

Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos

Emancipation and Barbarism in Music. The Origins of Th. W. Adorno's Critical Theory in his Early Musical Writings

*JORDI MAISO**

Resumen: Los escritos musicales tempranos de Adorno ofrecen una perspectiva fundamental para comprender su fisonomía intelectual y su contribución al proyecto de la Teoría Crítica. Se trata de escritos marcados por la militancia en la vanguardia musical en torno a Arnold Schönberg, en los que cobran voz las experiencias que marcan el paso de Adorno de la estética musical a la teoría crítica de la sociedad. En ellos pueden leerse las tensiones de un momento histórico en el que se iba a decidir el rumbo de la sociedad y, con él, el destino de las vanguardias y el lugar social del arte.

Palabras clave: Theodor W. Adorno; nueva música; vanguardias; estética y política; teoría crítica.

Abstract: Adorno's early musical writings offer a crucial insight into his intellectual physiognomy and into his specific contribution to the collective project of Critical Theory. These writings are characterized by the engagement with the musical avant-garde movement around Arnold Schönberg; they reveal the experiences which lead Adorno's evolution from music aesthetics to critical theory. This text enables an insight into the struggles of an historical moment in which the future course of society, the destiny of avant-garde and the social role of art was about to be decided.

Key words: Theodor W. Adorno; new music; avantgarde; aesthetics and politics; critical theory.

La fisonomía intelectual de Theodor W. Adorno está totalmente impregnada de experiencias vinculadas a la Nueva Música. Quien ha leído sus escritos musicales tempranos o su correspondencia anterior al exilio no puede pasar por alto la relevancia de estas experiencias en su formación filosófica, sociológica y política. Y es que la toma de partido de Adorno por el modelo de composición de la escuela de Arnold Schönberg no responde a una

Fecha de recepción: 11/06/2013. Fecha de aceptación: 03/11/2013.

* Investigador contratado en el Instituto de Filosofía – CSIC. E-mail: jordi.maiso@cchs.csic.es Líneas de investigación: Teoría Crítica, teoría social y transformaciones del capitalismo, transformaciones de la subjetividad en la sociedad contemporánea, cuestiones ético-políticas de las biotecnologías. Publicaciones recientes: A. Eusterschulte y J. Maiso (eds.): *Kritische Theorie der Kulturindustrie: 'Fortzusetzen'*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2015; J. Maiso: «Gegenwärtige Vorgeschichte: Bemerkungen zum heutigen Stand der Kritik», en: J. M. Romero (ed.): *Immanente Kritik heute*, Bielefeld: Transcript, 2014, pp. 121-142.

mera filiación personal o biográfica, sino al reconocimiento de un contenido emancipatorio en el modo de confrontación con el material musical desarrollado por estos compositores. Las enormes resistencias con las que se encontró esta música, sobre todo a partir de 1924, llevarían a Adorno a tomar conciencia de las dificultades que aguardaban a todo intento de transformación enfática de la sociedad y la cultura. Sus peores presagios se vieron confirmados en 1933, cuando la persecución de la música radicalmente nueva se convirtió en doctrina oficial. En este sentido sus escritos musicales tempranos son testimonio de una conciencia extremadamente aguda de las tensiones político-artísticas del momento; la conciencia de lo que estaba en juego en ellas no sólo afinó la sensibilidad estética y sociológica de Adorno, sino que se reveló decisiva para comprender las esperanzas truncadas en el «breve siglo XX». En estos textos se hace visible el trayecto de Adorno desde la estética musical hacia la teoría crítica de la sociedad.

1. La especificidad de la Teoría Crítica adorniana: radicalismo estético y Nueva Música

El surgimiento de la Teoría Crítica no fue motivado «ni por la formación ni por el interés en la metodología científica»¹, sino que responde a una crisis, a una situación incierta que poco tiene que ver con lo que se ha estilizado como el «optimismo revolucionario de los años veinte». Sus orígenes están vinculados a las experiencias de la Primera Guerra Mundial, la fallida revolución espartaquista y la quiebra de la confianza en el proletariado como sujeto histórico, que exigían un nuevo punto de partida para la reflexión guiada por un interés emancipatorio². El joven Theodor Wiesengrund-Adorno comenzaría a colaborar con el Instituto de Investigación Social de Frankfurt en 1930; pero, para entonces, pese a sus 26 años, Adorno tenía ya una considerable trayectoria a sus espaldas. En ella se revelaba una sensibilidad cultural y política forjada en experiencias distintas a las que habían impregnado el pensamiento de Max Horkheimer, Fritz Pollock, Leo Löwenthal o Felix Weil. Y es que la socialización política de Adorno –cuya pequeña diferencia de edad respecto a estos autores resulta decisiva a la hora de evaluar la incidencia de sucesos como la revolución alemana de 1918/1919– proviene de un medio intelectual más cercano al radicalismo estético, favorecido por una desintegración de la tradición burguesa europea que había impulsado un fermento revolucionario en las artes³. Su rasgo característico era la toma de partido por una modernidad artística entendida como crítica inmanente de las falsas seguridades heredadas del mundo burgués. De ahí que las influencias decisivas en la formación del pensamiento adorniano fueran las experiencias asociadas a la ciudad de Viena –en la que los restos de estructuras semif feudales convivían con un arte radicalmente innovador– y al contacto con autores como Walter Benjamin, Ernst Bloch, Sigfried Kracauer, György Lukács o Karl Kraus; no en vano sería el propio Adorno quien, en los años del exilio, acercaría al Instituto al propio Benjamin o a Hanns Eisler, vinculados de modos diversos a este mismo entorno cultural, intelectual y artístico.

1 Th. W. Adorno: «Offener Brief an Max Horkheimer», *Gesammelte Schriften* 20.1, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, p. 158. En adelante las obras completas de Adorno se citan como GS seguido del número del volumen.

