

Rose Rosengard Subotnik

**El diagnóstico de Adorno del estilo
tardío de Beethoven: síntoma precoz
de una condición fatal**

Adorno concibe la historia del arte como la progresión del arte hacia su autonomía, esto es, su independencia de la sociedad. El estilo tardío de Beethoven representa un punto crítico en esa historia para Adorno, dado que constituye el primer reconocimiento de que la integridad musical no puede coexistir armónicamente con la utilidad social, y de que, en consecuencia, la música sólo puede conservar su autenticidad en el mundo moderno mediante su divergencia deliberada respecto de la sociedad contemporánea, volviéndose por completo hacia su interior.

**Adorno's Diagnosis of Beethoven's
Late Style: Early Symptom of a
Fatal Condition**

Adorno sees the history of art as the progression of art toward autonomy, that is, independence from society. Beethoven's late style signifies a critical point in that history for Adorno, for it constitutes the first musical acknowledgment that musical integrity cannot coexist in harmony with social usefulness, and that consequently music can retain its authenticity in the modern world only by diverging willfully from contemporary society and turning wholly inward.

El diagnóstico de Adorno del estilo tardío de Beethoven: síntoma precoz de una condición fatal^I

Rose Rosengard Subotnik

“A esta última experiencia por la que la música mecánica pasa a cada hora tiene espontáneamente la nueva música, al olvido absoluto. Ella es el verdadero mensaje en la botella”.

T. W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*.^{II}

54|55

No es del todo sorprendente que todavía en 1975^{III} no haya en la musicología norteamericana una introducción formal a la crítica cultural de la Escuela de Frankfurt publicada en sus propias revistas periódicas. Aunque el Instituto para la Investigación Social, alrededor del cual se centró originariamente la denominada Escuela de Frankfurt, fue fundado en 1923, el primer trabajo extensivo sobre dicha escuela apareció recién cincuenta años más tarde, con la publicación de *The Dialectical Imagination* (Boston, 1973), de Martin Jay. Pero lo más sorprendente es que aun cuando el libro de Martin Jay fue muy bien considerado en otras disciplinas, la musicología norteamericana continuó mostrando muy poco interés en Theodor

^I “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition”, en *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis and Oxford, University of Minnesota Press, 1991), pp. 15-41.

^{II} Trad. de A. Brotons Muñoz, *Filosofía de la nueva música* (Madrid, Akal, 2003), p. 119.

^{III} La primera edición de este ensayo se publicó en el *Journal of the American Musicological Society* 29/2 (1976). [N. de los T.]

W. Adorno, uno de los miembros más importantes de la Escuela de Frankfurt, sobresaliente filósofo y crítico musical, quien desarrolló algunas teorías del arte muy provocativas: que el arte de occidente tendió hacia una autonomía creciente de la sociedad, que cuanto más autónoma es una obra más profundamente corporiza las tendencias sociales de su tiempo, y que un análisis apropiado puede descifrar el significado social de la estructura artística así como realizar la crítica del arte y de la sociedad simultáneamente.

En defensa de esta disciplina debe admitirse la inusual dificultad de los escritos de Adorno. Es desalentador comprobar, por ejemplo, que lo más cercano a una exégesis definitiva de la crítica musical de Adorno parece ser el complejo *Doctor Faustus* de Thomas Mann, y que los requerimientos para la comprensión completa de su pensamiento probablemente difieren poco de aquellos necesarios para escribir esa novela.¹

Penetrar en el estilo de escritura de Adorno parece casi requerir la cercana colaboración personal con Adorno de la que disfrutó Mann durante la escritura de *Doctor Faustus* o, al menos, el talento creador de este último, con su capacidad para construir activamente una síntesis coherente de su voluminoso desorden conceptual y estilístico. La capacidad de sintetizar es importante a varios niveles. Primero, los textos de Adorno son verdaderamente “antitextos”:² concentrados, crípticos y –al igual que el estilo tardío de Beethoven, tal como Adorno lo concibe– elípticos. Además, dado que cree fuertemente que los “objetos” de estudio no pueden tener significado, para el

¹ Adorno cumplió un rol tan importante como asesor musical en *Doctor Faustus* que las discusiones musicales fundamentales de la novela pueden considerarse tanto de Mann como del propio Adorno. Gran cantidad de esos pasajes fueron tomados casi literalmente de *Filosofía de la nueva música* de Adorno, y Mann admitió haber hecho cambios filosóficos y técnicos a partir del asesoramiento de Adorno. Cf. Thomas Mann, *The Story of a Novel: The Genesis of “Doctor Faustus”*. Trad. R. y C. Winston (New York, 1961) [T. Mann, *Los orígenes del Doctor Faustus*. Madrid, Alianza, 1976]; y Gunilla Bergstein, *Thomas Mann’s “Doctor Faustus”*. Trad. K. Winston (Chicago, 1969). Dado que la novela está tan cerca teóricamente de la propia obra de Adorno, y ya que la conexión con Adorno está bien documentada, *Doctor Faustus* puede ser usada provechosamente como una fuente del propio pensamiento musical de Adorno. Se debe agregar que desde la primera aparición (en 1976) de este ensayo (y me gustaría pensar que, al menos en parte, gracias a esa aparición), los intelectuales de habla inglesa han tenido más interés en los escritos sobre música de Adorno del que habían tenido antes.

² Término utilizado por Adorno para referirse a los textos de Hegel (Frederic Jameson, *Marxism and Form* [Princeton, 1971], p 48).

estudioso, fuera de los procesos de su propia conciencia. Adorno destruye deliberadamente la barrera entre el contenido y el método de su estudio,³ de modo tal que se vuelve extraordinariamente difícil separar las opiniones de Adorno de aquello sobre lo cual escribe. Del mismo modo, en lugar de aislar los objetos de estudio unos de otros, Adorno insiste en tratar de comprenderlos en una multitud de relaciones, de manera que cada uno de sus ensayos críticos lleva a muchas direcciones y ninguno agota las ideas de Adorno de su tópico manifiesto. Para ilustrar este conjunto de problemas más concretamente, una investigación sobre la concepción de Adorno del estilo tardío de Beethoven es complicada por diferentes razones: Adorno dejó sólo dos ensayos dedicados exclusivamente a Beethoven, un ensayo aforístico sobre el estilo tardío y un ensayo sobre la *Missa Solemnis*;⁴ el último es el único estudio detallado que Adorno dejó sobre alguna obra específica de Beethoven, a excepción de un breve análisis del op. 111 en *Doctor Faustus*,⁵ y es imposible entender la interpretación de Adorno sobre el estilo del tercer período sin examinar su discusión del estilo del segundo período, diseminada en numerosos ensayos y monografías. Tales problemas, junto con el estilo generalmente no comunicativo de Adorno, me han forzado, en un estadio mucho más modesto que el de Mann, a desempeñar un rol inusualmente activo, infiriendo las interconexiones e implicaciones de las ideas de Adorno. Así, este ensayo, como la mayoría de los escritos de Adorno, es en un sentido no sentimental muy personal, una condición que parece casi consecuencia inevitable de la urgencia moral que Adorno mismo atribuye a la preservación de la individualidad.

56|57

Pero no es la síntesis novelística de Mann la única demanda que impone Adorno al lector norteamericano. Una comprensión firme de los significados de Adorno también presupone el tipo de educación comprehensiva y humanística tradicional alemana

³ T. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Reinbek bei Hamburg, 1968), p.7.

⁴ T. W. Adorno, "Spätstil Beethovens" [en adelante, SB], *Moments Musicaux* (Frankfurt, 1964), pp. 13-17; "Verfremdetes Hauptwerk, Zu *Missa Solemnis*" [en adelante, VH], *ibid.* pp. 167-185. [Cf. Adorno, "El estilo de madurez en Beethoven", en *Reacción y progreso y otros ensayos musicales* (Barcelona, Tusquets, 1970); y "El estilo tardío de Beethoven" y "La obra maestra distanciada. A propósito de la *Missa solemnis*", en *Escritos musicales IV. Obras completas 17* (Madrid, Akal, 2008).]

⁵ Thomas Mann, *Doctor Faustus* [en adelante *DF*]. Trad. de H. T. Lowe-Porter (New York, 1948), pp. 51-56. [Mann, *Doktor Faustus*. Trad. de E. Xammar. Barcelona, Edhasa, 1978.] A menos que se indique otra cosa, todas las referencias al *Doctor Faustus* de la siguiente discusión serán de la traducción al inglés. Debe notarse, de cualquier modo, que un pasaje importante sobre el rol de la fuga en el estilo tardío de Beethoven, adaptado de Adorno, aparece sólo en el original alemán (Stockholm, 1947), pp. 91-94. Fue quitado de la traducción al inglés aparentemente por pedido de Mann (Cf. Robert Craft, "The 'Doctor Faustus' Case", *New York Review of Books* 22 (13) [August 7, 1965], p. 20, n. 5).

que permitió a Mann realizar su novela enciclopédica. Una cierta familiaridad con las obras principales de Kant, Hegel, Marx, Kierkegaard y Husserl constituye tal vez las necesidades básicas para extraer algún significado de los escritos musicales de Adorno. Y, finalmente, Mann fue capaz de producir un complemento discursivo de la crítica fragmentaria de Adorno, al menos en parte, porque ambos, como alemanes del siglo XX, estaban impulsados por la misma experiencia atormentadora: una visión desde el interior de cómo una herencia intelectual incomparablemente civilizada pudo llevar con aparente continuidad, e incluso necesidad, a la barbarie total. Aunque la historia norteamericana moderna no carece por su parte de anomalías perturbadoras, probablemente pocos norteamericanos puedan sacar de su propia experiencia el sentido de inmediatez apocalíptica necesario para apreciar cabalmente la angustia moral subyacente a la crítica musical de Adorno y a la novela de Mann. Y sin embargo debe hacerse eso, porque los ensayos musicales de Adorno analizan la música no sólo como una organización de sonidos sino como una corporización de verdades percibidas por la conciencia humana: y el propósito de sus escritos musicales es criticar no sólo los aspectos técnicos de la música sino, sobre todo, la condición humana de las sociedades que dan vida a la música.

El comienzo lógico, para el musicólogo norteamericano interesado en comprender el pensamiento musical de Adorno a pesar de tales dificultades, es el de uno o dos compositores en los cuales se centra la escritura musical de Adorno (como para Mann *Doctor Faustus*): Beethoven y Schönberg. La elección entre estos dos es casi insustancial, ya que cada uno está implícito en las consideraciones de Adorno sobre el otro. En lugar de estudiar uno u otro, con el aislamiento positivista tradicional, el lector de Adorno debe aprender a considerar a ambos maestros como parte de un mismo movimiento histórico, del cual sus músicas respectivas definen momentos críticos. Este movimiento (el cual, en cierto sentido, es el verdadero protagonista de *Doctor Faustus*) es el del humanismo occidental burgués, entendido como el desenvolvimiento dialéctico en la historia de creaciones esencialmente burguesas como la razón, el iluminismo (dominio de la naturaleza), el progreso, la dialéctica misma y, lo más importante, la libertad individual.

Desde la perspectiva adorniana, el gran logro de la historia de la humanidad se alcanzó durante la era burguesa, la cual extiende aproximadamente hasta Monteverdi.⁶ Éste fue la cristalización de la razón y de la conciencia personal en el concepto de la libertad individual, un hombre consciente de sí, con la libertad para determinar su propio destino, tal como Kant definiera la libertad: a través

⁶ Cf. Adorno, "Bach Defended against his Devotees", *Prisms* (Trad. S. y S. Weber. London, 1967), p. 137; y Mann, *DF*, pp. 485-486.

del ejercicio de la elección moral. Desde la perspectiva kantiana y hegeliana de Adorno, esta concepción del hombre sólo podría volverse realidad mediante la coincidencia de intereses individuales y sociales bajo una situación en la que el hombre se sintiera completo o íntegro, y esto último se aproximó a su realización en un momento histórico único, representado en música por el estilo del segundo período de Beethoven.

Las obras tardías de Beethoven, con la problemática (y tal vez sólo parcial) excepción de la novena sinfonía,⁷ significan para Adorno la irreversible aparición de la libertad individual como posibilidad en la realidad histórica concreta (la cual, para un posthegeliano como Adorno, es la única realidad ontológica). Y la música de Schönberg representa simplemente los últimos estadios inevitables de un proceso que comenzó a manifestarse en el estilo tardío de Beethoven: la separación entre la libertad subjetiva y la realidad objetiva.⁸ Según el análisis de Adorno, en el estilo tardío de Beethoven está implícita la disolución final de todos los valores que hicieron del humanismo burgués la esperanza de la civilización humana.

La disolución del humanismo burgués tiene implicaciones históricas para Adorno que exceden la declinación de una clase particular para incluir el fin de la historia y, ya que historia significa para Adorno historia del hombre, el fin de la humanidad en sí misma en sentido absoluto.⁹ Porque la vocación por la crítica como disciplina humanística se apoya en el concepto de “humanidad” y en la convicción de que ese concepto tiene sentido sólo si puede ser usado para designar una especie moral.¹⁰ Pero como la “humanidad”, entendida como realidad histórica es inseparable del humanismo burgués, a Adorno le parece inimaginable cualquier otra forma alternativa de realización histórica. Tampoco puede imaginar un desarrollo lógico ulterior del humanismo burgués. Así, la música de Schönberg marca para Adorno el fin de la dinámica del desarrollo humano, esto es, de la historia humana, y toda la historia de la música desde el período tardío de Beethoven hasta Schönberg representa la caída de la historia humana y el prolegómeno de la música de un mundo

⁷ Adorno, “VH”, p. 172; *Einleitung*, pp. 105-106.

⁸ Cf. Adorno, “Arnold Schoenberg, 1874-1951”, *Prisms*, p. 157; *Philosophy of Modern Music*. Trad. A. G. Mitchell y W. V. Blomster (New York, 1973), pp. 67-71 [*Filosofía de la nueva música. (FNM)* Madrid, Akal, 2003.]; “Modern Music Is Growing Old”, *Score* 18 (1956), p. 26; Mann, *DF*, pp. 189-194; Jameson, *Marxism*, pp. 34-38, y Ferenc Feher, “Negative Philosophy of Music - Positive Results”, *New German Critique* 4 (1975), pp. 102,107-108.

⁹ Cf. por ejemplo Adorno, “Growing Old”, p. 24, y “Thesen über Tradition”, *Ohne Leitbild* (Frankfurt 1968), p. 35.

