demandas compositivas y musicales son también demandas sociales. Y cuando el compositor se enfrenta al material musical se enfrenta con la sociedad:

La del compositor con el material es la confrontación con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y no se contrapone como algo meramente externo, heterónimo [...] El compositor no es un creador. La época y la sociedad no lo limitan desde fuera, sino en la severa exigencia de exactitud que su obra le impone.<sup>69</sup>

Así el compositor se enfrenta a las figuras en las que la historia que se ha sedimentado frente a él como tal. El arte procede entonces a través de la crítica y la negación de las normas históricas y sociales imperantes dentro de su propio material. “El arte, una vez más, despliega su realidad en un campo de batalla antes que en un plácido paisaje; es un enfrentamiento interno entre los materiales y la forma a la vez. La estética, en consecuencia, lleva en sí esa impronta belicosa. Su pilar no es el individuo receptor, sino la propia obra”.<sup>70</sup> Es en este sentido que Adorno considera “a la composición como clave de todo lo que a justo título se llama vida musical”.<sup>71</sup> Es en la obra, y no en la esfera de la distribución o de la recepción, donde deben buscarse los contenidos de verdad ya que es ella la que, a través de la sedimentación histórica de la que es pasible su material, puede conservarla. “La distribución y la recepción social de la música es un mero epifenómeno; la esencia es la constitución social objetiva de la propia música”.<sup>72</sup> El foco, en todo caso, es la composición. Para Adorno, el verdadero tema musical no es individual sino colectivo, es un conjunto formado por las habilidades personales del compositor y los medios a su disposición legados por el pasado. La composición es “desciframiento” y los sonidos puros son expresión de una realidad social externa. Los sujetos receptores, por su parte, jamás podrían, en una condición de heteronomía y ausencia de libertad, dar cuenta de las posibilidades encerradas en una obra de arte: “la conciencia manipulada no podía ser considerada como los datos finales de un análisis crítico”.<sup>73</sup> Para Adorno el problema no era la

---

<sup>68</sup> ADORNO, Theodor W. *Filosofía...*, p. 46.

<sup>69</sup> ADORNO, Theodor W. *Filosofía...*, pp. 38 y 41.

<sup>70</sup> FERNÁNDEZ VEGA, José *Lo contrario...*, p. 77. Y en este sentido, en la medida en que la obra sea verdadera, atesora un resto de capacidad subversiva y esperanza utópica.

<sup>71</sup> ADORNO, Theodor W. “Observaciones”, p. 182.

<sup>72</sup> ADORNO, Theodor W. *Introducción a la sociología de la música*, citado en: JAY, Martin *Adorno*, Siglo XXI, Madrid, 1998, p. 130.

<sup>73</sup> JAY, Martin *Adorno*, p. 111.

recepción sino la producción de la obra misma.<sup>74</sup> En ella estaba contenida la sedimentación histórica del material y, también, la inscripción de una sociedad heterónoma.

### ***La heteronomía social inscrita en la autonomía musical***

Así como lo histórico se sedimenta en la materia musical, lo social se inscribe, para Adorno, en la forma que adquiere la obra de arte. La sociedad “es hablada por el arte que no habla de ella de manera directa, sino a través de los misterios de la forma”.<sup>75</sup> Aquí es necesario retomar una de las características de la obra de arte que vimos en la primera parte: la de autonomía. En su *Teoría Estética* Adorno sostenía que “la inmanencia de la sociedad en la obra es la relación social esencial del arte, no la inmanencia del arte en la sociedad” y que, en este sentido, “los artistas cumplen su función social al ayudar a hablar a las antinomias sociales mediante la síntesis de la obra”.<sup>76</sup> Esa posibilidad es alcanzada gracias a la condición de autonomía de la obra de arte que la *Teoría Estética*, habíamos visto, defiende como su característica fundamental. Ahora bien, esa autonomía “debe entenderse dialécticamente, puesto que se halla en pugna constante con la heteronomía que la sociedad trata de imponerle. Lo específico del arte es precisamente esa lucha permanente, cuyo resultado está siempre en suspenso [...] La antinomia fundamental del arte consiste en que es lo opuesto a la sociedad y a la vez un *fait social*. Su proclamada autonomía se halla en peligro; es un campo de batalla”.<sup>77</sup> La autonomía le permite al arte volverse contra la sociedad y en ese mismo acto de cristalización de algo propio critica a la sociedad mediante su mera existencia. Y aquí es donde la forma, y no el contenido, es lo que cobra importancia ya que “la forma opera como un imán que ordena los elementos de la empiria sacándolos del nexo de su existencia extraestética; sólo de este modo se apoderan de la esencia extraestética”.<sup>78</sup> En palabras del propio Adorno, “socialmente decide en las obras de arte el contenido que habla desde sus estructuras formales. La forma es el lugar del contenido social”.<sup>79</sup>