2 Cfr. M. Horkheimer: *Dämmerung*, en *Gesammelte Schriften* 2, Frankfurt a. M., Fischer, 1987, p. 373 ss.

3 D. Claussen: *Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie*, Frankfurt a. M., Fischer, 2003, p. 275.

El radicalismo estético había surgido de la voluntad de emancipar al arte de los corsés que le habían sido impuestos desde fuera en la sociedad burguesa. La cultura y el arte ya no podían ser considerados como un «valor» en sí mismo, perpetuándoles en una función decorativa o meramente compensatoria, sino que debían ser reconocidos como esferas que habían de desarrollarse de acuerdo con su lógica immanente. No en vano en los primeros textos publicados por Adorno, datados de 1920 y centrados en la crítica del expresionismo, su vocabulario revela una concepción del arte que ya no resultará evidente para las generaciones posteriores: «Empujado a formas nuevas y extrañas, el expresionismo es una guerra declarada. Todas las formas heredadas, por las que pasa como un tifón, se convierten en superficies de fricción en las que se enciende como una antorcha»⁴. En estos escritos, publicados en un momento de búsqueda de orientación del arte nuevo, el joven Adorno llama a una autocomprensión crítica de las vanguardias, insistiendo una y otra vez en que el único criterio válido para la comprensión y la valoración de las obras de arte –también desde el punto de vista político– es la veracidad artística, la capacidad de configuración; «cualquier otro enfoque debe ser rechazado como no immanente»⁵. En estos planteamientos se reconoce el impulso hacia una autonomía del arte que aspira a liberar los potenciales de construcción y expresión artística de toda atadura externa. Sin duda los conceptos que Adorno utiliza en estos primerísimos escritos son todavía imprecisos y a menudo adolecen de una subsunción de los fenómenos artísticos bajo categorías filosófico-sociológicas de raigambre lukácsiana⁶. Pero la llamada del joven Adorno a desarrollar un concepto de veracidad artística muestra que su pensamiento comenzaba a articular una conciencia clara de la situación epocal y de lo que se jugaba en ella: «El arte del momento se enfrenta a la cuestión de su supervivencia. Su necesidad amenaza con desteñirse en apariencia y, allí donde es proclamada, con quedar degradada a mera mentira»⁷. En efecto, conforme las vanguardias literarias y musicales iban socavando los fundamentos de todas las certezas heredadas, sus adversarios se veían obligados a afirmar contra ellas «un tradicionalismo espectral» que sin embargo ya no contaba con «tradición vinculante alguna»⁸; en las tensiones entre ambas tendencias –sobre todo en el terreno de la música– iba a forjarse la fisonomía intelectual adorniana.

Entre 1925 y 1930 la actividad de Adorno se centra primariamente en la teoría y la praxis musical, ambas en estrecho contacto con la Segunda Escuela de Viena. Las cartas de estos años revelan una actividad intelectual volcada en la crítica musical y, sobre todo, en la composición de Nueva Música, frente a la cual la filosofía –al menos hasta que su estudio sobre Kierkegaard está en avanzada fase de gestación– aparece como una ocupación secundaria, ligada a los requisitos de la carrera académica. Esta precoz inmersión de Adorno en las vanguardias musicales le iba a permitir afinar enormemente su trabajo conceptual hasta alcanzar una mediación entre fenómenos musicales y categorías teóricas sin parangón en la reflexión estética. De hecho, pese a que la literatura secundaria apenas ha tomado en consideración los escritos musicales que preceden a «Sobre la situación social de la música»

4 Th. W. Adorno: «Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit. Zur Kritik neuer Dichtung», GS 11, p. 609.

5 Th. W. Adorno: «'Platz'. Zu Fritz von Unruhs Spiel», GS 11, p. 612.

6 Cfr. M. Hufner: *Adorno und die Zwölftontechnik*, Regensburg, ConBrio, 1996, p. 14 ss.

7 Th. W. Adorno: «Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit», GS 11, p. 611.

8 Th. W. Adorno: «Die auferstandene Kultur», GS 20.2, p. 458.

(1932), o incluso a su texto «Sobre el jazz» (1937)⁹, los rasgos diferenciales de su pensamiento musical estaban ya prácticamente consolidados hacia 1933¹⁰. Por ello, pese a que existe un amplio consenso en torno a la especificidad de la orientación teórica adorniana en el marco de los autores del Instituto de Investigación Social, la aportación específica de Adorno al proyecto de la Teoría Crítica sólo puede ser adecuadamente comprendida desde el análisis de sus escritos musicales tempranos y las experiencias que cobran voz en ellos¹¹.

En estos escritos musicales tempranos –consistentes en su mayor parte en textos de crítica y análisis compositivo– los rasgos básicos de la estética y la sociología musical adorniana resultan ya claramente visibles; de hecho, en ellos se encuentran ya en germen algunos de los planteamientos fundamentales de su pensamiento –desde las tensiones entre «progreso» y «reacción» en arte hasta la crítica del carácter sacrificial del dominio absoluto del material musical, pasando por las aporías de la escisión entre una «alta cultura» cada vez más restringida a círculos de especialistas y la incipiente cultura de masas–. El estrecho contacto con el modelo compositivo de los músicos en torno a Arnold Schönberg, así como la toma de conciencia de las dificultades y obstáculos con los que se enfrentaba, fue determinante para la articulación de estos conceptos y problemáticas en una fase tan temprana de su pensamiento. Por ello, el desdén con el que muchos han desestimado estos escritos tempranos por el mero hecho de que su temática es «musical» sucumbe a una departamentalización del pensamiento que se complace en su propia estrechez de miras.

Los escritos de este periodo son ante todo textos de militancia, comprometidos en las luchas de un momento histórico en el que se iba a decidir el rumbo de la sociedad, y con él el destino de las vanguardias musicales y el lugar social del arte. El propio Adorno señalaría retrospectivamente que la tensión epocal entre la posibilidad de una sociedad liberada y los poderes que más tarde se desenmascararían en el fascismo también se expresaba en los conflictos que se jugaban en el terreno cultural y artístico¹². El tono de sus escritos de estos años se enfrenta a la realidad musical de su tiempo sabiendo que lo que está en juego es la alternativa entre libertad artística y regresión, potencialmente entre emancipación y barbarie; de ahí que el propio Adorno concibiera su labor como crítico musical como el intento de promover aquello que era «político-artísticamente importante»¹³. Sus escritos musicales posteriores –incluida *Filosofía de la nueva música*– recogen y sistematizan esta problemática, pero la tensión ya se ha resuelto: el rumbo está tomado, la revolución no ha tenido lugar y la vanguardia ha quedado socialmente neutralizada, cuando no ha sido simplemente erradicada. El peso de estas experiencias para la formación de la Teoría Crítica adorniana no puede ser subestimado; sus ecos resuenan hasta la introducción de *Dialéctica negativa*, articulado desde la conciencia de la liberación malograda.

9 Th. W. Adorno: «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», GS 18, pp. 720-777 y «Über Jazz», GS 17, pp. 74-108.