¹⁰ Cf. Feher, “Negative Philosophy”, p. 102.

posthistórico, el cual, tal como continúa existiendo físicamente, entró en una etasis ahistórica sin significado.¹¹ Esta música posthistórica, la música de nuestro tiempo, debe ser considerada como el arte de una especie posthumana. No hay otro modo de interpretar la siguiente sentencia: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”.¹²

La actitud de Adorno ante la música del siglo XX fue caracterizada como “la confortable y estéticamente deliberada postura estética del hombre que mira las profundidades desde la terraza vidriada del Gran Hotel Abismo.”¹³ En realidad, en la geografía de la historia de la música de Adorno, la discontinuidad esencial se ubica no en el siglo XX sino en algún lugar entre el segundo y el tercer período de Beethoven. Porque está claro que “el paisaje, ahora abandonado y enrarecido”, que forma la metáfora final del ensayo adorniano acerca del estilo tardío de Beethoven,¹⁴ descansa en una esperanza para el futuro humano más lejana que cercana. Este paisaje puede ser rellenado sólo con los despojos de una humanidad herida de muerte.

II

¿Cómo se puede explicar este trágico acontecimiento en la historia humana y cómo se muestra en la música, particularmente en la obra tardía de Beethoven? La respuesta más directa de Adorno, derivada directamente de las tradiciones hegeliana y marxista, se apoya en el carácter e impacto de los “acontecimientos mundiales” que ocurrieron durante la vida de Beethoven; primero, la fuerza liberadora de la Revolución Francesa se transformó, por parte de Napoleón, en coerción; luego, la propia demostración napoleónica del poder individual de determinar la historia mundial finalizó mediante la represión de la oposición colectiva organizada.¹⁵ Eventos de esa naturaleza, de acuerdo con Adorno, dejan necesariamente vestigios indirectos en

¹¹ Cf. Adorno, *Philosophy*, pp. 60, 102, y *Einleitung*, pp. 57-59. Este es un tema importante en *Dialectic of Enlightenment* de Adorno y Max Horkheimer. Trad. J. Cumming (New York, 1972). Cf. pp. 35-36. Leonard Meyer llega de diferente manera a una concepción similar de la historia en *Music, The Arts, and Ideas* (Chicago, 1967), pp. 87-232.

¹² Adorno, “Cultural Criticism and Society”, *Prisms*, p. 34.

¹³ Cf. Feher, “Negative Philosophy”, p. 102.

¹⁴ Adorno, “Spätstil”, p. 17

¹⁵ Cf. Adorno, *Einleitung*, pp. 72, 223-28, 232; y “Ideen Zur Musiksoziologie”, *Kangfiguren* (Berlin, 1959), p. 25. [Cf. Adorno, “Ideas sobre sociología de la música”, en *Escritos musicales III*. Madrid, Akal, 2006.] Aunque Adorno comunica poco sobre los eventos históricos mismos su comprensión de

el gran arte, el cual, según su punto de vista, está fundamentalmente involucrado con lo que Georg Lukács llamó “la defensa de la integridad humana”.¹⁶

Adorno se opone a la estrecha perspectiva del arte del formalismo que predomina en buena parte de la crítica angloamericana, pero es igual de vehemente en su rechazo de la idea marxista vulgar de que Beethoven, o cualquier artista de primer nivel, transfiere los acontecimientos externos, incluso los eventos históricos mundiales, al arte de modo directo. Por el contrario, Adorno afirma que el gran arte desde la madurez de la era burguesa (el único período que le interesa) fue creado por artistas involucrados directamente no con la sociedad, favorable o no a ellos, sino más bien con los problemas inmanentes al arte.¹⁷ Sin embargo, Adorno sostiene simultáneamente que cuanto más rigurosa es la exclusividad con la cual el artista se dedica a esos problemas inmanentes, más probabilidades tendrá el arte resultante de incluir, en su propia estructura, una contrapartida artística a la estructura de las cuestiones humanas externas o, en otras palabras, a la sociedad y la historia contemporáneas.

La explicación de esta paradoja aparente parece apoyarse en la premisa, implícita para Adorno, de una relación dialéctica entre forma y libertad. Según esta concepción, los dos principios son fundamentalmente interdependientes y mutuamente contradictorios a la vez. De este modo, la forma es un principio extrínseco e incluso antitético a la libertad subjetiva o a la fantasía individualista característica de la imaginación –aunque se necesita de la forma para dar existencia real objetiva a los contenidos de la imaginación–. En términos de la filosofía adorniana, por decirlo de otra manera, la forma no es un principio subjetivo, sino uno objetivo.

Más concretamente, los elementos fundamentales de la forma artística (Adorno parece referirse de esta manera, en términos musicales, tanto a los aspectos físicos de las configuraciones sonoras como a los principios de organización que las gobiernan) se derivan en última instancia no de la propia imaginación del artista sino,

éstos no está probablemente alejada de las visiones de Romain Rolland y Harry Goldschmidt, como queda establecido en Goldschmidt, “Der späte Beethoven – Versuch einer Standortbestimmung”, *Bericht über den Internationalen Beethoven Kongress 10-12 Dezember 1970 in Berlin* (H. A. Brockhaus y K. Niemann eds. Berlin, 1971), pp. 48-49.

¹⁶ Georg Lukács, *Writer & Critic* (New York, 1970), p. 86.

¹⁷ Cf. Adorno, *Einleitung*, pp. 23-33, esp. p. 225 sobre la “mónada sin ventanas” y p. 229 sobre el carácter ontológico o esencial del paralelismo que emerge entre arte y sociedad. Se debe enfatizar que Adorno niega categóricamente toda correspondencia puntual entre componentes artísticos y eventos particulares.

inconscientemente, de las categorías formales y modelos del mundo histórico fuera de la obra de arte.¹⁸ A través de un complejo proceso de mediación –que Adorno no pretende entender o dilucidar adecuadamente–, proceso que involucra las maneras en que el artista percibió la realidad tempranamente (por la asimilación que hizo en su niñez de las estructuras sociales) y al estado contemporáneo de los materiales, técnicas y tecnología artísticos (todo, como la forma, proveniente del exterior de la imaginación), las tendencias esenciales de un momento histórico dado se traducen en aspectos formales del gran arte.¹⁹ Así la forma, que aparenta ser un principio artístico intrínseco, constituye, en un nivel más profundo de realidad, el parámetro social de arte. Adorno afirma que a través de un análisis sensible, las tendencias sociohistóricas pueden ser “interpretadas” en la misma estructura de la obra de arte y, además, que es precisamente el contenido social incorporado en la forma artística el que constituye el significado último del arte.

De acuerdo con la formulación de Adorno sobre la relación entre el arte y la sociedad, el estilo del segundo período de Beethoven se corresponde con una realidad que se mostraba excepcionalmente proclive a la posibilidad de una síntesis dialéctica.²⁰ En otras palabras, las condiciones históricas dieron a Beethoven un fundamento para un pensamiento de la estructura musical como una totalidad que podía albergar un concepto (por ejemplo: sujeto, individuo, o libertad) y su opuesto (objeto, sociedad, o forma), en una solución que preservaba la esencia de cada uno. Particularmente, tal como Hegel (nacido el mismo año que Beethoven) intentó resolver a través del concepto de Estado las contradicciones entre lo individual y lo general que perturbaban la noción kantiana de libertad, del mismo modo Beethoven, en el estilo de su segundo período, encontró aparentemente los medios musicales de reconciliar la contradicción entre la libertad subjetiva y la forma objetiva, esto

¹⁸ Cf. Adorno, *Einleitung*, pp. 227-230 y “Ideen”, p. 22. Sobre la relación entre forma y materia, especialmente en este contexto, Cf. Adorno, *Philosophy*, pp. 32-33. La referencia en Heinz-Klaus Metzger “Intermezzo I (Just Who Is Growing Old?)”, *Die Reihe* (edición inglesa) 4 (1960), p. 64 a este último pasaje en la edición alemana de *Philosophy (Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt, 1958) es incorrecta: debería leerse “pp. 36 et seq.”. Cf. también nota 37.

¹⁹ Cf. esp. Adorno, *Einleitung*, pp. 227, 230-233.

²⁰ Para la discusión sobre el estilo del segundo período de Beethoven cf. esp. Adorno *Einleitung*, pp. 223-225 y 232; *Philosophy*, pp. 55-56 y “VH”, pp. 182-183; también Mann, *DF*, p. 190; y Jameson, *Marxism*, pp. 39-44. Para las diferentes elaboraciones de la obra de Beethoven como síntesis dialéctica, cf. Christopher Ballantine, “Beethoven, Hegel and Marx”, *Music Review* 33 (1972), pp. 34-46; y Philip Barford, “The Approach to Beethoven’s Late Music”, *Music Review*, 30 (1969), pp. 106-117.

es, de sintetizar los principios subjetivos y objetivos en una suerte de completitud o totalidad de la cual depende la subsistencia de la libertad. En las estructuras características de este estilo, tal como Adorno lo entiende, “el individuo musical (...) identificado a veces con la nota individual, otras con el tema, y otras con la parte para el instrumento concertante) es capaz de desarrollar desde dentro suyo y de organizar la totalidad de la obra musical a partir de la dinámica interna de los elementos participantes”.²¹ Lo que distingue estas estructuras o movimientos es, brevemente, su aparente habilidad para derivar el principio de organización formal no de una fuente externa sino de sí mismos, y así establecer como una realidad la analogía musical de la libertad individual, el “sujeto musical”, el cual dominó las compulsiones y disentimientos externos y determinó su propio destino.

El principio formal general a través del que el sujeto del segundo período de Beethoven afirma su libertad es el que Adorno, adoptando un término de Schönberg, llama “variación progresiva”.^{22,IV} Como tal se designa el proceso por el cual un elemento musical se sujeta a un cambio dinámico lógico mientras simultáneamente retiene su identidad original, sobreponiéndose así a la contradicción entre identidad y no identidad. La corporización más obvia de este principio ocurre en el desarrollo y recapitulación del allegro de sonata, una estructura que Adorno considera un sinónimo del estilo del segundo período. El desarrollo es el proceso por el que el sujeto musical demuestra sus poderes generadores mientras va “saliendo”, en términos dialécticos, de sí mismo hacia el mundo generalizador del Otro u objeto –a través del cual demuestra su libertad en la realidad objetiva. La expansión de la sección de desarrollo, y la focalización sobre ella, durante el segundo período de Beethoven, significa para Adorno la realización del momento histórico-musical en que la libertad individual

62 | 63

²¹ Feher, “Negative Philosophy”, p. 108. Sobre las categorías de totalidad y movimiento autónomo, cf. Adorno, “VH”, p. 180.

²² Aunque este término está ahora frecuentemente asociado con Adorno, quien lo desarrolló extensamente, Adorno lo deriva de Schönberg. Cf. Adorno, “Bach”, p. 139; “Schoenberg”, p. 154; y Arnold Schoenberg, *Style and Idea* (New York, 1950), p. 43. [Cf. A. Schönberg, *El estilo y la idea*. Madrid, Taurus, 1963.]

^{IV} La traducción al español del concepto schönbergiano de *entwickelnde Variation* ha sido objeto de soluciones disímiles, motivadas acaso por el hecho de que su traducción más ajustada, “variación desarrollante”, conlleva la introducción de un neologismo. El empleo de la expresión “variación progresiva” sigue la traducción de Juan J. Esteve en la edición española de *El estilo y la idea* de Schönberg (Madrid, Taurus, 1963). El concepto ha sido traducido también como “variación evolutiva” por Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth en su edición de las *Obras completas* de Adorno (Cf. vol. 16. Madrid, Akal, 2006). [N. de los T.]

alcanza finalmente el orden dado exteriormente como el principio de gobierno más manifiesto de las estructuras existentes objetivamente. La reafirmación enfática de sí mismo en la recapitulación beethoveniana es igualmente importante en la teoría de la variación progresiva, porque a través de la recapitulación el sujeto demuestra su poder de retornar a sí, sin importar cuán lejos y vigorosamente haya viajado en el mundo del objeto. De hecho, la recapitulación parece confirmar la irresistibilidad racional de la determinación del sujeto de retornar a sí mismo, ya que casi siempre parece emerger como resultado lógico y resolución de lo que le precedió. Así, mediante la recapitulación, el sujeto parece no sólo juntar todo dentro de sí, sino también derivar de sí mismo los principios de desarrollo dinámico (cambio histórico) y orden externo fijo (identidad inmutable), sintetizando los dos en un nivel más alto de realidad. Además, dado que el principio de la variación progresiva puede ser extendido a todos los aspectos de los movimientos de sonata del segundo período beethoveniano, éstas parecen constituir totalidades dialécticas genuinas, según Adorno, reconciliando fuerza y contrafuerza, parte y todo, el ser en sí y el otro, libertad y orden.

Según palabras de Adorno, el contenido que se extrae del análisis formal del estilo del segundo período de Beethoven, a saber, la reconciliación de los opuestos dialécticos, representa una tendencia socio-histórica esencial del mundo beethoveniano. Este juicio queda demostrado por el hecho de que el principio de reconciliación se extiende más allá de los aspectos puramente estilísticos de este período de la música de Beethoven hacia su conexión con la sociedad. Porque si esta síntesis dialéctica tenía algún fundamento en la realidad ontológica en ese tiempo, entonces lo particular debió haber tenido la capacidad de establecer, e incluso incorporar, normas de validez general. Y efectivamente, hacia el final del segundo período, una gran cantidad de público se había apropiado de un considerable número de las altamente individualizadas configuraciones musicales de Beethoven. Esto no se dio, insiste Adorno, porque Beethoven hubiera tratado de conformar a ese público, sino porque durante un tiempo sus intereses artísticos particulares y los de la sociedad coincidieron genuinamente.²³ La música de su segundo período proporcionó una

²³ La coincidencia de lo individual y lo general en el estilo del segundo período de Beethoven es un tema recurrente en los escritos de Adorno, que aparece también en *DF*. Cf. Adorno, *Einleitung*, pp. 78, 223-224, 227-228, 237; y “VH”, pp. 182-184; también Mann, *DF*, pp. 190-191, 240-241. (Debe notarse, sin embargo, que Adorno no examina empíricamente la verdadera respuesta a Beethoven en su propio tiempo, por lo tanto pierde ciertas sutilezas que enriquecen la obra de otros estudiosos no positivistas. Para ejemplos de esto último, cf. Georg Knepler, “Das Beethoven-Bild in Geschichte and Gegenwart”, *Beethoven-Kongress Berlin*, p. 27; y “Zu Beethovens Wahl von Werkgruppen”, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 12 [1970], pp. 319-320.) Cf. también las notas 36 y 96.

reconciliación momentánea no sólo entre Beethoven y la sociedad sino también, en un nivel más alto, entre lo particular o concreto (el individuo) y lo general o abstracto (el ser social o incluso la humanidad como especie histórica); y la persona dentro de la música alcanzó el estatuto de una persona colectiva o “sujeto universal”, el equivalente musical del individuo histórico universal.