Ahora bien, para Adorno, el arte sólo puede adquirir su autonomía, y aquí se diferencia notablemente del planteo de Dahlhaus, a partir del creciente proceso de racionalización que se opera en la sociedad burguesa. En tanto y en cuanto en la sociedad burguesa el arte ha devenido en una neutralización de la crítica, el arte verdadero es aquel que, lejos de rebajarse al mero entretenimiento o la

---

<sup>74</sup> En todo caso, Adorno rescata la importancia del *estremecimiento*. En la experiencia del arte, de su verdad o su falsedad, lo que se observa, más que una vivencia subjetiva, es la irrupción de la objetividad en la consciencia subjetiva. Mediante esa experiencia, la objetividad es mediada donde la reacción subjetiva es más intensa. Por ejemplo, en el desarrollo que sigue a Beethoven, la fuerza de sugestión de las obras, que originalmente está tomada de la sociedad, rebota sobre la sociedad, se vuelve agitadora e ideológica. El estremecimiento que está contrapuesto rotundamente al concepto habitual de vivencia, entonces, no es una satisfacción personal del yo. Más bien, es una advertencia de la liquidación del yo, que estremecido comprende su propia limitación y finitud. Esta experiencia es contraria al debilitamiento del yo que la industria cultural lleva a cabo. La experiencia subjetiva contra el yo es un momento de la verdad objetiva del arte. Véase ADORNO, Theodor W. *Teoría...*, pp. 323-324.

<sup>75</sup> FERNÁNDEZ VEGA, José *Lo contrario...*, p. 9.

<sup>76</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoría...*, p. 307.

<sup>77</sup> FERNÁNDEZ VEGA, José *Lo contrario...*, p. 64.

<sup>78</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoría...*, p. 299.

<sup>79</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoría...*, p.299.

comunicación, logra, gracias a su autonomía, resguardar el espacio para la crítica permanente: “la obra de arte entra en necesaria comunicación con lo empírico, con la existencia, dado que allí toma su contenido que, por el carácter autónomo del arte, niega, cortando de esa manera esa comunicación”.<sup>80</sup> Así, el arte se opone a otras esferas sociales y obedece por lo tanto a otras leyes. La obra de arte particular es central para Adorno porque es “el punto de articulación entre lo empírico y lo teórico, produciéndose allí la iluminación de la verdad”.<sup>81</sup>

En el caso particular de la música, Adorno descartaba justamente cualquier juicio que estuviese basado en su condición de positiva o negativa y también desconfiaba de su efecto moral sobre los sujetos -vale decir, del comportamiento que podía fomentar en ellos. Por el contrario, el único criterio aceptable era el de si la música

Tiene contenido de verdad y si este contenido de verdad, en la medida en que es experimentado en ella, ayuda a perforar la consciencia falsa y proporcionar a los hombres una más correcta. Sólo así y en ningún sentido pragmatista puede hablarse de una función social de la música. Hoy solamente se cumple allí donde la música se opone al funcionamiento universal en vez de fortalecer con sus aspavientos el velo ideológico.<sup>82</sup>

La sociedad penetra la obra mediante, por ejemplo, el material musical mediado social e históricamente, a través del proceso de racionalización que toma de la racionalidad instrumental de la sociedad que al mismo tiempo se opone. La música, en tanto obra de arte autónoma, puede a través de ese aislamiento, recuperar los aspectos dominantes de una sociedad y en el momento en que los niega, en tanto impide la aparición de una identidad, ser crítica de esa sociedad y expresar un contenido de verdad que no es posible hallar en ningún otra esfera social. En palabras de Adorno, la música

Conserva sin duda su verdad social en virtud de la antítesis con la sociedad, gracias al aislamiento, pero esto es lo que en último término hace también que ella misma perezca. Pues hasta el discurso más solitario del artista vive de la paradoja de hablar a los hombres, precisamente gracias a su aislamiento, a la renuncia a la comunicación rutinaria.<sup>83</sup>

La música no puede convertirse de esta manera en una mera ilustración de algo ya verificando previamente y dispensado por el movimiento mismo del concepto. 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”.<sup>84</sup> La sociedad burguesa -para Adorno no ha existido otra música que la de esta clase social- queda incorporada y registrada estéticamente en la configuración formal de la música. Ni siquiera importan las convicciones políticas privadas de los autores, ya que están meramente en la más contingente y fútil

---

<sup>80</sup> YABROWSKI, Nuria y DIPAOLA Esteban *En tu ardor...*, p. 66.