10 Así lo afirmaría el propio Adorno en 1963 (Th. W. Adorno: «Vorwort», *Moments musicaux*, GS 17, p. 9).

11 A menudo la literatura secundaria se ha limitado a enumerar las corrientes musicales y artísticas que impregnan el pensamiento de Adorno, pero con frecuencia simplifican el papel específico que éstas desempeñan en la consolidación de la fisiognomía intelectual adorniana. El caso más llamativo podría ser la rapidez con la que se ha extendido la etiqueta que tilda su pensamiento de “filosofía atonal” (M. Jay: *Adorno*, Madrid, Siglo XXI, 1988).

12 Th. W. Adorno: «Jene zwanziger Jahre», GS 10.2, p. 501.

13 Th. W. Adorno: carta a Alban Berg el 30.1.1926, *Theodor W. Adorno – Alban Berg Briefwechsel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, p. 69. La misma expresión aparece en cartas posteriores, cfr. *ibid.*, p. 125 y 158.

2. El contenido emancipatorio de las composiciones de la Segunda Escuela de Viena

La fecha de partida para comprender el núcleo de estas experiencias tempranas es enero de 1925. Es entonces cuando Theodor Wiesengrund-Adorno se traslada a Viena atraído por «la solidaridad con una vanguardia musical cuyo radicalismo sin concesiones rebasaba con claridad lo que se podía encontrar en la Alemania del mismo periodo, por ejemplo en el Hindemith temprano»¹⁴. Sin duda, cuando Adorno llega a la antigua capital imperial el momento de esplendor de la escuela de Schönberg ya había pasado, y sin embargo su fisonomía intelectual quedaría impregnada por un modelo de vanguardia para la que el rimbaudiano *il faut être absolument moderne* no significaba el rechazo abstracto de la tradición, sino la necesidad de desarrollar la discriminación histórica más afinada para discernir qué elementos heredados se sostenían y cuáles no. El joven Adorno no tardó en comprender que, si la composición es interpretada como una confrontación entre el material musical en su estado de evolución histórica y la capacidad de configuración del compositor, la música se convierte en escenario de las tensiones entre dominio y emancipación. De ahí que su compromiso con el modelo de composición de Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton von Webern¹⁵ no fuera mera cuestión de filiación personal o escolástica, sino, como el propio Adorno señala, «de conocimiento. Pero en el conocimiento está incluido también lo moral: si la conciencia de los seres humanos debe ser transformada o si se la reconoce en el sordo y persistente ser-así del arte»¹⁶.

La clave de este conocimiento era el modo en que las composiciones del círculo de Schönberg entendían el desarrollo del material musical. El propio Adorno escribe en 1929 que consideraba «el conocimiento en el arte como algo determinado por la *actualidad histórica*»¹⁷. En este sentido, sus escritos tempranos revelan que Adorno fue capaz de percibir de forma sumamente precisa las implicaciones históricas y musicales, pero también filosóficas y políticas, de la Segunda Escuela de Viena, dotando a este grupo de compositores de un aparato conceptual del que había carecido hasta entonces¹⁸. La clave teórica de su interpretación es la misma que guía la historia de la emancipación moderna desde Hegel: la

14 Th. W. Adorno: «Kleiner Dank an Wien», GS 20.2, p. 552.

15 En realidad la opción de Adorno por este grupo de compositores no puede reducirse únicamente a Arnold Schönberg. Schönberg, Berg, Webern o Eisler ofrecen modelos de composición distintos que abren diferentes vías de desarrollo, y la opción por la que Adorno toma partido en 1925 –y a la que, como revela la monografía publicada en 1968, permanecería fiel– es la de Alban Berg. Por ello considero que su insistencia en Schönberg y en la idea de una escuela schönberguiana a partir de la *Filosofía de la nueva música* debe ser tomada con precaución. Este énfasis en Schönberg como emblema de la «Escuela» responde ante todo al intento de defender sus conquistas frente a la esclerotización de la vanguardia en la restauración neoclásica, el dodecafonismo reducido a mera fórmula de aplicación mecánica y la arrolladora imposición de la industria de la cultura. Sin embargo, una lectura detenida de las monografías tardías sobre Mahler y Berg o del programático «Vers une musique informelle» revela un nivel de diferenciación que reconoce diferentes modelos compositivos para la Nueva Música que desmienten tanto esta unidad como la hegemonía absoluta del modelo schönberguiano.

16 Th. W. Adorno: «Gegen die neue Tonalität», GS 18, p. 107.

17 Th. W. Adorno: carta a Ernst Krenek el 9.4.1929, en: Th. W. Adorno y E. Krenek: *Briefwechsel*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974, p. 12.

18 A. Notario Ruiz: «Novedad, utopía y metasonidos: modelos musicales para la filosofía de Adorno a Lachenmann», en L. Puellas y R. Fernández (eds.): *Estetización y nuevas artes*, supl. 13 de *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, 2008, p. 130.

conciencia y su libertad. Adorno era bien consciente de que conciencia y libertad del compositor no pueden ser consideradas en abstracto, como propiedades de un «artista creador» que se imponen a la obra desde fuera, sino que han de analizarse en la relación entre el compositor y su material –sujeto y objeto– en el proceso de composición. Por su parte el material no es entendido como realidad estática ni como «material natural ciegamente regulador, con armónicos, reglas matemáticas de simetría y semejantes apariciones», sino «como escenario de la historia»¹⁹. En este sentido la gran contribución de la Segunda Escuela de Viena sería su transformación de la conciencia musical y de la relación entre el compositor y su material. Sus composiciones revelan una concepción del material, no como una realidad «dada» que se acepta pasivamente, sino como algo que el compositor tiene que desarrollar; pero este desarrollo no tiene lugar desde la arbitrariedad subjetiva, sino siguiendo el rastro de la «vida pulsional de los sonidos»²⁰ y adoptando como único criterio para la composición la coherencia interna de la forma.

De acuerdo con ello, el modelo de composición de Schönberg y sus discípulos convierte al compositor en «estructurador soberano de formas»; su tarea es la desmitologización²¹. Su cometido es eliminar todas las normas y constricciones –supuestamente «naturales» e «inamovibles»– que se imponen al material desde fuera: se trata de poner el lenguaje y las formas musicales a disposición de la conciencia del compositor, para que éste pueda desarrollarlos según su legalidad inmanente. En este sentido, el gran mito con el que Schönberg se encuentra es el sistema tonal. Los problemas formales, armónicos y orquestales que habían legado Wagner y el romanticismo tardío revelaban que éste había ido perdiendo sus capacidades para ejercer de soporte del lenguaje musical. Las constricciones que la tonalidad ejercía sobre el material –resolución de las disonancias, secuencia de intervalos consonantes en la melodía, sonoridad homogénea, relaciones de simetría, desarrollo rítmico uniforme, etc.– habían perdido su carácter indiscutible, y permitían atisbar todo un terreno de nuevas posibilidades sonoras. En efecto, la tonalidad recortaba las diferencias cualitativas de la música mediante la imposición de la serie armónica y la dominante²², que implicaban el predominio del modelo melódico-homofónico frente al contrapunto y la polifonía. Su consecuencia para el desarrollo del material era que los diferentes elementos de la música