Debe decirse que Adorno nunca afirmó que en la sociedad contemporánea a Beethoven (ni en ninguna otra) se alcanzara de hecho la síntesis dialéctica. Lo que Adorno sí sostuvo es la posibilidad de que esa síntesis fuera entonces una realidad, al menos una realidad tal como para proponer a la imaginación del artista sus propias categorías formales. En la medida en que la obra del segundo período de Beethoven logra una verdadera síntesis, es utópica, adelantada a su tiempo y más completa que la sociedad de su tiempo.²⁴ Esta diferencia entre el arte existente y la sociedad representa lo que Adorno considera la función crítica del arte:²⁵ al hacer manifiesto su propio efecto dinámico de armonía total, el segundo período de Beethoven sobresale por contraste con la falta de completitud o integridad de la condición humana. De nuevo, lo que Adorno tiene en mente aquí es la división, diagnosticada por Kant, entre los aspectos individuales y generales o sociales de la humanidad, la cual finalmente convierte la libertad humana en una ilusión. Adorno parece creer que, aunque crítico de la sociedad, el estilo del segundo período pudo ganarse la aceptación social con relativa facilidad porque respondió a una necesidad generalizada de un derecho de autoafirmación individual, y porque su propio carácter universal pareció prometer que podía alcanzarse realmente una síntesis entre individuo y sociedad.

64|65

Sin embargo, al menos en la opinión de Adorno, la síntesis prefigurada en el segundo estilo de Beethoven se volvió imposible. El estilo del tercer período, según Adorno, reconoce claramente esta realidad y es, por esta razón, el más realista de sus estilos.²⁶ En su último período, tal como lo entiende Adorno, Beethoven “entrevé lo clásico [esto es, con su promesa de síntesis] como lo clasicista [es decir, con su ilusión de que tal promesa podría ser guardada]”.²⁷ Adorno interpreta el estilo del tercer período como una crítica del estilo del segundo.

²⁴ Cf. Adorno, *Einleitung*, p. 232; Jameson, *Marxism*, pp. 38-39 y notas 67 y 104.

²⁵ Sobre la obra de arte como crítica, cf. Adorno “VH”, pp. 184-185, “Ideen”, p. 29; *Einleitung*, p. 226 y “Growing Old”, p. 26. Cf. también las consideraciones sobre el conocimiento [*Erkenntnis*] en *Einleitung*, pp. 72, 227; y en Mann, *DF*, pp. 239-240; y nota 70.

²⁶ Adorno, “VH”, pp. 183-85. Para una fina discusión, aunque de ningún modo complaciente, de esta sección (y de la extensión de estas ideas por Peter Gülke), cf. Goldschmidt, “Der späte Beethoven”, pp. 43-44.

²⁷ Adorno, “VH”, p. 183.

Adorno no cree que esta crítica haya aparecido recién en el período tardío. Prefiere mantener la creencia dialéctica de que todo concepto histórico contiene en sí mismo la base de su propia negación. Afirma que Beethoven cuestionaba el principio de síntesis ya en su segundo período, y de ese modo alentaba la posibilidad de que ese principio fuera ilusorio en el preciso momento en que parecía más real. Adorno no trata de establecer esta conclusión puntualizando cronológicamente ejemplos tempranos del estilo del tercer período, tales como la op. 102, sino localizando lo que él denomina “momentos negativos” o “resistencias” en los aspectos más característicos del estilo del segundo período.²⁸ Son fundamentales entre éstos las afirmaciones exageradas de los procedimientos de desarrollo y recapitulación, en los cuales Adorno distingue no sólo la incipiente transformación de la libertad en coerción sino, más pertinente aún, las dudas del sujeto musical con respecto a la potencia de su propia libertad, una sospecha de que la falta de límites implícita en la libertad es incompatible con la forma, y que toda coincidencia aparente de libertad y forma representa menos una síntesis que un momentáneo estancamiento.

Lo que Beethoven está comenzando a sentir en su segundo período, según el análisis de Adorno, es que la libertad individual es una ilusión, o al menos un problema. Incluso el sujeto del segundo período no puede establecer completamente como una realidad objetiva su poder de derivar el principio objetivo de organización formal de sí mismo. Llegado un punto puede parecer hacerlo. Pero el principio de recapitulación, por ejemplo, surge sin necesidad lógica en el sujeto y, al reenfatar el retorno del sujeto hacia sí, destaca la contingencia de la reconciliación, en realidad del destino mismo, y de la esencial heteronomía del sujeto, que es la de su dependencia de una autoridad impuesta desde afuera.²⁹

²⁸ Para la discusión siguiente ver esp. Adorno, *Einleitung*, pp. 224-225, 228-229; “VH”, pp. 183-184; y Feher, “Negative Philosophy”, pp. 100-101, 106; cf. Adorno “VH”, p. 174 y Mann, *DF*, p. 487, sobre la variación estática; y Adorno, *Einleitung*, pp. 38-73 sobre el retorno invariable. Debe notarse que con su impaciencia característica por el detalle empírico, Adorno presta poca atención a los problemas de definir con precisión los límites entre los períodos estilísticos de Beethoven. Adorno sí llama la atención sobre una clase de “ley de desarrollo desigual” en el tratamiento de Beethoven de varios géneros, particularmente evidente en el progresismo de la música de cámara respecto de las sinfonías (cf. “VH”, p. 172 y *Einleitung*, pp. 104-108). No obstante muestra poco interés en superposiciones cronológicas específicas, y aparentemente acepta más o menos como dada la conocida periodización de Wilhelm von Lenz.

²⁹ Adorno piensa en el cambio de la creencia en la libertad al reconocimiento de la fuerza cuando afirma “[El hecho] de que el gesto afirmativo de la recapitulación en algunas de las más grandes sinfonías de Beethoven tome poder de la violencia represiva, el autoritario “Esto es así” [*so ist es*], y

Adorno parece argumentar que el estilo del segundo período de Beethoven representó el colapso final del antiguo, predialéctico, modelo de estructura, un orden metafísico fijo basado en un Primer Principio absoluto, en favor de un principio nuevo, la determinación de la forma por el individuo que se mueve por sí mismo en su tiempo histórico. Pero, a la vez, según la posición de Adorno, la autonomía del sujeto libre estaba ya en duda. Pero las únicas fuentes concebibles de la forma como principio racional eran Dios y la identidad. Con ambos eliminados, el individuo se encontraría a sí mismo sujeto a una realidad externa (el origen de la forma) caracterizada por la contingencia o, en otras palabras, por su irracionalidad esencial. El sujeto musical –una creación de la racionalidad burguesa– retrocedió naturalmente ante tal perspectiva y defendió su apariencia de autonomía con vehemencia. Pero tal apariencia fue una ilusión, según la opinión de Adorno, tal como el esfuerzo de Kant por derivar categorías objetivas, como la ley moral, de la subjetividad humana.³⁰

Kant no pudo probar la existencia de una ley moral como necesidad lógica, sólo pudo afirmarla tan enfáticamente como le fue posible sobre la base de sentimientos subjetivos. Del mismo modo, dice Adorno, la propulsión exagerada del desarrollo de Beethoven contradice la ilusión de que la parte y el todo pueden coexistir libremente en sus movimientos de sonata. Ostensiblemente, la liquidación de los materiales a través del proceso de desarrollo, junto con su fricción en diferentes puntos de la forma, sugiere que los elementos individuales pueden integrarse en una totalidad sin perder su propia integridad. De hecho, según Adorno, así como el beneficio de la sociedad requiere en última instancia el sacrificio de la individualidad, también el desarrollo beethoveniano tiende a desgastar su material generador –el sujeto musical– hasta el punto en que éste se niega completamente a sí mismo en beneficio de una entidad mayor.³¹ Un desarrollo ilimitado, en otras palabras, vuelve la libertad

gesticulativamente, decorativamente exceda lo que sucede musicalmente [*schießt über das musikalisch Geschehende hinaus* – es decir, vaya más allá de lo que el desenvolvimiento lógico implicaría] es el tributo forzado de Beethoven a la esencia ideológica, en cuya jurisdicción cae incluso la música más suprema que haya intentado la libertad bajo la no libertad duradera.” (*Einleitung*, p. 225) (A menos que se indique otra cosa, todas las traducciones del alemán son mías.) El desciframiento de los aspectos más oscuros de este pasaje se lo debo a Lawrence Fuchsberg. Sobre la “esencia ideológica”, cf. *Einleitung*, p. 73 y nota 37.

³⁰ Adorno, “VH”, pp. 179, 182-185; y *Einleitung*, p. 229. Cf. también Robert L. Jacobs, “Beethoven and Kant”, *Music & Letters* 42 (1961), pp. 242-251. Cf. también notas 37 y 95.

³¹ Adorno, *Einleitung*, pp. 224-225. Cf. también “VH”, p. 183.

en esclavitud. Más aún, el sujeto musical puede afirmar la necesidad de su propia resistencia sólo a través de la recapitulación, y cuanto más descontrolada se vuelve la libertad del desarrollo más arbitrario es el efecto restrictivo de la recapitulación. Así, Beethoven no pudo garantizar mejor que Kant ni la libertad individual ni la reconciliación del individuo con la sociedad como realidades necesarias y objetivas.

Y todavía más, Adorno no duda que el estilo del segundo período de Beethoven fuese capaz de trascender el dualismo kantiano entre lo individual y lo general, y postular una síntesis hegeliana entre los dos. Esto no supone una contradicción, porque Adorno encuentra precisamente el mismo elemento de autonegación en el concepto sintético de Estado de Hegel y en el allegro de sonata del segundo período de Beethoven.³² Pero el modelo formal con el cual ambos se corresponden, según Adorno, es en definitiva el de la sociedad burguesa, que no puede resolver el dualismo kantiano en la realidad. Por lo tanto, ni la síntesis hegeliana ni la beethoveniana de las antinomias kantianas es admisible. Aunque ambas suplantán a Kant temporalmente, en cada una de ellas se puede discernir la disolución de la síntesis en sus componentes contradictorios.

III

Adorno no va tan lejos como para denominar negativo al segundo período. La aproximación a una síntesis, aunque precaria, permite al arte criticar las imperfecciones del mundo mediante el cumplimiento de sus propios fines. Este proceso afirma no sólo la tendencia natural del arte hacia la completitud,³³ sino también una creencia en la posible completitud humana; afirma no sólo la materialidad física del arte, sino también su realidad histórica y social concreta. Pero el arte auténtico pudo aproximarse a la condición de una síntesis sólo mientras esta última parecía tener alguna base en la realidad objetiva. En la última década de Beethoven, la característica predominante de la realidad externa, al menos desde el punto de vista de Adorno, fue precisamente la irreconciliabilidad entre sujeto y objeto y, sobre todo, entre libertad individual y orden social.

³² Cf. Sang-Ki Kim, “Reseña de *Drei Studien zu Hegel*, por Adorno”, *New German Critique* 4 (1975), p. 176. Sobre los límites de la sociedad burguesa, cf. también Adorno, *Einleitung*, pp. 51, 229.

³³ Cf. Mann, *DF*, p. 68; y Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften* vol. 7 (Frankfurt, 1970), p. 10. [Adorno, *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004] Me gustaría expresar aquí mi gratitud a Martha Woodmansee por el acceso a su trabajo inédito sobre la *Teoría Estética*, “Rede über Lyrik und Gesellschaft”, y *Dialectic of Enlightenment*.

Beethoven, para poder seguir creando la poderosa ilusión de una síntesis, como si ésta fuera un *fait accompli*, en el conocimiento de que la síntesis no era posible, debería haber falsificado la naturaleza de la realidad existente, y debilitado la comprensión individual de lo verdadero. Al mismo tiempo, esto habría comprometido la propia comprensión de Beethoven de la realidad y así ayudado a destruir la libertad subjetiva sobre la cual se predica la libertad de imaginar. En síntesis, si el estilo de Beethoven hubiera mantenido su carácter afirmativo en el tercer período, sin mostrar las dicotomías irreconciliables ahora percibidas como fundamentales de la realidad, su música se habría convertido en lo que Adorno llama “ideología”: su superficie (apariencia) habría desmentido el carácter esencial de la realidad, y habría contribuido a la preservación de una “falsa conciencia”, la cual serviría no sólo a la integridad y libertad humana sino a un mundo opresivo. Su música habría perdido su estatuto de arte auténtico, el cual, según definición de Adorno, es siempre una crítica de la sociedad, un rechazo de aquellas condiciones del mundo que deshumanizan a la humanidad.³⁴

Esto significa que la música auténtica comenzó a transformarse efectivamente en una “doble negación” al comienzo del tercer período de Beethoven. En el segundo período, cuando las necesidades individuales y las generales parecían coincidir, la música auténtica podía mantener un carácter afirmativo y aun así criticar la sociedad. En cambio ahora, para ser auténtica la música debe volverse explícitamente negativa. Por lo tanto, los artefactos de la “cultura afirmativa” avalaban directamente una condición social represiva; sólo la “cultura negativa” podía defender la libertad humana. Para retener su estatuto de arte auténtico, las obras tardías de Beethoven tuvieron que reemplazar la síntesis como su contenido formal por la imposibilidad de la síntesis; sus contenidos estéticos tuvieron que volverse la imposibilidad de una completitud y armonía estéticas. Exponiendo algunas dicotomías irreconciliables, la música tardía de Beethoven pudo destacar la disolución de la integridad humana en la compartimentación esclavista y deshumanizante (por ejemplo, entre individuos e identidades sociales), forzada sobre los hombres por la sociedad.³⁵

³⁴ Cf. Adorno, “Growing Old”, pp. 19-20: “...un arte que acepta sin discusión... una represión... ha abandonado el intento de ser verdadero y ha renunciado a lo que es, de hecho, la única justificación de su existencia”.

³⁵ La necesidad de la doble negación, debe notarse, es un tema principal tanto de la *Teoría Estética* de Adorno como de *Doctor Faustus* de Mann. Para encontrar un ejemplo de su aplicación a la música de Beethoven, cf. Adorno, “VH”, pp. 184-185; también su artículo “SB” completo. Desde

Lo esencial en la teoría estética de Adorno es que el grado de realidad social asimilado por el arte es directamente proporcional a su autonomía conceptual, y aquí parece haber una buena razón para suponer que la crítica negativa de la sociedad puede bien realizarse dentro del ámbito de un arte dado, sin imitación directa alguna de la realidad externa criticada. Porque en un mundo en el cual los intereses individuales y sociales son irreconciliables, y la armonía general puede obtenerse sólo a expensas de la libertad individual, el sujeto no se arriesga a una confrontación directa con la sociedad, cuyos poderes lo superan. Bajo estas condiciones, argumenta Adorno, la única protesta posible para un arte auténtico es la de apartarse de la sociedad; para que un arte tal como la obra tardía de Beethoven preserve su fuerza crítica y proteja al sujeto musical (esto es, humano), el artista debe romper, de la manera más radical posible, las conexiones manifiestas entre su arte y la sociedad. Los artistas deben resistirse activamente a proyectar (o finalmente incluso permitir) su arte como satisfacción de la sociedad existente, o a servirla de alguna manera.³⁶ Conscientes de su incapacidad para satisfacerse a sí mismos y a la sociedad a la vez, deben ajustar su arte con más decisión que nunca, de acuerdo con los criterios de su propia imaginación, extrayendo de ésta tanto sus reglas de procedimiento como su propio criterio de lo que representa el cumplimiento artístico. Su arte debe volverse consciente e implacablemente autónomo.

