

# Escuchar lo inaudito: filosofía y música en los inicios de la teoría crítica

## Listening to the Unheard: Philosophy and Music in the Early Critical Theory

Marina Hervás Muñoz  
Universidad de Granada  
mhervasm@ugr.es

**Enviado:** 29 agosto 2024 | **Aceptado:** 23 septiembre 2024

### Resumen

Este trabajo tiene como objetivo ofrecer una visión general sobre la música como objeto de reflexión filosófica en el marco del surgimiento de la teoría crítica. Para ello, se presenta un panorama conciso sobre la consideración de la música en los debates públicos y políticos de principios del siglo xx, con especial atención a las revistas y discusiones de la época. Posteriormente, se analizan los aspectos más relevantes de la relación entre filosofía y música en las obras de tres pensadores que, alrededor del mismo periodo, comenzaron a desarrollar un proyecto filosófico en torno a la música: Theodor W. Adorno, Ernst Bloch y Günther Anders (cuya obra musical, publicada recientemente, aún no ha tenido suficiente atención académica). En particular, se explora la tensión entre el lenguaje y la música, enfocándose en los problemas de la expresión y la construcción, así como en la caracterización de la experiencia musical. Finalmente, se examina críticamente el carácter utópico de la música.

**Palabras clave:** Filosofía de la música, teoría crítica, Adorno, Bloch, Günther Anders.

### Abstract

This paper aims to provide a comprehensive overview of music as an object of philosophical inquiry within the context of the emergence of the critical theory. To this end, a concise examination of the role of music in public and political debates of the early 20<sup>th</sup> century is presented, with particular attention to the period's journals and discussions. Subsequently, the most significant aspects of the relationship between philosophy and music are analyzed through the works of three thinkers who, around the same time, began to develop a philosophical project centered on music: Theodor W. Adorno, Ernst Bloch, and Günther Anders (whose work on music, published only recently, has yet to receive sufficient academic attention). Specifically, the tension between language and music is explored, focusing on issues of expression and construction, as well as the characterization of the musical experience. Finally, the utopian nature of music is critically examined.

**Keywords:** Philosophy of music, critical theory, Adorno, Ernst Bloch, Günther Anders.

## Introducción: el carácter público del pensamiento musical

La atención a la música por parte de los pensadores del entorno de la teoría crítica<sup>1</sup> suele reducirse, en general, a las aportaciones de Theodor W. Adorno, sin duda del todo cruciales. Sin embargo, encontramos importantes intentos de articular una filosofía de la música –o, más bien, como muy claramente trata el propio proyecto de Adorno– una filosofía *desde* la música en otros autores de la teoría crítica. En este artículo, se trazará una panorámica al respecto a partir de algunos temas –de entre otros posibles–, con el doble objetivo de resituar, por un lado, la música como objeto filosófico en el pensamiento alemán de la primera mitad del siglo xx (y, en concreto, desde las voces de Ernst Bloch y Günther Anders, además de la de Adorno) y, por otro, contextualizar el trabajo de Adorno dentro de un esfuerzo más amplio –y compartido– por articular un pensamiento filosófico-musical. De este modo, este artículo busca ofrecer un punto de partida para atender, en estudios futuros, a cómo la música ha seguido teniendo un rol central en el pensamiento de autores cercanos a la teoría crítica (Richard Klein, Gunnar Hindrichs, Daniel Martin Feige o Diedrich Diederichsen) o que se han formado en su núcleo, como Albrecht Wellmer, algo que constata la persistencia de una preocupación común.

En el contexto de los primeros años del siglo xx, nos encontramos con un clima intelectual en el ámbito germanoparlante en el que no solo se han asentado las bases para una incipiente filosofía de la música, gracias a las importantes aportaciones de Nietzsche y de Schopenhauer, sino que también los creadores musicales presentan un interés muy significativo por el pensamiento filosófico. Buena parte de la distribución del pensamiento teórico sobre la música y otras artes se daba en las revistas, al menos desde mitad del siglo xix. En el ámbito alemán, cabe destacar la *Neue Zeitschrift für Musik*, que acogió algunos de los debates principales, así como algunos de los textos más polémicos de la época, como los dos textos que confirman el ignominioso panfleto «El judaísmo en la música» de Richard Wagner, que aparecía en 1850 bajo el seudónimo K. Freigedank (en español, «K. Librepensador»). Este impulso por el debate público y controvertido sobre la música es, entonces, una tendencia que sigue y marca las primeras décadas del siglo xx.