19 Th. W. Adorno: carta a Ernst Krenek el 30.9.1932, en *Briefwechsel*, ob. cit., p. 39. Esta dimensión histórica había sido plenamente explicitada por Adorno en una conversación con Krenek publicada en 1930: «Para la conciencia no hay un puro material natural, sino sólo material histórico. De este modo deja de ser mera posibilidad, y se presenta en cierta medida como algo ya formado de antemano. Quizá me permitan aclararlo un poco. Por ejemplo, la armonía con la que el compositor se encuentra hoy no es la misma que hace trescientos años. Con ello no me refiero a que hoy tengamos acordes que hace trescientos años nadie conocía, lo cual es indiscutible. Lo que quiero decir es que, incluso cuando hoy se escribe un acorde tal y como se lo conocía hace trescientos años, ya no tiene el mismo sentido que entonces; así por ejemplo, los trítonos no tienen la misma fuerza, el mismo reposo en sí mismos que pudieron tener una vez; y por ello quizá ya no puedan ser utilizados como entonces, quizá incluso ya no se les pueda usar en absoluto. Las posibilidades del componer contienen ya en sí la sedimentación de la historia» (Th. W. Adorno y E. Krenek: «Arbeitsprobleme des Komponisten, Gespräch über Musik und soziale Situation» GS 19, p. 434).

20 Th. W. Adorno: «Der dialektische Komponist», GS 17, p. 200 s.

21 Th. W. Adorno: «Reaktion und Fortschritt», GS 17, p. 134 s. Para un análisis de la concepción adorniana de desmitologización en la música, cfr. J. Maiso Blasco: «Modernidad como desmitologización», en A. Notario Ruiz (ed.): *Contrapuntos estéticos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 87-98.

22 Th. W. Adorno: «Reaktion und Fortschritt», GS 17, p. 139.

se desarrollaban sin plan alguno, y a menudo el avance de unos se pagaba al precio de la regresión de otros. La unidad integral de la música se instauraba mediante un dominio que asfixiaba lo múltiple. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX, el desarrollo de la sonoridad instrumental y la armonía había ido desgastando la capacidad del sistema tonal para resolver las tensiones y disonancias, socavando su carácter vinculante. En consecuencia Schönberg y sus discípulos se encuentran con una tarea de construcción en sentido estricto, entendida como el desarrollo simultáneo e integral de todas las dimensiones musicales –armonía, melodía, contrapunto, ritmo, forma e instrumentación–, sin hacer depender a ninguna de otra, pero de modo que pudieran converger²³. Sus composiciones rompen la fuerte jerarquización de los sonidos en la gramática musical tradicional, cuya propia terminología remite ya al dominio (se habla de dominantes y subdominantes), instaurando un modelo en el que todos los sonidos tenían la misma importancia. De ahí que Adorno considerara que la transformación llevada a cabo por estos compositores tenía consecuencias irreversibles para la historia de la música: «El material ha llegado a ser más claro y más libre, y ha sido arrancado para siempre a las constricciones míticas del número, tal y como dominaban en la serie armónica y la armonía tonal»²⁴.

El resultado de la desmitologización schönberguiana es una sonoridad de múltiples tonalidades y voces simultáneas, que no puede ser reducida a un único principio y cuyas tensiones ya no pueden resolverse; en este sentido, incluso el concepto de disonancia es cuestionable, puesto que presupone su opuesto: la consonancia²⁵. Su uso del contraste como principio organizativo llevaría a una transformación radical de la expresión musical, que ya no simulaba emociones ni dramatizaba las pasiones, sino que registraba impulsos del inconsciente –sobre todo el shock, el aislamiento y el miedo– en el medio musical. Pero esta desmitologización no sólo emancipa el material de las falsas ataduras de la convención, sino también la conciencia misma, que ahora estaba en condiciones de «penetrar cada vez más completamente el material, apoderarse de él, conjurar su hechizo mítico y, a partir de un material completamente a su disposición, comenzar de nuevo a resonar»²⁶; de ahí la afirmación de Adorno: «Después de Schönberg la historia de la música ya no será destino, sino que estará sometida a la conciencia humana»²⁷. En definitiva, si la Segunda Escuela de Viena constituye el modelo de progreso musical no es porque Schönberg componga mejor música que Beethoven, tampoco porque sus obras tengan un contenido más «optimista», sino porque «aspira a la progresiva libertad de la conciencia en relación con el material musical»²⁸. Para el joven Wiesengrund-Adorno no cabía duda alguna: este modelo compositivo suponía el fin de la historia natural de la música; y, para quienes no captaran las resonancias de estas afirmaciones, el propio Adorno llega a hablar en este contexto de una música que anticipa el «arte del humanismo real»²⁹: «La atonalidad no es cosa de una historia de la música

23 La técnica dodecafónica era para Adorno «una forma de limpieza del material musical», que lo depura «de las escorias de lo meramente orgánico»; pero, ante todo, era consciente de que «el componer con todos sus problemas sólo comienza después» (ibid., p. 14).

24 Th. W. Adorno: «Reaktion und Fortschritt», GS 17, p. 138.

25 Th. W. Adorno: «Neunzehn Beiträge über Neue Musik», GS 18, p. 57.

26 Th. W. Adorno: «Antwort eines Adepten. An Hans F. Redlich», GS 18, p. 404.

27 Th. W. Adorno: «Der dialektische Komponist», GS 17, p. 203.

28 Th. W. Adorno: «Antwort eines Adepten. An Hans F. Redlich», GS 18, p. 404.

29 Th. W. Adorno: «Reaktion und Fortschritt», GS 17, p. 139.

herméticamente cerrada al mundo exterior, sino que la ruptura de los límites tonales tiene un significado *real*: a la tonalidad renuncia una conciencia que ya no se da por satisfecha con el estatismo pseudo-natural de sus condiciones de existencia, sino que toma conciencia de su potencial de insurrección [...]. Tal voluntad no es únicamente musical, sino al mismo tiempo –incluso si no puede confesarlo– política»³⁰.