Pero esto encierra una paradoja. Para empezar, disociar los aspectos individuales de los sociales de la humanidad termina minando la universalidad del concepto de individuo, reduciéndolo a una existencia limitadamente personal, aislada y, filosóficamente hablando, “accidental”.³⁷ Esta disociación separa la completitud humana en dos, dejando al individuo, según Kant, incapacitado para proteger su

la perspectiva de Adorno, esto está en esencia prefigurado por Bach, especialmente el Bach tardío, quien no estuvo más en armonía con su sociedad de lo que estuvo el Beethoven tardío. (Cf. Adorno “Bach”, pp. 136-139; y *Einleitung*, p. 237) pero cf. también la calificación de esta similitud en Adorno, “VH”, p. 175. Sobre la contradicción como esencia del arte moderno auténtico, cf. “VH”, p. 183; *Einleitung*, pp. 80, 220 y “Cultural Criticism”, p. 32.

³⁶ Cf. Adorno, *Einleitung*, pp. 51-52, 223: “Si Beethoven es ya el prototipo musical de la burguesía revolucionaria, es simultáneamente el prototipo de una música que se escapó de su custodia social, [es] estéticamente autónoma por completo, ya no “en servicio” (*bedienstet*).” Las dos tuvieron que diverger en el tercer período al elegir Beethoven esto último.

³⁷ Para una discusión más amplia sobre lo “accidental” en este sentido, cf. Adorno, “VH”, pp. 179, 181; y *Philosophy*, p. 59; también Feher, “Negative Philosophy”, p. 109; y Célestin Deliège, “Une incidence d’Adorno”, *Arc* 40 (1969), p. 106. Para describir este problema en términos filosóficos, el

propia libertad. Si se considera correcto el razonamiento de Kant, tal como hace Adorno, el individuo que se vuelva consciente de su pérdida de conexión con la sociedad tendrá como fundamental preocupación su restablecimiento. Así, en el arte auténtico que se dedique a preservar al individuo libre, el sujeto musical, por más que parezca forzado a desarrollar o determinar su propio destino, va a requerir la corroboración de su propia existencia libre por parte del mundo exterior; va a tratar de interrumpir su desesperado aislamiento solicitando la ayuda de los más poderosos principios de realidad objetiva.³⁸ Más aún, para que el arte sea absolutamente autónomo, debe poder expandir infinitamente el principio de autodeterminación, expuesto en el segundo período de Beethoven. Pero incluso el sujeto del segundo período sospecha los límites de su propia autonomía. El del tercer período, distin-

sujeto necesita probar la racionalidad de la realidad objetiva para establecer la realidad objetiva de su propia racionalidad, el principio del que depende su propia característica distintiva, la autonomía. Pero dado que el sujeto no tiene acceso a la realidad objetiva excepto dentro del marco de sus propias percepciones, no puede establecer esta prueba. Por lo tanto, a través del acto de apuntar hacia el objeto, el sujeto se muestra como fragmentario más que como autónomo, esto es, abierto al poder de fuerzas externas irracionales y por lo tanto sin la capacidad de autodeterminación crucial para su propia definición. Aquí está en cuestión, obviamente, el problema que constituye el núcleo de la filosofía de Kant. La urgencia de este problema se muestra en los esfuerzos románticos por definir lo individual como el lugar de lo universal. Tal como lo surgió M. Woodmansee en "The Genius and the Copyright" (*Eighteenth-Century Studies* 17 [1984], pp. 447-448), mientras que el poeta iluminista podía esperar crear un mundo reconocible universalmente, la lectura romántica nos envuelve en "la exploración de un Otro, en la penetración de lo más profundo alcanza lo ajeno, dada la conciencia absolutamente única de la cual la obra es una corporización verbal". Efectivamente esto indica que en el romanticismo, el yo se ha vuelto la única fuente posible de un "Otro", una situación que pone en duda el acceso del sujeto a toda clase genuina de otredad, a menos que la objetividad de una visión interior individual pueda ser garantizada de alguna manera.

Esta cuestión es importante en relación con otros... tales como la heteronomía del individuo (cf. las notas 29 y 30); la relación de la subjetividad con la forma (n. 18); la relación entre la forma imaginada por el artista y la forma que el artista transmite; el significado objetivo de lo musical y otras formas de la individualidad; y la tensión entre imágenes de la reproducción metafórica y la contigüidad metonímica.

³⁸ Cf. Adorno "VH", p. 178; "Schoenberg", p. 164; *Einleitung*, p. 73; y *Philosophy*, pp. 56-57; también Mann, *DF*, pp. 189-191. Cercana a esto está la noción de que el desarrollo ilimitado de un sujeto, sea un sujeto musical o la sociedad burguesa misma, lleva (a través del funcionamiento dialéctico de la historia) a la negación final del sujeto. Cf. Adorno, *Einleitung*, pp. 51, 229.

guible por su absoluto realismo, no tiene más opción que la de rechazar la noción de su propia autonomía, considerándola una ilusión. De ahí la paradoja: para retener su autenticidad, tal como la define Adorno, la obra tardía de Beethoven tiene que encarnar simultáneamente los principios de autonomía y heteronomía. ¿Cómo se puede realizar tal incorporación?

La respuesta de Adorno implica una reformulación de la relación entre sujeto musical y objeto que refleja su irreconciliabilidad: para evitar violar su propia autonomía, el sujeto musical tiene que renunciar a su lugar en la música, cediéndoselo a –o, en efecto, asumiendo– las características formales de la realidad objetiva.³⁹ Porque la libertad subjetiva y la forma objetiva eran antitéticas e incluso principios contradictorios; por lo tanto, al incrementar el carácter formal explícito de la música, el sujeto pudo reconocer su dependencia subyacente hacia una fuente exterior de autoridad, de objetividad, sin ir más allá de los procesos autónomos de construcción musical. En otras palabras, para satisfacer sus propias ansias de corroboración objetiva, el sujeto pudo usar simplemente técnicas musicales para crear estructuras contrarias a la expresión de la libertad subjetiva o de la individualidad, más próximas al carácter de la realidad objetiva en la cual se origina, en última instancia, toda forma.

Esto significó que el sujeto, para protegerse del contacto directo con la objetividad, tuvo que entregar a las formas objetivas el lugar alguna vez reservado a la expresión directa de la fantasía subjetiva en música, es decir que el sujeto musical tuvo que eliminar su presencia física de la música. En cierto sentido, el sujeto del segundo período todavía estaba “vuelto hacia” el mundo del objeto, pero ahora el sujeto no puede ni derivar lo objetivo fuera de sí mismo, ni retornar a sí mismo en un estado de reconciliación con aquél. Ya sea que tratara de hacer desaparecer toda evidencia de lo objetivo, o tratara de entrar en una síntesis genuina con éste, el sujeto musical no podía ya asegurar su supervivencia objetiva. La única manera que tenía el sujeto musical de preservar su integridad era huir, ya sea lejos, hacia atrás, o incluso a través de las disposiciones formales que constituían ahora la apariencia física característica de la música.⁴⁰ Así, en la música del tercer período, según Adorno, el sujeto musical rara vez se mostró o expresó directamente.

³⁹ Cf. Adorno, “VH”, p. 184: “Fuera de la libertad el sujeto autónomo, el cual de otro modo ya no sabe manejar la objetividad, da lugar a la heteronomía.” Cf. también Adorno, “Schoenberg”, p. 164 y Ronald Weitzman, “An Introduction to Adorno’s Music and Social Criticism”, *Music and Letters* 52 (1971), p. 292.

⁴⁰ Cf. Adorno, “VH”, pp. 182-183; cf. también esp. los pasajes relacionados en Adorno, “SB”, pp. 16-17; y Mann, *DF*, pp. 52-56.

Adorno no sugiere que el sujeto haya desaparecido en el período tardío de Beethoven sin dejar huellas. Dado que la historia, desde la perspectiva dialéctica, es irreversible, con el segundo período de Beethoven la conciencia del sujeto entró irrevocablemente en la historia de la música. De aquí en adelante, la propia ausencia de un sujeto en una configuración musical constituiría necesariamente un componente indispensable de tal configuración. Si el sujeto no se hiciera presente, se lo extrañaría; y fue de esta manera, negándose a sí mismo, que el sujeto mantuvo su identidad en el estilo tardío de Beethoven.

Entonces, desde una perspectiva adorniana, el estilo tardío puso en estado de irreconciliabilidad las condiciones de autonomía y heteronomía artísticas. Por un lado, el sujeto musical mantuvo su autonomía apartándose de la realidad social objetiva en todos los niveles de composición. Por el otro, la autonomía musical fue creada por y para el sujeto como instrumento de su propia expresión individual; la autonomía musical se planteó como problema sólo cuando el artista tomó conciencia de su propia individualidad. Pero lo que el sujeto musical ideó en la obra del tercer período fue una clase de estructura que, en virtud de su carácter explícitamente objetivo se orientaba, más allá de la libertad subjetiva de expresión que había hecho parecer posible la autonomía artística, a los orígenes externos de la forma artística. Concisamente, el sujeto musical auténtico del tercer período de Beethoven ejercitó su autonomía para crear configuraciones que dieran cuenta de su inevitable heteronomía.

72|73

Esta compleja interpretación del estilo tardío de Beethoven se vuelve menos formidable cuando se la ilustra concretamente en la música. Cuando Adorno habla del sujeto que toma sus características formales de la realidad objetiva parece tener en mente dos características particulares: la colectividad y la fuerza. Para Adorno, la encarnación más directa de un orden colectivo, sobre fundamentos tanto históricos como físicos, estaría representada por el contrapunto.⁴¹ El contrapunto es una técnica derivada de sociedades que anteceden al nacimiento de la dualidad entre sujeto y objeto y de la expresión subjetiva, esto es, las sociedades colectivas. Aunque tanto Adorno como Mann subrayan el valor de salvaguardar la vitalidad humana “primitiva” de la represión de las más recientes formas “civilizadas”, ambos están profundamente perturbados por los aspectos concomitantemente “barbáricos” de fenómenos culturales preindividualistas, y preiluministas, tales como el contrapunto.⁴²

⁴¹ Cf. Adorno, “SB”, p. 14 y “Bach”, pp. 137-142. También Mann, *DF*, pp. 53, 281. La idea está implícita en todo “VH”.

⁴² Sobre los peligros, cf. Mann, *DF*, pp. 59-60, 367, 373. Sobre los valores, cf. *ibid.*, p. 63; Adorno, *Einleitung*, p. 230 y *Philosophy*, pp. 38-39. Cf. también la versión original de *Doctor Faustus* (Stock-

En la medida en que el contrapunto permite físicamente la coexistencia de entidades genuinamente discretas –sujetos potenciales–, parece ofrecer las posibilidades humanas más prometedoras de expresión y disciplina colectivas. En efecto, una de las debilidades que Adorno discierne en el estilo del segundo período de Beethoven (especialmente en las sinfonías) es una negación de la potencialidad colectiva y las responsabilidades del contrapunto en favor del individualismo dominante de la homofonía.⁴³ Porque la homofonía en general, según la opinión de Adorno, terminó por ser simplemente la extensión de un sujeto: su diversidad polifónica es una ilusión tanto como lo es su misma armonía, ya que ésta se alcanza sólo a través de la opresión de un sujeto sobre todos los otros.⁴⁴ (La homofonía del tercer período constituye algo parecido a una excepción, como veremos.)

Como fenómeno histórico, el contrapunto fue sólo un ejemplo de lo que podría llamarse la colectividad de lo arcaico. La música de las antiguas sociedades pre-dialécticas fue una fuente útil de configuraciones colectivas porque, al menos así opinaba Adorno, fue un modo general de expresión, es decir, ofreció poca oportunidad a la individualización musical. La *Missa Solemnis* sacó una enorme ventaja de esta característica, usando mecanismos arcaicos, según Adorno, para impedir toda entrada a la musicalidad subjetiva, para negar virtualmente cada característica del propio estilo temprano de Beethoven, y para encarnar la total alienación de Beethoven sobre su propia obra.⁴⁵ Lo que Adorno encuentra particularmente llamativo en la *Missa Solemnis* es el remplazo de sujetos marcadamente perfilados (“específicos”) como sonatísticos o fugales, y de movimientos dinámicos elaborativos, por un contrapunto no-motívico y un vínculo aditivo de segmentos estáticos característicos –Adorno observa algo imprecisamente– de la polifonía de los Países Bajos de mediados del siglo XV.⁴⁶ En la perspectiva de Adorno, el tratamiento

holm, 1947), p. 93, sobre la relación entre lo cultural y lo cultural; y p. 94, sobre la “nostalgia nunca extinguida de la música emancipada por sus orígenes ligados a lo cultural [*kultisch gebundenen*]”; cf. Kurt Oppens, “Zu den musikalischen Schriften Theodor W. Adornos”, *Über Theodor W. Adorno* (Frankfurt, 1968), p. 22.

⁴³ Adorno, “Schoenberg”, pp. 156-157; *Einleitung*, pp. 104-108. Bach, por el contrario, como resultado de su menor autoconciencia, fue capaz de acomodar el individualismo con el contrapunto (Adorno, “Bach”, pp. 137-139). Sobre la relación de Beethoven con Bach, cf. también *Doctor Faustus* (Stockholm, 1947), pp. 92-93.

⁴⁴ Para establecer comparaciones, sobre estas bases, entre armonía y contrapunto, cf. Adorno, *Philosophy*, pp. 58-59; y Mann, *Doctor Faustus*, pp. 74, 76, 193, 321.