<sup>81</sup> RINALDI, Mauricio *El concepto...*, p. 35.

<sup>82</sup> ADORNO, Theodor W. “Observaciones”, p. 192.

<sup>83</sup> ADORNO, Theodor W. *Filosofía...*, p. 28.

<sup>84</sup> ADORNO, Theodor W. *Filosofía...*, p. 32.

conexión con el contenido de las obras. La música es la esencia social oculta, citada como manifestación.<sup>85</sup> Como bien resume Martin Jay:

No es cosa de la música contemplar con impotente horror la sociedad. Cumple su función social de forma más precisa cuando presenta los problemas sociales mediante su propio material y de acuerdo con sus propias leyes formales, problemas que la música encierra en las más íntimas células de su técnica [...] Esta tarea equiparaba a la música con la teoría social crítica, ya que ambas negaban el *statu quo*.<sup>86</sup>

\*\*\*\*\*

Las posibilidades de utilizar a la música como fuente histórica, o de reconsiderar la dimensión musical de la historia, han sido reforzadas a partir de la recuperación de ciertos elementos del pensamiento adorniano trabajados en este trabajo. En tanto y en cuanto la obra de arte se presenta en la modernidad como el lugar donde pueden encontrarse contenidos de verdad no distinguibles en otras formas de discursos, la música, en tanto arte, se encuentra habilitada para que recurramos a ella en busca de información sobre la sociedad en la que habita. Su inevitable materialidad, el gesto sedimentado en su material y la inscripción social dentro de la forma que adquiere hacen de la música un privilegiado canal de acceso a las sociedades del pasado y permiten que esas sociedades se nos muestren en toda su complejidad. Para finalizar este trabajo quisiéramos mostrar cómo el propio Adorno, en una de sus monografías musicales, ha dejado pistas para llevar a cabo este trabajo.

En “Mahler. Una fisonomía musical”, Adorno se lanza a realizar una ponderación del compositor bohemio.<sup>87</sup> Más allá de la intención rescatista de Adorno -que puede vincularse a su posterior vindicación de la llamada Segunda Escuela de Viena-, lo que interesa aquí es ver de qué manera la música de Gustav Mahler puede decirnos algo más que lo meramente musical en la clave enunciada durante este trabajo. Para Adorno, la música de Mahler rechaza las tan difundidas categorías estilísticas de la música de programa porque ella no ilustra ideas sino que está destinada a concretarse en una idea. En este sentido, la música de Mahler hace enfurecer a los conniventes con el mundo que les ha tocado vivir porque les recuerda “lo que ellos deben expulsar de sí mismo”.<sup>88</sup> El mundo moderno se le aparece como insatisfactorio y es esto lo que lo lleva a no respetar sus normas. Las sinfonías de Mahler -algunas de las cuales están pensadas para voz humana- se presentan entonces en contra del curso del mundo. Y el modo que Mahler tiene para denunciar ese curso del mundo es la *irrupción*, vale decir, la protesta. La irrupción y el curso del mundo son dos opuestos abstractos que Mahler va a concretizar a través de la contextura interna de sus obras, mediatizando

---

<sup>85</sup> ADORNO, Theodor W. *Filosofía...*, p. 117.

<sup>86</sup> JAY, Martin *Adorno*, p. 130.

<sup>87</sup> ADORNO, Theodor W. “Mahler. Una fisonomía musical” en: ADORNO, Theodor W. *Monografías Musicales*, Akal, Madrid, 2008, pp. 143-313.

<sup>88</sup> ADORNO, Theodor W. “Mahler...”, p. 150.

esa oposición. En este sentido, su *Primera sinfonía* puede considerarse recorrida enteramente por la irrupción.

Ahora bien, para Mahler, “la verdad es lo otro, lo no inmanente y que sin embargo surge de la inmanencia”. La música tradicional ha tenido miedo de lo nuevo, ha trocado lo uno por lo otro y ha sido tautológica. Así, Mahler viene a derogar este sistema carente de contradicciones y a transformar la ruptura en ley formal.<sup>89</sup> Es por eso que la música de Mahler media entre el curso del mundo y lo que sería de otro modo y esa mediación es la que puede descubrirse en el material compositivo. Lo que toma del curso del mundo no es idéntico a él. Por ejemplo, en la *Primera sinfonía*, la naturaleza, en cuanto negación determinada del lenguaje artístico musical depende de éste. Así, el doloroso pedal del comienzo presupone, para rechazarlo, el ideal oficial de la buena instrumentación. Su necesidad de distanciamiento no encontró sino con retraso los armónicos de este sonido.<sup>90</sup>