En efecto, desde el punto de vista de las tensiones entre dominio y emancipación, este modelo de composición había desarrollado un nuevo modelo de libertad que permitía una disposición consciente del material musical. Su contenido político venía precisamente de su negativa a aceptar la autoridad de las normas y convenciones existentes –que se presentan como naturales e inamovibles– por el mero hecho de su existencia. De este modo se abría un horizonte que posibilitaba dar forma conscientemente a la historia de la música. Esta dimensión emancipatoria de la música atonal no había venido de una ruptura revolucionaria, sino del desarrollo de las contradicciones del lenguaje musical –especialmente provenientes de Wagner y el romanticismo tardío–, que en ningún momento llevan a la música a desvincularse del orden social vigente: «El desarrollo que trajo consigo la disolución de las normas compositivas no ha sido de ningún modo revolucionario. Se consumó en el marco del orden social burgués, cuya praxis musical finalmente descompuso. El exponente de la emancipación de la música de sus normas objetivas no es por tanto la clase revolucionaria, sino el individuo [...], tal y como se impuso en la competencia de la economía liberal y como ha sido mitificada en la ideología de la personalidad»³¹.

En estas palabras parece resonar la crítica de Hanns Eisler a Arnold Schönberg como «reaccionario musical»³², pero de un modo más diferenciado. Para Adorno, la atonalidad sacaba las consecuencias últimas al individualismo burgués; no en vano se ha señalado que el posicionamiento social del círculo schönberguiano puede ser entendido como «soledad pública»³³. Pero la música de estos compositores alcanza resultados que rebasan claramente sus presupuestos sociales. Esto no se debe únicamente a que sus composiciones arrebataran al lenguaje musical su falsa apariencia de naturalidad, sino también a que su música ya no se adaptaba al marco funcional de la sociedad burguesa: negaba toda concesión a la comprensibilidad o a un modelo de consumo basado en la contemplación o el disfrute³⁴. Su puesta en cuestión de las formas de producción y consumo musical había sido llevada a cabo por un tipo de individuo-artista que ya no encontraba respaldo en la sociedad burguesa, y sin embargo tenía que vivir en y de ella³⁵. El desarrollo de esta música requería una sociedad que permitiera la asociación de individuos libres, y sin embargo el momento histórico estaba marcado por una concentración de poderes económicos y sociales que ponían fin a la libre competencia que había permitido la cristalización del modelo burgués de individuo. De este

30 Th. W. Adorno: «Atonales Intermezzo?», GS 18, p. 96.

31 Th. W. Adorno: «Die stabilisierte Musik», GS 18, p. 722 s.

32 En 1924, con motivo del 50 cumpleaños del maestro, Hanns Eisler había escrito: «El mundo musical debe cambiar de método y no seguir considerando a Schönberg como destructor y subversivo, sino como maestro. Hoy lo tenemos claro: creó un nuevo material para poder hacer música con la riqueza y la unidad de los clásicos. *Es el verdadero conservador: creó una revolución para poder ser reaccionario*» H. Eisler: «Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär», *Schriften I*, Leipzig, Rogner & Bernhard, 1973, p. 15).

33 Cfr. H. Steinert: *Adorno in Wien*, Frankfurt a. M., Fischer, 1989.

34 Th. W. Adorno: «Die stabilisierte Musik», GS 18, p. 723.

35 Cfr. D. Claussen: *Theodor W. Adorno*, ob. cit., p. 185.

modo la Nueva Música parecía entrar en contradicción con las relaciones sociales de fuerza, y no en vano su sonoridad resultaba incómoda para la mayoría. En el marco de estas tensiones, el joven Wiesengrund-Adorno escribía en 1930: «La imagen de una música liberada, una vez que hemos podido verla tan nítidamente, puede sin duda ser reprimida en la sociedad presente, cuyo fundamento mítico contradice. Pero no puede ser olvidada ni eliminada»³⁶. Sólo tres años después de que estas palabras fueran escritas, la música en la que Adorno había reconocido un modelo de emancipación sería calificada de «degenerada», y en breve plazo se recurriría a todos los medios disponibles para erradicarla del territorio europeo.

3. La estabilización de la música

Hacia mediados de la década de 1920, el proceso de desmitologización de la música parecía haber transformado el material y la conciencia musical de manera irreversible: «Ninguna obra se parece a las otras, ninguna norma de composición sigue siendo vinculante, y en la cercanía de esta variedad musical nadie tiene dudas sobre la realización de la libertad»³⁷. Sin embargo la situación epocal parece indicar una neutralización social y artística de las conquistas de la Nueva Música, que cobraba expresión en una involución generalizada de las vanguardias. «Últimamente *solo* he visto obras malas, fraudulentas, falsas», escribiría Adorno a su maestro Alban Berg en 1926³⁸, y en 1927 constataba un «refortalecimiento de contenidos que, según su contenido de verdad, ya no deberían poder reforzarse»³⁹. La correspondencia de estos años revela que Adorno registró una caída de nivel incluso en el círculo de Schönberg, de la que apenas salvaba las obras de Berg —especialmente *Wozzeck* (1924) y la *Lyrische suite* (1926)— y algunas composiciones para piano de Hanns Eisler. Para Adorno, las razones de este retroceso eran de carácter predominantemente social. Los compositores se encontraban cada vez con más dificultades para asegurar su existencia material y muchos de ellos tuvieron que adaptarse a las demandas sociales para poder sobrevivir⁴⁰. La situación social de la Nueva Música ya no era tanto de soledad pública como de creciente aislamiento, y llevaba a sus representantes a los límites de la existencia artística. El joven Wiesengrund-Adorno era consciente de que «si el cumplimiento de sus requisitos materiales no logra alcanzar un carácter socialmente vinculante no es porque estos requisitos sean demasiado radicales o ajenos a la realidad, sino más bien porque las actuales relaciones de dominación social no permiten en absoluto el carácter vinculante del arte — y mucho menos de un arte con contenido de verdad»⁴¹. Por ello, en la reflexión sobre los obstáculos con los que se topaba la Nueva Música, los escritos adornianos introducen un elemento hasta entonces desatendido por la crítica: la conexión entre praxis musical y teoría de la sociedad⁴².