En 1901 veía la luz *Die Musik*, por ejemplo, que era leída tanto por especialistas como por aficionados. *Die Musik* acogió varios artículos de Adorno<sup>2</sup> entre mediados de los años 1920 y principios de la década de 1930, antes de que se volviera el «Órgano oficial de la comunidad cultural nacional-socialista», así como «Boletín oficial de la

1 La acotación de teoría crítica supone, en sí misma, un debate abierto. De manera escolar, se suele identificar la teoría crítica con la Escuela de Frankfurt, es decir, con una serie de autores que trabajaron en el entorno del Instituto de Investigación Social (IfS, en sus siglas en alemán). Hay otros autores, como los que son centrales para este artículo, que no formaron parte del Instituto y que, sin embargo, dedicaron su trabajo intelectual a temas afines a los del IfS desde una perspectiva similar.

2 «Música de cámara de Paul Hindemith» de octubre de 1926 (hoy en *Escritos musicales IV* 228-238, «Schubert» (*Escritos musicales IV* 19-36) en 1928 o «Pequeño tesoro de citas» de Adorno, que veía la luz originalmente en 1932 (hoy en Adorno *Escritos musicales I-III* 276-279, bajo el epígrafe «Motivos»).

Dirección de la Juventud del Reich». En 1919 se fundaba *Musikblätter des Anbruch* –o, simplemente, *Anbruch*–, donde entre otros muchos teóricos, también aparecieron numerosos textos del joven Adorno entre 1925 y 1932,<sup>3</sup> de Ernst Bloch<sup>4</sup> y de Günther Anders en 1930.<sup>5</sup> Anders escribió poco en la prensa alemana especializada, pero no debemos pasar por alto, aunque solo sea como apunte, que fue crítico musical desde París para el berlinés *Vossische Zeitung*. También Adorno escribió para numerosos periódicos de distribución nacional, desde su juventud a su madurez. Encontramos, así, sus textos en el *Frankfurter Zeitung* («Crítica de los musicantes», *Escritos musicales IV* 238-245), *Frankfurter Rundschau* («Percusión», *Escritos musicales I-III* 285-286) o el *Neue Zürcher Zeitung* («Mahler. Discurso conmemorativo en Viena», *Escritos musicales I-III*, 331-346).<sup>6</sup>

En 1920 surgía *Melos*, fundada por Hermann Scherchen. Su objetivo, como el de *Anbruch*, era la música contemporánea, dándole voz también a numerosos compositores, como Béla Bartók, Arnold Schönberg, Alois Hába, Alfredo Casella o Ferruccio Busoni. *Anbruch* y *Melos* suponían inicialmente una respuesta al giro nacionalista y reaccionario que había tomado el otrora bastión de la contemporaneidad, la *Zeitschrift für Musik* (anteriormente denominada *Neue Zeitschrift für Musik*, *Vereingte musikalischen Wochenschriften* y *Musikalischen Wochenblatt*, cambió su nombre a *Zeitschrift für Musik* en 1920 y hasta 1943), con la dirección de Alfred Heuß desde 1921. En el número de presentación de la nueva dirección se incorporaba un artículo de Walter Niemann en el que se mostraban los recelos contra la música de creación actual. A su juicio, «el músico moderno ha roto el vínculo entre arte y vida que forjaron nuestros grandes maestros con la eternidad» (82). Condena, así, lo repugnante, en sus términos, que puede ser «hacerse humano hoy en día a través de un artista» (82) y, especialmente, a partir de personajes como Tersites o Shylock de Shakespeare, es decir, como esclavo o como judío. El carácter racista y retrógrado que numerosas posturas, como la de Niemann, encontraban en la música que desafiaba las convenciones y cánones compositivos establecidos en los últimos 300 años constataba, por un lado, que atender a la música se había convertido, definitivamente, en un objeto de crítica político-cultural; y, por otro, que acercarse a la emergente «nueva música» era posicionarse explícitamente en oposición a tales posturas, en las que se coagulaba de manera anticipatoria lo que había llevado a la Primera Guerra Mundial y derivaría en el desastre de la Segunda. Desde 1929, sin embargo, también *Melos*

3 Fundamentalmente críticas, como «Hanns Eisler: Duo für Violine und Violoncell, op. 7, Nr. 1. Die Werke des Festes. Italien», «Alban Berg: Zur Uraufführung des «Wozzeck»» en 1925 o «Opernprobleme - Glossiert nach Frankfurter Aufführungen: Intermezzo» y «Anton Webern: Zur Aufführung der fünf Orchesterstücke in Zürich. Probleme der neuen Musik», en 1926, aunque también algunos de sus primeros textos teóricos, como «Zur Zwölftontechnik. Probleme der Kompositionstechnik», de 1929 o «Reaktion und Fortschritt. Wo stehen wir?», de 1930. Véase Adorno, *Escritos musicales VI*.