⁴⁵ Adorno, “VH”, pp. 184, 178, 175.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 180 (elusión de la especificidad), 173 (sonata), 176 (fuga), 174 (desarrollo), 174 y 177

de materiales arcaicos en esta obra implica una estilización tal que la sonoridad masiva, que de lo contrario podría excluir a la *Missa* de la concepción de Adorno del estilo tardío, pierde todo sentido de sensualidad;⁴⁷ la superficie física se vuelve una disposición abstracta. Adorno enfatiza, sin embargo, que la impersonalidad o colectividad no pertenece al siglo XV, ya que esta cualidad en la obra de Beethoven es altamente consciente, elegida por un sujeto.⁴⁸ No obstante, con algunas raras excepciones, la ida de “sujeto” en la *Missa Solemnis* –el aspecto humanístico de la obra, en términos de Adorno– conserva su presencia y expresividad sólo en la intensidad de la necesidad del sujeto de retirarse y refugiarse tras el carácter y la significación colectivos de una superficie arcaica.⁴⁹

Las técnicas arcaicas eran sólo una de las formas de representación de la generalización característica de las disposiciones formales colectivas; la misma cualidad se manifestaba en cualquier clase de configuración estilizada, tal como la convención. Adorno le da un significado particular al acentuado papel de la convención (por ejemplo, el trino, la cadencia y otros ornamentos, el bajo continuo y la cadencia V-I) como un elemento distintivo en el estilo tardío de Beethoven. Convención significa para Adorno lo insensible, lo que no cede, o, en palabras de Nietzsche, el aspecto *immergleich* de la realidad externa, ese aspecto que el sujeto no puede alterar, oscurecer ni borrar, incluso mediante la creación de una superficie artística. En el segundo período de Beethoven, de acuerdo con Adorno, el curso individualizado, subjetivo, del desarrollo barría o sumergía generalmente las convenciones.⁵⁰ Pero el sujeto del tercer período, sugiere Adorno, entrevé su propia omnipotencia elaborativa como

(elusión del motivo y la segmentación) y 174 (polifonía de los Países Bajos). Para algunas sugerencias más específicas sobre los modelos renacentistas de la *Missa Solemnis*, cf. *Doctor Faustus* (Stockholm, 1947), pp. 93-94.

⁴⁷ Adorno, “VH”, p. 185.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 174-176.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 178-180. Es como si, Adorno nota (pp. 178-179), Beethoven quisiera empujar al pasado el sufrimiento humano (donde, en contraste con el presente, Beethoven podía concebir una fuente significativa de autoridad). Pasajes similares pueden encontrarse en Mann, *DF*, pp. 177-178 (expresividad de lo arcaico), 357 (sobre la expresión de desesperación a través de figuras aprendidas de memoria) y 485-489. Cf. también *Doctor Faustus* (Stockholm, 1947), p. 94 (sobre la lucha de “emocionalismo” con la “frialdad” de la fuga en “el lejano extremo de las pasiones”); Mann, *Story of a Novel*, pp. 46, 155 y Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (Boston, 1973), p. 200 (sobre el gran cuidado de Walter Benjamin por las citas literales).

⁵⁰ Adorno, *Einleitung*, p. 72; “SB”, pp. 14-15; y Mann, *DF*, p. 53.

una mera convención arbitraria, derivada externamente, y el retorno explícito de la convención a una prominencia en el estilo del tercer período constituye una evidencia clara para Adorno de que el sujeto entró en, y así se abandonó a, la fuerza superior de la realidad externa. El sujeto no sólo falló en asimilar la convención –una invención colectiva– a la fantasía artística individual, permitiendo en cambio que convenciones “peladas” y recurrentes rompieran la suave armonía de la apariencia artística, sino que también declaró su impotencia ante toda realidad objetiva, naturaleza tanto como sociedad, y así se autodefinió admitiendo indirectamente su propia muerte.⁵¹

Paradójicamente, el sujeto tiene algún poder sobre la convención en la teoría de Adorno. Las convenciones son una técnica colectiva o general porque tienen un significado formal generalmente comprendido que permanece constante de obra en obra. Prestando especial atención a tal dispositivo generalizado, el sujeto necesariamente altera ese significado. De este modo, el sujeto no sólo cuestiona la existencia de todo orden o significado absoluto, sino que demanda que lo que lo parece fijo y objetivo sea entendido en términos de un propósito particular, determinado subjetivamente.⁵² Sin embargo, si es el sujeto el que ahora da significado a la convención, ese significado consiste en la confirmación de la fuerza superior de la objetividad. El sujeto puede dar expresión ahora a su propia existencia sólo indirectamente, mediante la rígida e inexpresiva cara de la convención. Incluso la arbitrariedad con la cual el sujeto arranca a la convención de su oscuridad refleja la deferencia del sujeto para con lo objetivo, dado que la arbitrariedad no es característica de un sujeto racional sino más bien una faceta de la fuerza, cualidad que, junto con lo colectivo, el sujeto adorniano asocia con la realidad objetiva.

El sujeto del tercer período beethoveniano, interpretado por Adorno, reconoce su servilismo hacia una realidad objetiva que ya no se caracteriza por el orden racional

⁵¹ Y es sólo en este sentido –no en un sentido psicológico directo– que puede decirse de las obras tardías que corporizan el reconocimiento de Beethoven de la cercanía de su propia muerte (Adorno, “SB”, pp. 15-16). Sobre la “resistencia de la convención”, cf. *ibíd.*, p. 16; y Mann, *DF*, pp. 53-54. Cf. también R. T. Llewellyn, “Parallel Attitudes to Form in Late Beethoven and Late Goethe: Throwing Aside the Appearance of Art”, *Modern Language Review* 63 (1968), pp. 410-411. (Para una visión diferente de la convención en la obra tardía de Beethoven, cf. Barford “The Approach to Beethoven’s Late Music”, p. 144) Sobre el destino último de la convención musical, cf. Adorno, “Schoenberg”, pp. 153, 161. Sobre la relación de la convención y la muerte, cf. Adorno, “SB”, pp. 15-16; “VH”, p. 182; Mann, *DF*, p. 53; y *Story of a Novel*, p. 46.

⁵² Adorno, *Philosophy*, pp. 55, 119; también p. 120 sobre la disociación involucrada; y Mann, *DF*, p. 488.

sino por una fuerza irracional y sin sentido.⁵³ Adorno parece deducir esto musicalmente al observar que la organización formal en el estilo tardío de Beethoven asumió características de fuerza que van desde lo represivo hasta lo determinado.⁵⁴ En un extremo, el sujeto, en su gran ansiedad por resguardarse en la racionalidad de la fuerza irracional, pudo sujetarse a la necesidad lógica de los procedimientos estrictos tales como la fuga y el canon. Haciendo esto, de todas maneras, el sujeto se denegaría la oportunidad de la autoexpresión libre y así renunciaría voluntariamente a su libertad, a cambio de lo que Adorno llama “alibertad”.⁵⁵ Irónicamente, aunque la “alibertad” del sujeto resultara de pautas racionales de su propio accionar, el uso de semejantes pautas sólo pudo simular la existencia objetiva de la racionalidad; lo que de verdad corroboró fue la capacidad de una realidad externa irracional de efectuar una coerción externa. Del mismo modo, según Adorno, las potencialidades represivas de la fuerza fueron reconocidas en el tercer período de Beethoven mediante el reemplazo del desarrollo dinámico por una forma explícita del principio alguna vez implícito en la recapitulación: la repetición estática, invariable, contingente e inexorable.⁵⁶

En el otro extremo, la determinación de la fuerza estaba representada, sobre todo, por la yuxtaposición arbitraria, o incluso la superposición, de extremos contrastantes.⁵⁷ En la última se podrían incluir sonoridades construidas desde los ámbitos extremos tanto como las instrucciones para la libre interpretación de la fuga de la *Hammerklavier*, y (originalmente) la *Grosse Fuge*.⁵⁸ En la primera, se podrían incluir contrastes dinámicos abruptos así como la interpretación de secciones de movimientos en estilo estricto (contrapuntístico) y libre (homofónico).⁵⁹ Significativamente, Adorno no entiende este último como un contraste entre estilos “objetivos”

76|77

⁵³ Cf. esp. Adorno, “VH”, pp. 179-184; y nota 29.

⁵⁴ Cf. esp. Adorno, “VH”, pp. 183-185; y Mann, *DF*, p. 53.

⁵⁵ Cf. Adorno, “Ideen”, p. 22; “Growing Old”, p. 23; y VH”, p. 184 (sobre el giro de Beethoven hacia el “*gebundener Stil*”); también Mann, *DF*, pp. 191, 193, 369; y Metzger “Intermezzo I”, pp. 70-71. Cf. también notas 29 y 65.

⁵⁶ Cf. Adorno, “VH”, p. 174 y nota 28.

⁵⁷ Cf. Adorno, “SB”, p. 17; “VH”, p. 183; y “Bach”, p. 142. Paul H. Lang ofrece un análisis *musical* similar en *Music and Western Civilization* (New York, 1941), p. 771.

⁵⁸ Cf. Adorno, “SB”, pp. 14-17; “Le style tardif de Beethoven”, trad. S. Deutschbein y D. Jameux, *Arc* 40 (1969), p. 31, n. 14; y Mann, *DF*, p. 57. Para otra interpretación de las direcciones de las fugas, cf. Rey M. Longyer, “Beethoven and Romantic Irony”, *The Creative World of Beethoven* (P. Lang ed. New York, 1971), p. 154.

⁵⁹ Cf. Adorno, “SB”, p. 17, “VH”, p. 183.

y “subjetivos” en la obra tardía de Beethoven.⁶⁰ Lo que Adorno encuentra destacable en la homofonía del tercer período es su inclinación hacia técnicas que expulsan la presencia física del sujeto; éstas parecen incluir unísonos, octavas vacías, sonoridades espaciadas (en lugar de las tríadas jerárquicas y centradas), líneas melódicas estáticas o estilizadas, convenciones en general, y ritmos no propulsivos.⁶¹

En efecto, en las confrontaciones arbitrarias del estilo tardío de Beethoven Adorno parece encontrar más remarcable la huida del sujeto de la fuerza de determinación que la presencia de la fuerza misma. Aunque ya no se revele más físicamente en los despliegues de las transiciones lógicas, el sujeto del tercer período se hace presente agudamente, según Adorno, en la ausencia de un centro mediador entre extremos, en la huida de las transiciones entre contradicciones enfrentadas, y en los espacios, rupturas y silencios que individualizan el estilo tardío, y sobre todo los últimos cuartetos.⁶²

Desde el punto de vista de Adorno, al menos, la relación establecida de estos modos entre sujeto y objeto en el estilo del tercer período –para este autor el más realista de los estilos beethovenianos– fue la única verdaderamente congruente con la estructura de la realidad externa. Así como ésta no permitió más la síntesis, el estilo tardío pudo abarcar sujeto y objeto sólo insistiendo en la exclusión mutua de sus respectivas presencias físicas, y presentándolos encerrados en un estancamiento como antinomias irreconciliables.⁶³

IV

En la interpretación de Adorno sobre el estilo tardío de Beethoven hay implícitas numerosas anomalías, de las cuales sólo unas pocas pueden ser tratadas aquí, anomalías que Adorno cree se explicitan en la obra de artistas del siglo XX tales como Schönberg. Adorno ve la historia del arte como una progresión hacia su autonomía, esto es, su independencia de la sociedad. El estilo tardío de Beethoven significa un punto crítico en esa historia porque constituye, según Adorno, el primer reconocimiento de que la integridad musical no puede coexistir en armonía con la utilidad social, y de que, consecuentemente, la música puede conservar su autenticidad en el mundo moderno sólo si se separa obstinadamente de la sociedad contemporánea y se vuelca completamente hacia sí.⁶⁴

⁶⁰ Mann, *DF*, p. 53.

⁶¹ Cf. p. ej. Adorno, “SB”, p. 17; y Mann, *DF*, pp. 54, 376.

⁶² Cf. p. ej. Adorno “SB”, p. 17; y “VH”, pp. 172-173, 180.

⁶³ Cf. esp. “VH”, p. 183.

⁶⁴ Aquí, por supuesto, Adorno se aparta completamente de la teoría histórica marxista tradicional; cf. la crítica en Goldschmidt, “Der Späte Beethoven”, p. 48. Pero cf. también la nota 116.

Incluso las obras tardías mantuvieron su existencia en sonido y forma físicos, las dos propiedades concretas que esencialmente, según la definición de Adorno, conectan la música con la realidad externa. Así, el hecho mismo de su existencia física expuso la autonomía aparente de estas obras como una ilusión.⁶⁵ Además, los vestigios de totalidad del segundo período eran todavía lo suficientemente fuertes, según el juicio de Adorno, para proveer de un contexto sintáctico al menos a una obra temprana del tercer período tal como la sonata op. 111, y a casi todas sus últimas obras.⁶⁶ Y, tal vez más importante, Adorno frecuentemente implica que, en el marco de la dicotomía hecha necesaria por la sociedad moderna, el mejor arte generalmente tiene la suficiente capacidad de integración interna o conceptual como para retener algo de la referencia utópica a la síntesis característica del estilo del segundo período de Beethoven,⁶⁷ y hay una presunción fuerte de que la concepción adorniana del “mejor” arte moderno incluye la obra tardía de Beethoven. En síntesis, incluso las obras del tercer período, tal como Adorno las interpreta, están abiertas a la acusación de encarnar ilusiones, las ilusiones de autonomía y síntesis. De hecho, estas obras exhiben lo que Adorno llama la “herida” de todo arte:⁶⁸ la apariencia de contribuir, por su mera existencia, a la perpetuación de la falsa conciencia, es decir, a una ruptura duradera entre la esencia crítica y la apariencia afirmativa o ideológica en el arte.

Lo que se desprende de la teoría de Adorno es que todo arte puede –y de hecho lo hace–, tarde o temprano, volverse ideología por su impotencia social. El arte, como producto de la conciencia individual, puede como mucho cambiar otras conciencias individuales, según la opinión de Adorno, pero nunca a la sociedad misma.⁶⁹ Ésta, por otro lado, sólo tiene que asimilar el arte para quitarle su individualidad, des-

78|79

⁶⁵ De nuevo, la conclusión lógica de esta contradicción para Adorno es la situación de la música dodecafónica de Schönberg, en la cual un sistema armado por el compositor para liberarse de las influencias externas sólo revela la virtual imposibilidad de acción del individuo libre en el mundo de Schönberg. Cf. esp. Adorno, *Philosophy*, p. 69; y Jameson, *Marxism*, pp. 34-35.

⁶⁶ Adorno, *Philosophy*, p. 35; y Mann, *DF*, p. 239. Cf. también Adorno, *Einleitung*, p. 73.

⁶⁷ Cf. p. ej. Adorno “Ideen”, p. 24; *Einleitung*, pp. 79, 174, 230, 236, 239-240. Lawrence Fuchsberg sugirió, en este sentido, que la crítica, en la perspectiva de Adorno, es el único medio que queda, a través del cual los fragmentos del mundo moderno pueden ser vistos como una totalidad (con sentido); de ahí, la asociación de Adorno de una función utópica con el arte auténtico –la crítica–, tal como se puntualizó arriba, en la nota 28.

⁶⁸ *Einleitung*, p. 79; cf. también pp. 225 y 238 sobre la vulnerabilidad de todo arte a la ideología.