Sin duda, las repercusiones que la estabilización económica de 1924 tuvieron sobre la vanguardia en general y la Nueva Música marcaron el pensamiento estético y social de

36 Th. W. Adorno: «Reaktion und Fortschritt», GS 17, p. 138.

37 Th. W. Adorno: «Die stabilisierte Musik», GS 18, p. 721.

38 Th. W. Adorno: carta a Alban Berg el 24.10.1926, *Theodor W. Adorno–Alban Berg Briefwechsel*, ob. cit., p. 116.

39 Th. W. Adorno: «Die stabilisierte Musik. Zum fünften Fest der I.G.N.M.», GS 19, p. 112.

40 Th. W. Adorno: «Atonales Intermezzo?», GS 18, p. 88 y p. 93.

41 Th. W. Adorno: «Arbeitsprobleme des Komponisten», GS 19, p. 438.

42 D. Claussen: *Theodor W. Adorno*, ob. cit., p. 186.

Adorno. No en vano su primer ensayo de sociología musical, escrito en 1928, se titula «La música estabilizada». Su tesis, formulada con una claridad política que sus escritos posteriores ya no podrían permitirse, es que, malograda la posibilidad de una transformación revolucionaria en Europa, la reacción se imponía también en materia cultural y artística: neoclasicismo y folklorismo pasaban a ser las corrientes musicales predominantes, en detrimento de la Nueva Música. Se trataba de una estabilización de la vida musical que, al percatarse de la antítesis entre su tendencia inmanente y las nuevas exigencias sociales, acaba por plegarse a la prepotencia de éstas: «La marea de la historia de la música, que había desbordado los diques de la sociedad, regresa con la marea baja a dichos diques, dejando sus obras más expuestas allá fuera, donde ahora han quedado aisladas; la corriente ha vuelto al viejo cubil. La música se ha *estabilizado*, sometándose a las exigencias de una sociedad igualmente estabilizada»⁴³. Lo que Adorno detecta es por tanto una tendencia hacia la esclerotización de las vanguardias, que renunciaban a sus propias conquistas bajo el peso de las circunstancias sociales: «la secesión siguió el camino de todas las secesiones bajo el orden existente, se solidificó, recibió las necesidades de la sociedad existente y como recompensa fue recibida por ella»⁴⁴.

En este contexto, el tono crecientemente crítico de los escritos del joven Adorno, que no se cansaba de señalar la relación entre las tendencias musicales y las socio-políticas, está marcado por el intento de resistir a la neutralización de las conquistas de la Nueva Música; esta intervención en política musical marcó también su breve actividad como jefe de redacción de la revista *Anbruch*. Por ello, quien quiera entender estos textos no puede acercarse a ellos desde una perspectiva meramente musicológica: El interés que los guía es el intento de salvaguardar el grado de emancipación alcanzado frente a la evolución de una vida musical que parecía acompañarse a las marchas militares que comenzaban a marcar el paso de la vida política.

En efecto, ante la antítesis entre el desarrollo de la música y el de la sociedad, las opciones eran tomar partido por el desarrollo de la música o adaptarse a las tendencias sociales marcadas por la estabilización económica de 1924 y la crisis de 1929⁴⁵. Sin duda la música radical se encontraba en una situación de aislamiento real, pero la adaptación a las tendencias sociales implicaba renunciar al nivel de libertad musical alcanzado para regresar a formas de composición que –según el estado histórico del material– ya no se sostenían. Las manifestaciones características de esta tendencia eran el neoclasicismo y el nuevo auge del folklore; mientras que el primero pasa a dominar la vida musical de los países capitalistas más industrializados, el segundo se impone en sociedades de carácter agrario –a menudo encubriendo procesos de industrialización, como en la Rusia soviética– y en los países en los que los movimientos fascistas comienzan a cobrar fuerza, como España e Italia. En ambos casos se trata de un claro retroceso con respecto a la situación de los años inmediatamente precedentes, que resulta especialmente visible en la evolución de compositores como Béla Bartók o Paul Hindemith. En su intento de desvelar las implicaciones de esta restauración musical, Adorno inaugura en estos años la crítica de la ideología a nivel musical⁴⁶. Según

43 Th. W. Adorno: «Die stabilisierte Musik», GS 18, p. 725.

44 Th. W. Adorno: «Die stabilisierte Musik. Zum fünften Fest der I.G.N.M.», GS 19, p. 101.

45 Th. W. Adorno: «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», GS 18, p. 733.

46 Th. W. Adorno: «Gegen die neue Tonalität», GS 18, p. 98.

su análisis, el neoclasicismo que cobraba voz en las obras de Stravinsky, Hindemith o la escuela de Bussoni, con su vuelta a las viejas formas, su rechazo del momento expresivo y su insistencia en el juego, se presentaba como respuesta cultural a la nueva necesidad de lujo de la burguesía de primer tercio del siglo, a la que ya no le bastaba con el culto de la propia interioridad⁴⁷. Por su parte, el nuevo auge del folklore, perceptible en las músicas de Bartók, Janáček o Kodály, aparece como un fingido retorno a falsos modelos de «comunidad» que ya no podían contar con base ninguna; en último término se trataba de un simulacro de arte «autóctono» que se ajustaba a las demandas de un nuevo nacionalismo que carecía de la dimensión emancipatoria de su homónimo decimonónico.

Lo que las tendencias neoclasicistas y folkloristas de la restauración musical tenían en común era una función compensatoria; por ésta no se entiende solo el encubrimiento de la situación social, sino ante todo la búsqueda de órdenes culturales vinculantes con vistas a garantizar la cohesión social y compensar la disolución de los viejos referentes sociales económicos y políticos. Ambas corrientes simulaban la restauración de una inmediatez pre-capitalista perdida para siempre⁴⁸: de ahí su llamada a regresar a un «estadio originario de la música» que supuestamente estaría en correspondencia con la constitución biológica del ser humano. Desde el punto de vista del material, se trataba de un intento de resucitar artificialmente la supuesta validez inamovible del lenguaje tonal – a costa de la sonoridad rica y multiforme de la Nueva Música, que era rechazada como «patológica» y «antinatural», y a menudo asociada con imágenes de caos y desorden. Frente a la desmitologización musical, que había permitido una disposición consciente del material, la nueva tonalidad aparece como «perpetuación de un ciego estadio natural»⁴⁹. Para Adorno estas tentativas de restaurar el orden tonal «responden a las demandas del espíritu del fascismo, no al estado histórico de la música»⁵⁰. Y es que tal regreso no significaba sino restaurar «una especie de sistema de estamentos de la música, en el que los niveles intermedios se someten a la tónica y a la dominante de modo tan servil como en el trabajador y el empresario privado a los sindicatos estatales-autoritarios en el estado fascista»⁵¹. Teniendo en cuenta que estas palabras fueron escritas en 1929, el olfato estético-político de Adorno se revela enormemente afinado: porque lo que una crítica consecuente puede pedir al arte no es *orden* –un concepto vago e impuesto desde fuera–, sino *forma*; y la articulación formal consecuente ya no podía plegarse a las constricciones impuestas por la tonalidad como a un hecho natural e indiscutible.