En tanto y en cuanto la música de Mahler intenta denunciar el curso del mundo moderno e ir más allá de sus cosas, Mahler se ve obligado a rechazar el material tradicional que sí había establecido un compromiso con el mundo. Mahler, que no estaba dispuesto a ese compromiso, se apodera de ese lenguaje con violencia para resistirse a esa violencia. Uno de los modos por los cuales lleva a cabo esa tarea es la persistente utilización del diatonismo y, dentro de él, de la fórmula tecnológica de la alternancia entre los modos mayor y menor. En esa alternancia, sedimentada desde tiempo atrás como elemento formal, “se concentra la relación con el curso del mundo; distanciamiento con respecto a lo que ‘rechaza’ violentamente al sujeto; anhelo de la reconciliación final de lo interior y lo exterior”.<sup>91</sup> El recurso a la alternancia mayor y menor, sumado al desprecio por la progresión de los grados, su temor a la modulación y la acumulación de notas pedales, intentan acentuar la inautenticidad y subrayar la ficción con el fin de curarse de la falsedad en la que el arte está empezando a convertirse. En su utilización nueva de lo viejo conocido se produce su rechazo del mundo moderno en curso.

En la música de Mahler podemos así vislumbrar las transformaciones que trae consigo el proceso de modernización y, sobre todo, las formas que asumiría la oposición al mundo capitalista europeo de fines del siglo XIX. Pero los modos y las formas más detalladas de esta cuestión forman ya parte de otro trabajo.

---

<sup>89</sup> ADORNO, Theodor W. “Mahler...”, p. 160.

<sup>90</sup> ADORNO, Theodor W. “Mahler...”, p. 161.

<sup>91</sup> ADORNO, Theodor W. “Mahler...”, p. 172.

## Bibliografía

- ABBATE, Carolyn (1996) *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton.
- ADORNO, Theodor W. (1994) *Actualidad de la filosofía*, Planeta-Agostini, Barcelona.
- (2005) *Dialéctica Negativa*, Akal, Madrid.
- (2008) *Escritos musicales IV*, Akal, Madrid.
- (2003) *Filosofía de la Nueva Música*, Akal, Madrid.
- (2008) *Monografías musicales*, Akal, Madrid.
- (2004) *Teoría Estética*, Akal, Madrid.
- AGAWU, Kofi (2005) "What Adorno Makes Possible for Music Analysis" en *19th Century-Music* vol. 29, Nº 1, pp. 49-55.
- BUCK-MORSS, Susan (1981) *Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México.
- DAHLHAUS, Carl (1997) *Fundamentos de la historia de la música*, Gedisa, Barcelona.
- FEHER, Ferenc (1989) "Música y racionalidad" en HELLER, Agnés y FEHER, Ferenc (eds.) *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Península, Barcelona.
- FERNÁNDEZ VEGA, José (2009) *Lo contrario de la infelicidad: promesas estéticas y mutaciones políticas del arte actual*, Prometeo, Buenos Aires.
- GÓMEZ, Vicente (1998) *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Barcelona.
- GOSSETT, P. (1989) "Carl Dahlhaus and The "Ideal Type"" [Reseña de Die Musik Des 19. Jahrhunderts]" en *19th Century Music*, vol. XIII, pp. 49-56.
- HABERMAS, Jürgen (1989) *El discurso filosófico de la Modernidad*, Taurus, Madrid.
- HOLLOWAY John, MATAMOROS Fernando y TISCHLER, Sergio (eds.) (2007) *Negatividad Y Revolución: Theodor W. Adorno y la política*, Herramienta, Buenos Aires.
- HONNETH, Axel (2009) *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad*, A. Machado Libros, Madrid.
- JAMESON, Frederic (2007) *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*, Verso, London.
- JAY, Martin (1998) *Adorno*, Siglo XXI, Madrid.
- LUNN, Eugene (1986) *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, Fondo de Cultura Económica, México.
- MENKE, Christoph (1997) *La soberanía del arte. La experiencia estética en Adorno y Derrida*, Visor, Madrid.
- MONJEAU, Federico (2004) *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Paidós, Buenos Aires.
- PADDISON, Max (1987) "Adorno's Aesthetic Theory" en *Music Analysis* vol. 6, Nº 3, pp. 355-377.
- (1991) "The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno" en *Journal of the Royal Musical Association* vol. 116, Nº 2, pp. 267-279.
- RINALDI, Mauricio R. (2006) *El concepto de autonomía del arte en la Teoría Estética de Adorno*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- SADIE, Stanley (2001) "Historiography" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, London.
- STEINBERG, Michael P. (2008) *Escuchar a la razón: cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- YABROSKI, Nuria y DIPAOLA, Esteban (2008) *En tu ardor y tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*, Paidós, Buenos Aires.