⁶⁹ Cf. Adorno, *Einleitung*, pp. 63-64, 80; Feher, “Negative Philosophy”, p. 111, Donald B. Kuspit, “Critical Notes on Adorno’s Sociology of Music and Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33

armar su crítica, y así “neutralizarlo” como funcionamiento social, lo que significa hacerlo servir a los propósitos deshumanizante de la sociedad como ideología. La sociedad dispone de muchos medios para acabar con las “resistencias” a través de las cuales el arte protesta en su contra. Conciertos “oficiales” ostentosos, brillantes, por ejemplo, pueden suavizar toda discontinuidad que pudiera llevar al oyente a una concentración detallada sobre la estructura musical.⁷⁰ La creación de un gusto comercial por el arte esotérico puede volver el escándalo artístico en alta moda, por la cual incluso si una obra no es experimentada o entendida genuinamente en su autenticidad crítica, la ilusión (o la consistente simulación) de tal comprensión es en general suficiente para neutralizarla indefinidamente como un “bien cultural”.⁷¹ La música puede usarse también, por supuesto, para vender aspirinas. Pero incluso aunque la atención a la particularidad de una obra de arte no se paralice a través de tal abuso, la neutralización se logrará finalmente simplemente por el paso del tiempo y el crecimiento de la familiaridad, hasta que las novedades alguna vez perturbadoras se vuelvan clichés intrascendentes.⁷²

Con todo, Adorno hace una clara distinción entre el arte concebido como ideología –por ejemplo, arte como el de Tchaikovsky, que fue complaciente con la sociedad al cubrir todas las dicotomías internas con una superficie suavemente sensual– y el arte que originalmente fue auténtico.⁷³ (De lo contrario, habría estado obligado a rechazar toda la música de Beethoven, ya que para Adorno casi toda su música, incluida la *Missa Solemnis*, fue neutralizada.)⁷⁴ Y él muestra una estima artística

(1975), p. 322; y Douglas Kellner, “The Frankfurt School Revisited: A Critique of Martin Jay’s *The Dialectical Imagination*”, *New German Critique* 4 (1975), p. 147.

⁷⁰ Adorno, “Beethoven im Geist der Moderne: Eine Gesamtaufnahme der neun Symphonien unter René Leibowitz”, *Süddeutsche Zeitung* 20 n. 306 (22 de diciembre de 1964), p. 9; *Einleitung*, p. 136; Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven Rezeption*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlung der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 1972, 3 (Mainz, 1972), p. 20; y Heinz-Klaus Metzger, “Zur Beethoven-Interpretation”, *Beethoven ‘70* (Frankfurt, 1970), pp. 7-13. Es relevante notar que Knepler, un crítico severo de Adorno, apoya esta idea en “Beethoven-Bild”, pp. 29-30, 34.

⁷¹ Cf. esp. Adorno, “VH”, p. 169. Sobre la capacidad virtualmente sin límites de la sociedad moderna para finalmente neutralizar todo arte, cf. *Einleitung*, pp. 50, 225, 238; y *Ästhetische Theorie*, p. 339.

⁷² Cf. Adorno, *Einleitung*, p. 139, “Growing Old”, pp. 18, 25. Las palabras “growing old” [envejeciendo] en este título parecen querer significar, esencialmente, “volverse neutralizadas”.

⁷³ Cf. Adorno, *Einleitung*, pp. 73, 78; “Ideen”, pp. 11-13, 24.

⁷⁴ Adorno, *Philosophy*, pp. 9-10; *Einleitung*, pp. 52, 79.

particular por obras que ofrecen una resistencia inusual a la neutralización, lo que incluye incuestionablemente –con la dolorosa excepción de la Novena Sinfonía– las obras del período tardío de Beethoven.⁷⁵

Para que el arte tenga alguna posibilidad de resistir la neutralización, en términos de Adorno, debe alienar a la sociedad, como entidad colectiva, dificultándole su comprensión. Dicho de otro modo, para que el sujeto musical preserve la esencia de su individualidad contra la distorsión social, debe expresarse a través de medios superficiales que no sean obviamente expresivos y que puedan ser aprehendidos solamente por unos pocos oyentes altamente individualizados.⁷⁶ Esto significa sacrificar la inteligibilidad del arte (la inteligibilidad de lo que Adorno llama su “estructura manifiesta”) a fin de retener la integridad de lo que Adorno llama la esencia o “estructura latente”.⁷⁷ En un arte representativo, esto se puede realizar más fácilmente oscureciendo la correspondencia entre el contenido, en el sentido tradicional, y la realidad externa. En música, esto requiere interferir con la percepción de la coherencia de los elementos estructurales y sintácticos, algo que el estilo tardío de Beethoven supo realizar de muchas maneras. Se podrían señalar, por ejemplo, tres clases de obstáculos perceptivos planteados por el uso prominente del contrapunto: las dificultades físicas para seguir diferentes líneas simultáneamente, la relativa no familiaridad con el contrapunto a principios del siglo XIX, y el carácter no familiar del contrapunto beethoveniano (en términos de armonía y sonoridad). Del mismo modo, las correspondencias estructurales que tienden a oscurecer el discurso, como en las variaciones, las transiciones que se omiten, y el reemplazo de un impulso teleológico por sucesiones estáticas de sonidos, desproveían a los oyentes de las

80|81

⁷⁵ Esto incluye la *Missa Solemnis*, presumiblemente porque la sociedad, según Adorno, aceptó la obra como una creación de Beethoven pero nunca fue capaz de atravesar su exterior y asimilar su contenido; tuvo que tragar, por así decir, la obra entera. Sobre la resistencia en la obra tardía de Beethoven cf. esp. Mann, *Doctor Faustus* (Stockholm, 1947), p. 92.

⁷⁶ Sobre la resistencia en general, cf. Adorno, *Einleitung*, pp. 51, 130, 238-239; “Schoenberg”, pp. 150, 158, y “Growing Old”, p. 18. Es especialmente importante en este contexto el decisivo ensayo de Adorno “Rede über Lyrik und Gesellschaft”, *Noten zur Literatur*, vol. 1 (Frankfurt, 1958), pp. 73-104. [Adorno, “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal, 2003] Para la tipología (elitista) de los oyentes musicales, cf. “Typen musikalischen Verhaltens”, *Einleitung*, pp. 12-30. Cf. también *Einleitung*, pp. 107-108, sobre la resistencia innata de la música de cámara; y “Growing Old”, p. 25, sobre “la ausencia de expresión ... [como] expresividad”.

⁷⁷ Adorno, “Bach”, p. 145; “Schoenberg”, p. 156. Como el de “estructura subcutánea”, estos conceptos son deudores de la teoría musical de Schönberg.

técnicas mediante las cuales solían percibir las conexiones musicales en el tiempo. Algunos dispositivos familiares, tales como las convenciones, perdieron sus ventajas significativas al ser utilizados de modos no habituales. De otro modo (y esto es de mucha importancia para la teoría estética de Adorno), el estilo tardío de Beethoven reconoció la necesidad, para un arte auténtico, de evitar los tipos de lenguaje musical ya contaminados por la sobreexposición.⁷⁸ Beethoven estuvo dispuesto a renunciar a las técnicas (por ejemplo, al desarrollo motivico) con las cuales había definido alguna vez su propia identidad musical, en favor de dispositivos no familiares, que iban desde modos antiguos hasta disonancias vanguardistas. En todos estos modos, Beethoven transformó lo manifiesto del estilo de su segundo período en el enigma de lo que Adorno podría haber llamado la “coda” de su tercer período.

La consecuencia inmediata de la resistencia de Beethoven a la neutralización fue el comienzo de una divergencia entre la coherencia estructural y la inteligibilidad, la cual se convertiría alguna vez en el abismo entre la organización total del serialismo y su incomprendibilidad general.⁷⁹ Según Adorno, tal divergencia fue necesaria para preservar la gran ganancia de la individualidad, la autoexpresión, porque sólo con tal divergencia el sujeto musical pudo darle voz al sin sentido que se volvió una característica de creciente importancia del mundo social moderno.⁸⁰ Pero el contenido social, en la teoría de Adorno, es inmanente a la estructura del arte. Si una sociedad no puede darle sentido a la estructura musical, no está preparada para percibir la crítica a sí misma incorporada en esa estructura. Así, el efecto más general de la resistencia de Beethoven a la neutralización fue el de inaugurar una

⁷⁸ Cf. Adorno, *Philosophy*, p. 34. La idea está desarrollada extensamente en su “Lyrik und Gesellschaft”. Cf. también Mann, *DF*, pp. 239, 372.

⁷⁹ Cf. Adorno, *FNM*, p. 65: “La pregunta que la música dodecafónica dirige entonces al compositor no es cómo puede organizarse un sentido musical, sino más bien cómo puede una organización cobrar sentido.” Cf. Adorno, “Schoenberg”, p. 158; “Growing Old”, pp. 23-26. Knepler se esfuerza por negar precisamente esta dicotomía en la música de Beethoven (*Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* [Berlín, 1961], 2, pp. 589-590).

⁸⁰ “Los *shocks* de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido se invierten. Aclaran el mundo sin sentido. A esto se sacrifica la nueva música.” (Adorno, *FNM*, p. 119). (Es interesante que la misma imagen de la iluminación aparece en el final de la metáfora de “SB”). Incluso Schönberg, según Adorno el modernista más dedicado a la libertad individual, fracasa en comunicar a la sociedad tanto el significado de su autoexpresión como la racionalidad de su forma. Así la total libertad (autoexpresión) y el total esclavismo (orden formal) convergen en la música moderna y se subsumen en la categoría mayor de lo sin significado. Cf. nota 90.

dicotomía irreconocible entre la habilidad para percibir y articular la verdad social por un lado y comunicarla a la sociedad por el otro.⁸¹

Según Adorno, entonces, el estilo del tercer período de Beethoven marcó el comienzo del mundo moderno, es decir, una revocación en las expectativas de una especie completamente humana, una revocación que hizo elocuente y efectiva la protesta social imperativa en arte, y aún más, fue con este estilo que se estableció irrevocablemente la impotencia social del artista. A mediados del siglo XX, la crítica social en toda música todavía auténtica sería tan solipsística en su efecto como la propia crítica cultural de Adorno, y los artistas sensibles a las implicaciones sociales de su propia ineffectividad tendrían pocas opciones más allá de volverse insanos, como Leverkühn en *Doctor Faustus*. Beethoven no estuvo tan cerca, como Adorno y Mann, del Apocalipsis de la humanidad en Alemania, pero apenas puede dudarse de que haya palpitado el peligro histórico de la comunicación artística. El propio Adorno remarca el carácter de súplica con el que Beethoven realiza el prefacio de la *Missa Solemnis*, usándolo para caracterizar la obra entera como “implorante”. “¡Desde el corazón puede que vuelva al corazón!” Adorno sugiere que recurrir a estas palabras es ya una admisión de su inutilidad.⁸²

No es difícil extender esta sugerencia a la introducción de palabras en la Novena Sinfonía, y de este modo, quizás, reingresar la Novena en la órbita del estilo tardío en términos que Adorno podría aceptar.⁸³ En un punto, es cierto, Adorno selecciona la Novena como una instancia de crítica social que no tuvo que sacrificar su comunicabilidad (aunque probablemente sobreestime su temprana popularidad).⁸⁴ En general, sin embargo, Adorno enfatiza más la completa distorsión de la Novena Sinfonía por su uso social.⁸⁵ Esta última idea sugiere que Beethoven no sólo falló en comunicar el contenido de su última sinfonía sino que además estuvo cerca de violar su contenido en el intento de comunicarlo. De acuerdo con esta interpretación, que sigue la orientación general del pensamiento de Adorno, el contenido incorporado en la Novena Sinfonía, así como en el resto de la obra tardía de Beethoven, tiene

⁸¹ Cf. Adorno, “VH”, p. 182; también Weitzman, “An Introduction”, p. 298, sobre la inteligibilidad.

⁸² Adorno, “VH”, pp. 170-171.

⁸³ Es interesante que Mann hable de la “imploración” artística en el contexto de discusión de la cercana asociación de Beethoven entre palabras y música (*DF*, p. 163).

⁸⁴ Adorno, “Ideen”, p. 29.

⁸⁵ Adorno, *Einleitung*, p. 52. Es relevante para esta discusión el pasaje conmovedor en el cual Leverkühn “devuelve” la Novena Sinfonía y con ésta “lo bueno y noble, lo que llamamos humano” porque ha descubierto que todo esto “no debe ser” (Mann, *DF*, p. 478).

menos en común con la Oda a la Alegría que con otras palabras de Schiller: “Wenn die Seele spricht, / spricht, ach, die Seele nicht mehr”.^v

Esta discontinuidad particular no es de ningún modo la única anomalía implícita en la necesidad del arte auténtico de resistir la neutralización. Según Adorno y Mann, cuanto más se familiariza la sociedad con el vocabulario musical, queda cada vez menos lenguaje incorrupto disponible para la música auténtica. Consecuentemente, ésta estará caracterizada por más y más cortes en el sonido hasta que finalmente caiga en el silencio total. Sólo entonces la música auténtica se verá libre de toda neutralización.

Ahora bien, dado que evitar la comunicación directa (resistencia a la neutralización) y proteger al sujeto musical de la exposición directa son aspectos del mismo propósito artístico humanístico, el diagnóstico del silencio como el último refugio contra la neutralización converge con la interpretación de Adorno de los silencios en la obra tardía de Beethoven, como espacios dejados por la huida del sujeto musical. Vistas ya sea como refugio o como huida, las discontinuidades del estilo tardío naturalmente tienden a demacarar la robustez física de la música de Beethoven. Adorno cree que este proceso significa un reconocimiento, en el estilo tardío de Beethoven, de que el arte, para retener su autenticidad o esencia de verdad, debe comenzar a desechar su propia apariencia, es decir, negarse a sí mismo.⁸⁶ Adorno ve otro signo de tal reconocimiento en lo que él considera la suspensividad de las cadencias en la *Missa Solemnis*.⁸⁷ Si el arte fuera a negar su propia fiscalidad, deberían desaparecer no sólo el sonido sino también la forma. Los comienzos y finales se volverían cada vez más indistintos, hasta que la misma posibilidad de una obra simple y autocontenida se volvería incierta. El arte se escaparía de los objetos hacia un proceso subjetivo, dejando atrás un rastro de esbozos (término que Adorno aplica a la *Missa Solemnis*), fragmentos, obras sin terminar y, eventualmente, nada más que restos escritos no dirigidos a, ni capaces de, una realización física.⁸⁸ Sólo en este sentido el arte podría garantizar su integridad absolutamente en contra de las decepciones e ilusiones erigidas en existencia física.

^v Cuando el alma *habla*, / ah!, no habla ya *el alma*. En alemán en el original. [N. de los T.]

⁸⁶ Cf. Adorno, *Philosophy*, p. 133; *Ästhetische Theorie*, p. 13, Mann, *DF*, p. 54; y Alan Lessem, “Schoenberg and the Crisis of Expressionism”, *Music and Letters* 55 (1974), p. 434. El resultado es el mismo, podría agregarse, ya sea que el sujeto acepte el principio de la forma o que trate de repeler su tiranía (sobre esto último, cf. Adorno, *Einleitung*, p. 230).