En efecto, después de los nuevos paisajes sonoros en los que se habían internado las composiciones de Schönberg y sus discípulos, la tonalidad ya no podía restaurarse como «sentido originario de la música». La desmitologización del material había calado tan hondo que incluso la interpretación de obras pasadas exigía adoptar una nueva perspectiva, ya que elementos como la cadencia habían perdido su sentido originario⁵². A la vista de estas transformaciones, quizá podían introducirse elementos tonales como reminiscencia histórica o como efecto literario –tal y como hiciera Kurt Weill en composiciones que Adorno considera

47 Th. W. Adorno: «Die stabilisierte Musik», GS 18, p. 725.

48 Th. W. Adorno: «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», GS 18, p. 765.

49 Th. W. Adorno: «Gegen die neue Tonalität», GS 18, p. 105.

50 Th. W. Adorno: «Atonales Intermezzo», GS 18, p. 90.

51 *Ibid.*, p. 90 s.

52 Th. W. Adorno: «Neue Tempi», GS 17, p. 66 ss.

modelos de un surrealismo musical—, pero la restauración de la tonalidad como «marco de sentido» resultaba totalmente inconsistente. De ahí que, desde finales de los años veinte, los textos adornianos transluzcan una creciente indignación ante el intento de cancelar el proceso de desmitologización musical como si hubiera sido un mero *intermezzo*. La situación resultaba tanto más inquietante por cuanto la Nueva Música seguía despertando el shock y la incompreensión del público, cuando no era objeto de ataques e insultos desde sectores sociales reaccionarios⁵³; en cambio, en los oídos del gran público, la música de Stravinsky o Hindemith sonaba «revolucionaria»⁵⁴. De ahí que la clave que mejor permite comprender el triunfo de esta restauración musical era la creciente distancia entre Nueva Música y público, sintomática de un abismo entre producción y consumo musical.

En efecto, si entre el 1918 y 1924 estructuras como la Asociación de Conciertos Musicales Privados vienesa, la Sociedad Internacional de Nueva Música (IGNM) o el Festival de Música de Cámara de Donaueschingen habían ofrecido medios de difusión para la Nueva Música, la estabilización económica y la crisis de 1929 iban a mermar el apoyo de estas instituciones a la música más expuesta, cuando no a desmantelarlas por completo. La Nueva Música perdía así las estructuras que le habían ofrecido cobertura para poder desarrollarse al margen de las exigencias de taquilla, precisamente en un momento en que la forma de la mercancía se expandía hasta apoderarse completamente de la función social de la música⁵⁵. Lo que estaba en juego era la amenaza de que la relativa autonomía que la música había conquistado en el transcurso de la sociedad burguesa se viera revocada, dejando a los compositores a merced de imperativos sociales que se imponían de modo incontestable. Y es que las composiciones más radicales habían rebasado el marco funcional de la sociedad burguesa, pero no contaban con el soporte de otro modelo social; el gusto y la demanda del público seguían anclados en un hedonismo banal y completamente ajeno a criterios estéticos y musicales, pero que sin embargo cumplía una función social compensatoria. De ahí que Adorno interpretara el abismo entre Nueva Música y público, que cobraba expresión en el constante reproche de incompreensibilidad, como una manifestación más de las «contradicciones del orden burgués»⁵⁶. Pero para llegar al fondo de este creciente aislamiento era necesario analizar las transformaciones sociales que fortalecían su alejamiento del público; y en este análisis puede ya verse el germen de lo que Adorno desarrollará más tarde con el concepto de industria cultural.

53 En este sentido quizá sea interesante recordar los disturbios que tuvieron lugar en 1926 durante el estreno del *Wozzeck* de Alban Berg en Praga, que fueron orquestados por fascistas checos y grupos clericales, entre quienes no faltaron motivos antisemitas y anticomunistas —se hablaba del «judío berlinés Alban (¿Aron?) Berg»— (cfr. *Theodor W. Adorno—Alban Berg Briefwechsel*, ob. cit., p. 123). El tono de la crítica de un periódico conservador de Praga anticipaba ya los reproches de «arte degenerado» que pocos años más tarde el nacional-socialismo elevaría a política cultural oficial, y que acabarían por erradicar todo vestigio de la Nueva Música: «Berg pretende lanzar una bomba de maldad sobre el escenario y propagar la anarquía para enmascarar su propia impotencia creativa; si escucháis la orquesta, tenéis la impresión de estar en un cercado en el momento de dar de comer a las bestias; intervalos imposibles, de modo que el oyente tiene la impresión de tener ante sí a alcohólicos que expelen en su delirio gritos desesperados, en general todo en esta ópera apesta fuertemente a aguardiente» (cit. en *ibid.*, p. 129).

54 Th. W. Adorno: «Zum 'Anbruch'. Exposé», GS 19, p. 598.

55 Th. W. Adorno: «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», GS 18, p. 729.

56 Th. W. Adorno: «Gegen die neue Tonalität», GS 18, p. 105.

La inflación y la crisis habían mermado el poder adquisitivo de las clases medias, y esto repercutió sobre la afluencia a las salas de conciertos. En estas circunstancias, el consumo musical quedó concentrado en manos de la difusión radiofónica, en connivencia con la tendencia epocal hacia la concentración socio-económica. El resultado fue que la Nueva Música queda completamente excluida del consumo, convirtiéndose en un modelo sonoro prácticamente inaccesible. Retrospectivamente Adorno interpretaría las obras de Kurt Weill y Hanns Eisler como un intento de recuperar el contacto con el público mediante una simplificación del lenguaje musical⁵⁷; en este sentido, ya en 1927, había señalado el peligro de una politización de la música que renunciaba a la conciencia musical más avanzada en nombre de la comprensibilidad⁵⁸. Y es que el joven Adorno era consciente de que los motivos que subyacen al abismo entre la producción musical y el público no podían buscarse en consideraciones estéticas, sino sociológicas⁵⁹. Su comprensión requería un análisis minucioso de los factores que obstaculizaban la evolución de las formas de escucha y experiencia musical, reteniendo al público en un estadio auditivo infantil. De ahí que el proyecto editorial de Adorno para la revista *Anbruch* incluyera todo un proyecto de análisis crítico de fenómenos como la radio, el disco de vinilo o el cine sonoro, pero también la confrontación con las manifestaciones epocales del kitsch y la música ligera (jazz, opereta, schlager, etc.)⁶⁰. En estas propuestas, datadas de 1928, se revela el *sensorium* adorniano para captar el calado de nuevos fenómenos que daban expresión a las nuevas necesidades de una sociedad en transformación –y aquí fue sin duda un pionero–. De hecho, tanto los análisis de schlager como el estudio sobre la conciencia del oyente publicados en los números sucesivos de *Anbruch* revelan el enorme potencial de este acercamiento⁶¹. Sin embargo este proyecto editorial fue abortado antes de poder cobrar cuerpo: el análisis de las transformaciones sociales que obstaculizaban la emancipación musical no tardaría en entrar en conflicto con los intereses de Universal Edition, y la actividad de Adorno a la cabeza de *Anbruch* se vio interrumpida antes de que hubiera cumplido un año como redactor jefe de la revista⁶².

4. De la crítica musical a la teoría crítica de la sociedad

La brusca interrupción de la actividad adorniana en *Anbruch* confirmaría sus peores temores sobre las posibilidades de un compromiso radical con la Nueva Música. La negativa de Universal Edition a la publicación de las partituras de sus propias composiciones –pese al apoyo de Alban Berg– y, en 1930, sus esfuerzos por consolidarse como crítico musical del *Berliner Zeitung* no pudieron evitar que el periódico optara por una figura más conciliadora como H. H. Stückenschmidt, completan en cuadro de la situación epocal. Sin duda esta acumulación de fracasos en la búsqueda de un sustento en el mundo musical, que marcaron el camino hacia la profesionalización del joven Wiesengrund-Adorno,

57 Th. W. Adorno: «Die Geschichte der deutschen Musik von 1908 bis 1933», GS 19, p. 618.

58 Th. W. Adorno: «Eisler: Zeitungsausschnitte. Für Gesang und Klavier, op.11», GS 18, p. 527.

59 Th. W. Adorno: «Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?», GS 18, p. 830.

60 Th. W. Adorno: «Zum 'Anbruch'. Exposé», GS 19, p. 601 s.

61 Th. W. Adorno: «Schlageranalysen», GS 18, p. 778 ss. y «Bewußtsein des Konzerthörers», GS 19, p. 815 ss.

62 Cfr. H. W. Heinsheimer: carta a Th. W. Adorno el 1.10.1929, en *Adorno–Berg Briefwechsel*, ob. cit., p. 349 ss.

ofrecían un claro veredicto sobre la posibilidad de su concepción «político-artística» de la música. Pero, a partir de 1933, esta experiencia directa de la creciente marginación de la vanguardia y de las consecuencias de la estabilización musical se probarían una fuente privilegiada de conocimiento.

Las experiencias de Adorno revelaban que la persecución nacional-socialista de la música «degenerada», denunciada como exponente del «bolchevismo cultural», se encontró con el trabajo hecho; en último término el fascismo no supuso sino una «institucionalización del prejuicio generalizado»⁶³, limitándose a ejecutar las tendencias que habían arraigado en las sociedades europeas durante la década de 1920. En *Minima moralia* la gravedad de este conformismo cultural es evaluada ya con plena conciencia de lo que traería consigo: «Quien no colaboraba, ya en los años anteriores a la irrupción del Tercer Reich, se veía forzado a la emigración interior: a más tardar desde la estabilización de la moneda alemana, que coincide temporalmente con el final del expresionismo, la cultura alemana se estabiliza en el espíritu de las revistas berlinesas, que poco tenían que envidiar a los nazis en su canto a la *Kraft durch Freude*, a las autopistas del Reich y al elegante clasicismo de exposición»⁶⁴. Si los reproches con los que se había frenado su actividad en favor de la Nueva Música habían sido la falta de público, el esoterismo o la ceguera hacia las nuevas tendencias musicales, en 1945 Adorno iba a señalar la pérdida de nivel cultural de las clases medias, el antiintelectualismo y la hostilidad hacia las vanguardias como tres de los factores fundamentales en el clima cultural que serviría de fermento al ascenso del fascismo⁶⁵. En definitiva, el temprano compromiso de Adorno con la Nueva Música le impediría perder de vista que «aquellos fenómenos de involución, neutralización y paz de cementerio que habitualmente se atribuyen al terror nacional-socialista se habían constituido ya en la República de Weimar, en la sociedad liberal continental-europea»⁶⁶.

La crítica de Adorno a la reacción neoclasicista y folklórica, que sigue siendo fuente de constantes malinterpretaciones, no puede ser entendida sin su reverso: la persecución de la Nueva Música hasta erradicarla completamente del suelo europeo. Pero el joven Adorno había comprendido también que las dificultades que obstaculizaban la realización del potencial emancipatorio de la Nueva Música no podían corregirse a nivel meramente musical, sino sólo «con la transformación de la sociedad»⁶⁷. El ideal de una obra de arte cerrada y autosuficiente, que Schönberg había heredado del arte burgués, amenazaba con hacer olvidar a la música «su función humana fundamental» para reducirla a una «mala conducta gremial»⁶⁸. Es decir, para poder llevar a cabo la revolución musical iniciada por Schönberg, la vida musical tenía que ir más allá de sí misma. Las relaciones sociales que lo impidieron llevaron a Adorno a la experiencia de la liberación malograda, que marcó el paso de la crítica musical al análisis crítico de la sociedad; Detlev Claussen ha señalado este proceso con suma precisión: «El crítico musical, que regresó de Viena sabiendo que la música radical estaba condenada a enmudecer porque ninguna humanidad

63 Th. W. Adorno: «Die Geschichte der deutschen Musik von 1908 bis 1933», GS 19, p. 620.

64 Th. W. Adorno: «*Minima Moralia*», GS 4, p. 64.

65 Th. W. Adorno: «The Musical Climate for Fascism in Germany», GS 20.2, p. 433 ss.

66 Th. W. Adorno: «Jene zwanziger Jahre», GS 10.2, p. 499.

67 Th. W. Adorno: «Zur gesellschaftlichen Lage der Musik», GS 18, p. 730 s.

68 Th. W. Adorno: «Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?», GS 18, p. 830.

transformada podía sustentarla, tenía que comprender la sociedad que le convertía a él mismo en *outsider* para poder escapar al peligro del propio enmudecimiento»⁶⁹.

El destino social e histórico de la Nueva Música fue para Adorno una fuente de conocimiento privilegiada que le permitió agudizar su mirada y entender las transformaciones del pasado siglo. El hecho de que estas experiencias tengan un carácter irremisiblemente histórico no impide que sus análisis no puedan seguir interpelándonos. Adorno no quiso renunciar a la posibilidad de una música emancipada y en su obra se delinean modelos relevantes para una teoría crítica de la música; pero quizá su legado más valioso sean claves para intentar resistir, con todo, al peligro de enmudecimiento.

69 D. Claussen: *Theodor W. Adorno*, ob. cit., p. 139.