⁸⁷ Adorno, “VH”, pp. 180-181.

⁸⁸ Cf. esp. Adorno, “Schoenberg”, pp. 164-171; también *Philosophy*, p. 29; y Mann, *DF*, pp. 180-182.

Así el estilo tardío de Beethoven, según el esquema histórico de Adorno, empezó a revelar las implicancias de la doble negación requerida por la música auténtica en la modernidad: para criticar la realidad objetiva existente, la música, según palabras de Mann, tuvo que “cumplir penitencia” por su excesivo “calor animal”, rechazando su misma existencia física. Para proteger su integridad crítica como “cultura negativa”, la música del estilo tardío de Beethoven se vio forzada a encarnar la imposibilidad de una completitud estética, lo cual significaba la imposibilidad misma del arte. En el tercer período de Beethoven estaba implícita entonces la anomalía de que la preservación del arte auténtico implicaba una aceptación de la sentencia de muerte pronunciada por Hegel, un contemporáneo de Beethoven, para la totalidad del arte.

A partir de estos dos ejemplos –la pérdida de la inteligibilidad artística y la autonegación del arte– no es difícil imaginar incluso otras anomalías que permiten a Adorno ver en el estilo tardío de Beethoven el comienzo del fin de la humanidad. Sobre todo debe mencionarse la huida o entrada del sujeto musical en la colectividad musical. Ambas representan la necesidad anómala de la música de destruir la existencia objetiva del sujeto musical (esto es, el individuo libre, quien solo, de acuerdo con Adorno, es capaz de crear y entender el arte auténtico) para “preservar” al sujeto.⁸⁹ Tales paradojas parecieran ser una herencia inevitable del sistema social, el Estado burgués de Hegel, el cual para Adorno no permite la supervivencia de la completitud individual y la libertad. Es importante reconocer, sin embargo, que por “burguesía” Adorno entiende toda sociedad moderna basada en lo que concibe como las tradiciones económicas fundamentales del Iluminismo: el refinamiento de la tecnología y el embrutecimiento de la naturaleza.⁹⁰

Los ensayos musicales de Adorno, como todos sus escritos, ejercieron una crítica apasionada de la sociedad y del mundo que él consideraba inhumano. Incluso, el más profundo entendimiento de esta inhumanidad parece haberse basado en algo parecido a una teoría de la realidad misma, más que en fundamentos políticos, sociológicos o psicológicos. Esta teoría enfatiza la tendencia negativa de la dialéctica: [las tesis de] que la esencia de la realidad es el cambio histórico, que la

⁸⁹ Para el resultado final cf. Adorno, *FNM*, p. 67: “El nuevo orden del dodecafonismo extingue virtualmente al sujeto”. Cf. también “Growing Old”, p. 26.

⁹⁰ Sobre este apartamiento de la tradicional orientación clasista del marxismo y su implícito rechazo del mismo Marx, cf. esp. Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 256-259. Es interesante que Lukács, probablemente el mayor crítico literario marxista de este siglo, terminara su vida con una extensión similar del concepto de clase a toda la industrialización. Cf. Neil McInnes, *The Western Marxists* (New York, 1972), pp. 127-129; también Feher, “Negative Philosophy”, p. 111.

síntesis es una condición fija que contradice esta esencia, y que el principio rector de la realidad es la incesante e irreversible negación de síntesis en la tensión de las contradicciones dialécticas.

El mismo Adorno, que rechazaba enfáticamente la metafísica, menospreciaba las teorías sistemáticas en favor de métodos no sistemáticos. Y su entendimiento de la realidad es claramente inseparable de su propio método de estudio de esa realidad, un método que “no tiene más opción que afirmar la noción y el valor de una síntesis esencial, mientras niega su posibilidad y realidad en cada caso concreto que se le aparece”.⁹¹ Sin embargo, precisamente la consistencia absoluta en la negación de la síntesis indica que el método de Adorno, la llamada “dialéctica negativa” opera como teoría general de la realidad u ontología.⁹²

Para Adorno la realidad ontológica era la realidad histórica, y consecuentemente su propia ontología sólo tenía sentido en sus implicancias históricas concretas: que ninguna condición o manifestación de la completitud humana (arte auténtico, racionalidad, libertad, o civilización) es sostenible, y que esa condición es necesariamente abandonada a su propia disolución en el preciso momento en que parece concordar con la realidad objetiva. Esto quiere decir que en el siglo XIX, la identidad entre sujeto y objeto que Beethoven y Hegel prefiguraban era insostenible en la realidad objetiva:⁹³ finalmente los intereses de cada uno de éstos divergirían.

Pero esta divergencia necesariamente funcionó en contra del sujeto o individuo, quien fue el socio menos poderoso en tales relaciones dialécticas. El individuo no pudo ni sobrevivir aislado, en oposición a la sociedad ni, ya consciente de sí, fundirse en una estructura colectiva sin destruir su existencia individual.⁹⁴ De acuerdo con la perspectiva filosófica de Adorno, el individuo libre –la gloria del humanismo burgués– nunca tuvo la posibilidad de sobrevivir, porque ese individuo era una imposibilidad ontológica. Cuando el sujeto reconoció la necesidad de proteger su libertad preservando su unidad con la sociedad, ya era demasiado tarde, porque la conciencia de la libertad

⁹¹ Jameson, *Marxism*, p. 56.

⁹² Adorno mismo trae el término “ontología” cuando afirma que la *Missa Solemnis* cuestiona “si la ontología, el ordenamiento objetivo y mental del ser sigue siendo posible” (“VH”, p. 179.) Cf. el mismo ensayo, p. 185 (acerca de las “preguntas kantianamente rigurosas sobre qué después de todo es posible” en las obras); también Kuspit, “Critical Notes”, p. 325 (sobre la fetichización de la dialéctica por Adorno); y Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets. Origins of Marxist Literary Criticism* (Chicago, 1967), p. 235.

⁹³ Cf. Adorno, “VH”, p. 184. A Beethoven y Hegel Adorno podría agregar Goethe; cf. “SB”, p. 16.

⁹⁴ De la misma forma que la burguesía, habiendo ganado para sí las ventajas del individualismo, no pudo dejarse negar en alguna consiguiente forma de organización social (Adorno, *Einleitung*, pp. 51, 229).

individual estaba basada precisamente en el sentimiento de la propia distinción con relación al resto de la sociedad. La libertad subjetiva y la forma objetiva o existencia no pudieron reconciliarse. En el acto mismo de volverse consciente de su libertad e individualidad, el sujeto se condenó a la extinción.⁹⁵ La conciencia de la autonomía musical empezaba a desarrollarse (el segundo período de Beethoven) cuando se hizo manifiesta la imposibilidad de mantener una sociedad de individuos libres, o una coincidente correspondencia entre libertad artística y voluntad social (tercer período). La realización de la autoexpresión en el segundo estilo significó entonces tanto el nacimiento triunfal como la garantía de muerte de la única especie humana concebible para Adorno. Sólo en un sentido profundamente irónico pudo mantenerse la identidad entre lo individual y lo general en el consiguiente tercer estilo, en donde el reconocimiento indirecto por parte de Beethoven de su propia muerte como ser humano particular convergió con la prefiguración de la muerte de la humanidad.⁹⁶

Adorno no niega que en las últimas obras de Beethoven quedan restos de esperanza en la humanidad aun más fuertes que en la música de Schönberg, por ejemplo.⁹⁷ Sin embargo, es una desesperanza ontológica implícita la que lleva a Adorno a interpretar el cambio de estilo del tercer período de Beethoven como inevitable solución kantiana de una síntesis hegeliana. Con todo, Adorno es un pensador posthegeliano, no prehegeliano; a pesar de la crítica que comúnmente se le hace acerca de no ir más allá de Kant,⁹⁸ no son las antinomias kantianas las que Adorno ve en el estilo tardío de Beethoven, sino algo mucho más trágico. Porque aunque Kant no haya podido ver un modo lógico de alcanzar la síntesis necesaria para la libertad humana, pudo todavía afirmar que “lo que es necesario es posible”. La significación que Adorno extrae de la obra tardía de Beethoven es precisamente lo

86|87

⁹⁵ Sobre la conciencia de sí que iguala lo imposible, cf. la observación de Mann en *DF* (p. 115): “Una forma de vida que discute y se examina se disuelve, de ese modo, como forma, y sólo el ser directo e inconsciente tiene existencia verdadera”. Cf. también *DF*, pp. 365-366; y Adorno, *Einleitung*, p. 60 (sobre la imposibilidad empírica de lo individual) y p. 230 (sobre la inutilidad final de la lucha del sujeto contra el principio formal).

⁹⁶ Tal como Robert L. Marshall sugirió astutamente en una comunicación privada, es esta coincidencia histórica de la muerte individual y genérica la que distingue el estilo tardío de Beethoven del fenómeno muy general de los estilos tardíos a los cuales Adorno alude en su artículo “SB”.

⁹⁷ Notar, por ejemplo, la consolación que Adorno percibe en la op. 111 de Beethoven (Mann, *DF*, p. 55), que Adorno obligó a Mann a sacar de la última obra de Leverkühn (ibíd., p. 491; Mann, *Story of a Novel*, pp. 222-223).

⁹⁸ Cf. Kim, “Reseña”, pp. 177-178; y Goldschmidt, “Der Spate Beethoven”, p. 47.

contrario, que lo que es humanamente necesario es ontológicamente imposible. La dicotomía que Adorno señala en el estilo del tercer período no es una dualidad kantiana, por la cual no hay síntesis concebible, sino los restos de una síntesis, los vestigios de un sujeto humano individual penosamente consciente de la completitud, y consecuentemente de la supervivencia, que lo han eludido para siempre.

“Las huellas históricas en cosas, palabras, colores y tonos”, escribió Adorno, “son siempre pesares del pasado”.⁹⁹ El pesar que él detecta en el último estilo de Beethoven, donde “el fracaso [se vuelve] la medida del éxito en un sentido supremo”,¹⁰⁰ es nada menos que el primer reconocimiento histórico en música de lo que Adorno considera la esencia trágica de toda realidad: “Lo completo es lo falso”.¹⁰¹

V

Poco después del bicentenario del nacimiento de Beethoven, Hans Eggebrecht, en una reseña comprensiva de la literatura crítica sobre su música, sugirió que sólo la interpretación de Adorno aparenta representar una nueva dirección en la crítica moderna sobre Beethoven.¹⁰² La distinción y pasión de la crítica musical de Adorno creó naturalmente una oposición odiosa en muchos ámbitos. Dado que la presente discusión está pensada principalmente como un intento introductorio de una síntesis de las bases en las que podría apoyarse una crítica sustancial a la obra de Adorno, sólo se indicarán aquí algunas cuestiones sobre las cuales Adorno provocó resistencia. (Debido a la poca atención dada a la concepción adorniana de Beethoven, lo que sigue hace referencia necesariamente a la obra de Adorno en un sentido general.) Desde un plano ideológico, por ejemplo, debe señalarse que Adorno fue criticado por marxista, por ser un mal marxista, por ser un burgués reaccionario y elitista, y por ser intolerablemente fatalista.¹⁰³

⁹⁹ Adorno, “Thesen über Tradition”, *Ohne Leitbild* (Frankfurt, 1968), p. 35. El pasaje sigue con la discusión de la “marcha hacia la inhumanidad”.

¹⁰⁰ Adorno, “VH”, p. 183.

¹⁰¹ Adorno, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt, 1951), p. 80. [*Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid, Akal, 2004.]

¹⁰² Eggebrecht, *Zur Geschichte*, p. 18. “Aparenta”, porque Eggebrecht se esfuerza por mostrar la conformidad subyacente de Adorno con la tradición crítica (p. 83).

¹⁰³ Por ejemplo, Goldschmidt, “Der späte Beethoven”, p. 43; Knepler, “Beethoven-Bild”, p. 35, Konrad Boehmer, “Adorno, Musik, Gesellschaft”, *Die neue Linke nach Adorno* (W. F. Schoeller ed. Munich, 1969), pp. 118-134, *passim.*; Kuspit, “Critical Notes”, p. 325; y Kim, “Reseña”, p. 178.

Dado su terror al sistema (como concepto autoritario) y su predilección por constantes y agudos cambios dialécticos, Adorno se vuelve particularmente vulnerable a ataques dirigidos a inconsistencias internas en su argumentación, inconsistencias lo suficientemente serias como para mantener a la mayoría de los especialistas sobre Adorno en un estado de perpetuo desacuerdo. Sus referencias frecuentes a la función utópica del arte parecen contradecir en ocasiones su propio fatalismo, un fatalismo que “no permite consolación, calma ni transfiguración”.¹⁰⁴ También se puede ver cierta inconsistencia en la actitud de Adorno hacia la mimesis en arte. Su negación inequívoca de que el arte imita la realidad tiende a ensombrecer el hecho de que el paralelismo que Adorno establece entre estructura artística y realidad objetiva podría ser resultado de la imitación directa, en lugar de provenir de aquel indirecto, complejo, inconsciente, indocumentado y misterioso proceso de mediación que Adorno describe. En efecto, Adorno se acerca mucho a la noción de contenido artístico que propone Lukács con una teoría mimética del arte, esto es, del contenido artístico como una reproducción de la realidad ontológica.¹⁰⁵

De cualquier modo, no está claro si Adorno comparte la concepción de Lukács del realismo como una medida de calidad, porque a pesar de su carácter filosófico, la

¹⁰⁴ Mann, *DF*, p. 491, un pasaje escrito para las especificaciones de Adorno. Pese a las numerosas referencias de Adorno a la prefiguración utópica de la armonía social en el arte, su teoría de la sociedad moderna (por ejemplo en *Dialectic of Enlightenment*) no ofrece bases para creer en la posibilidad de tal armonía. Cf. Kuspit, “Critical Notes”, p. 325; Jay, *Dialectic Imagination*, pp. 278-279; Kellner, “The Frankfurt School”, p. 147 y Kim, “Reseña”, pp. 177-178. Incluso Eggebrecht (*Zur Geschichte*, pp. 83-84), cuyo uso del término “utópico” es erróneo, especialmente cuando lo aplica a Adorno, está dispuesto a admitir al menos una inconsistencia en el uso de Adorno del concepto. Cf. también Adorno, *Einleitung*, p. 153, sobre la necesidad simultánea de un rechazo de la utopía por la sociedad; y la conclusión de “Growing Old”, donde Adorno es profundamente incapaz de sugerir, incluso vagamente, alguna salida legítima para la composición moderna.

¹⁰⁵ Cf. Feher, “Negative Philosophy”, p. 104; y Demetz, *Marx, Engels, and the Poets*, p. 235. Para una introducción a la teoría de Lukács del realismo, cf. G. Lukács, *Writer and Critic*, pp. 75-82; *Studies in European Realism* (New York, 1964), pp 43-46, 58-60 (sobre Balzac), 80-87 (sobre Zola); cf. también la introducción de Fredric Jameson a *Marxist Aesthetics*, de Henri Arvon (Trad. de H. Lane. Ithaca, 1973), pp. xxi-xxii; G. H. R. Parkinson, “Lukács on the Central Category of Aesthetics”, *Georg Lukács: The Mann, His Work and His Ideas* (G. H. R. Parkinson ed. New York, 1970), pp. 132-134; y Roy Pascal “Georg Lukács: The Concept of Totality”, *ibíd.*, pp. 167-168. Para una perspectiva multifacética de la concepción de Lukács del realismo, soy deudora también de las discusiones con Georg Biztray. Sobre la verdadera deuda de Adorno con Lukács, cf. esp. Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 174-175; también Feher, “Negative Philosophy”, p. 100.

crítica musical de Adorno es sorprendentemente ambigua en cuanto a los criterios evaluativos y así se expone a una fuerte crítica de su teoría estética. La reverencia de Adorno hacia la música de Beethoven es mucho más clara que las bases en las cuales se apoya. En la última frase de su ensayo sobre la *Missa Solemnis*, Adorno se refiere repentinamente a esta obra como la mejor.¹⁰⁶ ¿Está esta conclusión basada en el juicio que caracteriza a la *Missa Solemnis* como la obra más resistente a la penetración y desmembración por la sociedad, la más alienada por la sociedad, y por eso la más auténtica? Aun así, Adorno en todas partes deja claro que la autenticidad del contenido, en el sentido de su resistencia a la sociedad, no es suficiente garantía de la calidad de la obra.¹⁰⁷ ¿Será lo contrario, entonces, que la autenticidad variará directamente con la calidad artística de la obra? Esto parece más próximo a la convicción general de Adorno, pero deja sin explicar su original criterio evaluativo tanto para el arte como totalidad como para la obra de Beethoven en particular.

Adorno pone bastante peso en la utópica aproximación a la síntesis, es decir, al alto grado de integración formal como medida de calidad artística. Pero la síntesis tiene que ser auténtica. ¿Cómo se decide cuándo un arte da lo mejor de sí para prefigurar una totalidad utópica frente a la desesperación, y cuándo trata de ocultar la inhumanidad? Adorno no ofrece una guía general. Por el contrario, aunque diferencia en teoría entre rupturas de la síntesis causadas por necesidad del estado de la realidad social (como en el tercer período de Beethoven) y aquellas causadas por la inadecuación personal del artista, Adorno no sugiere ninguna forma de distinguir entre estos dos casos.¹⁰⁸ Asocia la integridad formal, al menos desde el siglo XVIII, con la autonomía artística, lo que significa, sobre todo, con la composición hecha por un individuo libre,¹⁰⁹ pero es difícil ver cómo pueden separarse la

¹⁰⁶ Adorno, "VH", p. 185.

¹⁰⁷ "La música, y el arte en general, que se conforma con lo que es socialmente posible para ella y lo perfecciona completamente dentro de sí, incluso primordialmente en términos del contenido social de verdad, se ubica más alto que un [arte] que, a través de una voluntad social externa a la cosa [es decir, a la obra de arte], busca ir más allá de los límites dictados pero por eso mismo fracasa. La música se puede volver ideológica incluso cuando, sobre la fuerza de su reflexión social, adopta el punto de vista de una conciencia [la cual es] correcta vista desde afuera [pero] que contradice su propia construcción interior y sus necesidades y consecuentemente lo que se le ofrece a ser expresado." (Adorno, *Einleitung*, p. 74). Aquí Adorno enfatiza no sólo la autonomía del arte sino también la misma primacía de los resultados artísticos sobre la intención artística elaborada en detalle por Lukács.

¹⁰⁸ Cf. Adorno, *Einleitung*, p. 73; cf. también, pp. 230, 239.

¹⁰⁹ Cf. esp. Adorno, "Growing Old", p. 26; y *Einleitung*, p. 236; también Feher, "Negative Philosophy", p. 106.

autonomía artística y la libertad individual de la integridad formal y cómo pueden ser usadas como criterio evaluativo del tipo de crítica inmanente y estructural que propone Adorno. Parece justificada la pregunta de si Adorno admiraba en última instancia el aspecto formal de la obra tardía de Beethoven por alguna condición de rigurosa unidad estética –él casi no la menciona en ninguno de sus dos ensayos sobre la obra tardía excepto para poner en duda que la unidad de la *Missa Solemnis* pueda ser entendida por lo que se presenta en la obra¹¹⁰ o por su autenticidad (su realismo crítico, su renuncia a la autoexpresión directa, su firmeza moral). Es muy probable que Adorno mismo se opusiera a separar los componentes estéticos de los morales en sus evaluaciones artísticas: esa calidad estética es previa a la moralidad social para Adorno, pero previa precisamente porque él distingue en la calidad estética una moralidad social esencial. Pero esta probabilidad, aunque tremendamente significativa, no equivale a una discusión completa y abierta del propio Adorno acerca de las bases para sus fuertes, y muchas veces innegablemente tendenciosos, juicios de valor.

En términos epistemológicos, Adorno fue criticado en varias ocasiones por evitar los detalles empíricos, tanto musicales como históricos.¹¹¹ Los empiristas, y particularmente los positivistas, podrían tomar con desconfianza el rechazo de Adorno a una “presentación manifiesta del contenido por derecho propio”.¹¹² Aquí podría haber pesado el hecho de que, al reconocer abiertamente la inseparabilidad

¹¹⁰ Adorno, “VH”, p. 170.

¹¹¹ Cf. p. ej. Metzger, “Intermezzo I”, pp. 66, 71, 79 (Metzger puntualiza también una cantidad de inconsistencias filosóficas en la crítica musical de Adorno.); y Albrecht von Hohenzollern, “Gedanken zu Beethoven ‘Missa Solemnis’ und zu Adornos Aufsatz ‘Verfremdetes Hauptwerk’”, *Musica Sacra* 90 (1970), pp. 263-70. En defensa de Adorno, se debe notar que pocos de sus argumentos se sostienen sobre bases empíricas. Así Goldschmidt (“Der späte Beethoven”, p. 46) apela al trabajo de Warren Kirkendale (“New Roads to Old Ideas in Beethoven’s *Missa Solemnis*”, *The Creative World of Beethoven* (P. Lang ed. [New York, 1971], pp. 163-199) para refutar el análisis de Adorno de la *Missa Solemnis* empíricamente. Pero aunque Kirkendale puede mostrar, por ejemplo, que la doble exposición del Credo tiene precedentes en el siglo XIII (“New Roads”, p. 180, n. 80), esto no invalida la interpretación de Adorno de tal uso en la *Missa Solemnis*, que sugiere que Beethoven trata de convencerse a sí mismo de una creencia perdida (“VH”, p. 179). La resistencia de Adorno a los ataques empíricos, así como la virtual imposibilidad de aislar sus argumentos individuales, han llevado a Kurt Oppens (quien acusa a Adorno de “leer a primera vista” el clasicismo) a concluir que el único modo de reacción frente a Adorno es objetarlo en su totalidad (“Zu den musikalischen Schriften”, pp. 23, 15).

¹¹² Jameson, *Marxism*, p. 54.

de contenido y método en su crítica, Adorno simplemente hace explícitas las bases epistemológicas de investigación que estableciera Werner Heisenberg para las ciencias naturales ya en 1920. En música, el estudio de Eggebrecht sobre la crítica a Beethoven parece disipar la mayoría de las dudas acerca de la inseparabilidad del objeto crítico y la inteligencia crítica. En realidad, el fracaso de Adorno para aislar el contenido de su crítica causa probablemente menos dificultades que su fracaso para aislar un método crítico que pudiera ser rápidamente adaptado por otros.

Por último, la crítica de Adorno fue cuestionada por su posible dependencia de una falsa teoría de la historia. La importancia central que Adorno otorga a la necesidad histórica y sus aplicaciones particulares de ese concepto, así como su hipostatización de la “Geist” histórica y sus variadas manifestaciones, especialmente el “sujeto musical”, han suscitado escepticismo.¹¹³ La noción de sujeto parece la más sencilla de defender, porque si para algunos parece como si Adorno antropomorfizara notas musicales y frases, para otros su noción de sujeto musical puede parecer el resultado lógico de concebir la música como una encarnación de la conciencia humana.¹¹⁴ No obstante, no puede negarse que la aceptación de nociones como la de necesidad histórica, Geist, y sujeto musical requieren probablemente una aceptación de la dialéctica hegeliana, un principio que para Adorno y muchos otros europeos domina las alturas beethovenianas en la historia de la filosofía pero que tuvo muy poco reconocimiento entre la crítica angloamericana.

Donald Kuspit escribió recientemente que “para hacer justicia a Adorno –para objetarlo– uno debe someterse completamente a él, entregarse completamente a su método, vivir con éste y comprender su efecto en la vida.”¹¹⁵ Aunque el método crítico de Adorno se resiste a una formulación fácil, no es difícil, a través de un determinado contacto con la obra de Adorno, absorber una actitud general hacia la crítica musical que pueda aplicarse en nuevos contextos. Incluso si uno rechaza los aspectos metafísicos del pensamiento adorniano, las nociones generales a través de las cuales transforma la crítica musical en crítica social –cultura afirmativa y negativa, por ejemplo– están rápidamente disponibles para el uso de cualquiera.

¹¹³ Sobre la primera, cf. Feher, “Negative Philosophy”, p. 107; sobre el segundo, cf. Boehmer, “Adorno, Musik, Gesellschaft”, p. 119.

¹¹⁴ En relación a esto debería prestarse atención a la observación de Eggebrecht sobre la frecuencia con la que aparece la noción de “sujeto” en la crítica sobre Beethoven (*Zur Geschichte*, p. 61).

¹¹⁵ “Critical Notes”, pp. 321-322.

Ahora bien, obviamente esta suerte de accesibilidad entraña sus riesgos. El empirismo anglo-americano tiene sus razones cuando insiste en la distancia entre el objeto de estudio y la opinión de quien lo estudia. Nociones tales como cultura afirmativa y negativa requieren un juicio moral acerca de qué es represivo y qué humanizante, y dado que no hay ya en Occidente una aceptación universal de los particulares morales absolutos, tales nociones son claramente vulnerables a una perversión ilimitada.

Además, cuanto más se absorbe la pesada atmósfera moral de la crítica de Adorno, más fácil se vuelve mantener una distancia saludable de lo que es esencialmente una interpretación letal del mundo moderno. Es llamativo que los críticos con las objeciones más fuertes a Adorno terminen algunas veces inadvertidamente apoyando sus posiciones.¹¹⁶ Incluso otros sólo pudieron atacarlo por la pura fuerza del fervor moral (una debilidad crítica de la cual el propio Adorno fue acusado).¹¹⁷ En efecto, así como resulta difícil probar el diagnóstico de la civilización occidental que lee Adorno en el estilo tardío de Beethoven, del mismo modo nadie pudo hasta ahora desmentirlo. Kuspit vincula sinceramente hacer justicia a Adorno con objetarlo, y no hay duda de que hacerle justicia al humanismo agonizante de Adorno requiere refutar su diagnóstico fatal sobre la humanidad. Más aún, cuanto más uno se sumerge en la perspectiva de Adorno, más se puede ver que una refutación convincente de ese diagnóstico equivaldría a garantizar la supervivencia de una humanidad tecnológica, un desafío formidable. Ciertamente, Adorno es culturalmente estrecho, y es difícil concebir que las respuestas a sus preguntas existenciales más angustiosas estén disponibles en culturas diferentes a aquellas descendientes, literal o espiritualmente, del Iluminismo europeo.

En cualquier caso, a pesar de los riesgos considerables que supone, la crítica musical de Adorno parece ofrecer algo valorable con su reintroducción de cuestiones morales en el estudio de la música. En primer lugar, hay un claro imperativo moral en el método de Adorno: que la crítica permanezca consciente de la moralidad implícita en sus propias motivaciones, opciones y efecto. Adorno no demanda de la música auténtica nada que no demande de su propia obra. Su crítica musical es altamente individual, se resiste a la neutralización reclamando una lectura con-

¹¹⁶ Cf. esp. Goldschmidt, "Der späte Beethoven", pp. 51-52 (sobre el significado del cambio de estilo en el último período de Beethoven); y Eggebrecht, *Zur Geschichte*, p. 85 (sobre la creación de un nuevo concepto de arte en el cual Beethoven se negaría a sí mismo).

¹¹⁷ Cf. Kuspit, "Critical Notes", pp. 325-326; Kim, "Reseña", p. 178; Oppens, "Zu den musikalischen Schriften", p. 15; y Eggebrecht, *Zur Geschichte*, p. 84 (sobre Adorno mismo).

cienzuda, y protesta contra las crueldades de la sociedad existente. La actitud de Adorno hacia la crítica musical es entonces completamente autocrítica, reflejando una suerte de autoevaluación permanente que podría ser saludable para una disciplina como la musicología angloamericana, que permaneció apartada de otras disciplinas y tradiciones culturales.

En segundo lugar, la preocupación de Adorno por la moralidad es inseparable de su interés por definir la especie humana. El efecto que produce la introducción de las cuestiones morales en su crítica es el de elevar la conciencia de la música al rango de empresa humana. Al criticar la música en relación con otras actividades humanas y al utilizar el conocimiento de otras disciplinas, incluso aquellas supuestamente antitéticas como la historia y la filosofía, Adorno intenta al menos expandir la significación humana de la música. Este esfuerzo es valioso, incluso aunque muchos problemas epistemológicos queden por resolver antes de que todas las conexiones que Adorno indica en la música puedan establecerse con certeza.

Adorno realiza un buen trabajo al establecer la conexión más importante de su crítica musical, la conexión entre la música y sus lectores, es decir, nosotros. Al tratar de sacar la música de su aislamiento técnico y reintegrarla a la totalidad de las relaciones humanas, Adorno trata de hacer lo que él sostiene que el mejor arte moderno intenta: evocar en cada uno de nosotros, sin falsos consuelos, un sentido de completitud humana, o al menos su añoranza. Es una manera de pedirnos que busquemos lo humano en la música con la esperanza de encontrar lo humano en nosotros mismos. No es un pedido irrazonable, si consideramos que va dirigido a humanistas.¹¹⁸

Traducción: Sandra de la Fuente

Revisión: Pablo Fessel

¹¹⁸ Debo un agradecimiento especial a muchos de mis estudiantes de posgrado de la Universidad de Chicago, quienes han compartido conmigo sus propios escritos sobre Adorno: Ann Feldman, Jann Pasler, Karen Thorkilsen y, sobre todo, Lawrence Fuchsberg, cuya peculiar sensibilidad hacia la obra de Adorno fue una fuente vital para la discusión precedente.