4 «Rettung Wagners durch Karl May», «Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper. Leichte Musik», en 1929, «Die Zauberflöte und Symbole von heute. Lebendige Oper», en 1930 y «Fragen in Weills Burgschaft» en 1932.

5 «Spuk und Radio», hoy en Anders *Musikphilosophische* 248-250.

6 Sería también relevante ampliar esta selección con sus numerosas apariciones en la radio, que fueron más de 300 solo en la década entre 1950 (Schwarz), aunque desde los 30 ya participaba asiduamente en la radio.

comienza a dar un giro conservador. Adorno le expresa en una carta a Berg que, después de todo, «a los reaccionarios musicales *solo* se les puede confrontar en *Anbruch*», revista de la que él pasó a ser parte del comité editorial en 1929, en sustitución de Paul Stefan.<sup>7</sup>

Como vemos, el tendente auge del nacionalsocialismo se podía rastrear, ya desde unos años antes, en la prensa cultural. Por eso, Adorno pone en duda que atender a la música, a la luz de la aparente urgencia de otros temas, implique repetir el gesto burgués del desinterés o del distanciamiento. En *Filosofía de la nueva música*, publicado en plena posguerra de la Segunda Guerra Mundial, en 1949, Adorno recoge este temor: «Después de lo ocurrido en Europa y de lo que aún amenaza, dedicar tiempo y energía intelectual a descifrar cuestiones esotéricas de la técnica moderna de composición ha de parecer cínico por fuerza» (10). Sin embargo, la música da cuenta, de una manera que el lenguaje cotidiano no alcanza, del estado de cosas. Adorno, sigue, así:

Hasta qué punto estará perturbada hoy la vida, que cualquier estremecimiento suyo y cualquier rigidez suya se reflejan aún allí donde no llega ya ninguna necesidad empírica, en un ámbito del que los hombres creen que les garantiza un asilo contra la presión de la norma terrible (11).

Adorno trabajó, durante toda su vida, desde el posicionamiento de que la música no es solo un problema teórico, un tema especulativo entre otros de la filosofía, sino que es un campo de fuerzas del pensamiento que, además, tiene un calado en el entramado social. Por eso, nunca cesó en su empeño por hacer públicos los problemas que enfrentaba la música, como vemos siempre entendidos desde una perspectiva estético-política.

El somero recorrido expuesto permite mostrar el contexto en el que los pensadores que se citan en diálogo en este trabajo pensaban la música: como un ejercicio político en el que solo cabía la toma de posición frente a posturas que, lejos de ser cosméticas, muestran que nada que afecta a la cultura es neutral y se cuelean, en sus grietas, las heridas sociales que no han dejado de supurar.

## La música como tarea para la filosofía

En los mismos años en los que aparecían las contribuciones a las revistas, tanto Bloch como Anders se encontraban redactando sus trabajos sobre música de mayor calado. El libro *El espíritu de la utopía*,<sup>8</sup> de Bloch, publicado en 1918 –es decir, en plena Gran guerra–, tendrá su versión definitiva en la segunda edición, la de 1923, donde se revisan

7 Carta de Adorno a Alban Berg del 8 de abril de 1929 (Adorno y Berg 141).

8 Adorno lo conocía bien y lo refiere expresamente. Para él, la filosofía de Bloch «quería acabar con el ceremonial de una disciplina intelectual que priva a esta de su finalidad; fraternalmente aliada con lo más osado del arte contemporáneo, habría preferido trascenderlo llevándolo, a través de la reflexión intelectual, más allá». Al libro, así, lo consideraba «una revuelta» y reconoce que «es[e] motivo [...] se apoderó de mí hasta tal punto que creo no haber escrito nunca nada que, latente o abiertamente, no se refiera a él» (Notas 538).

algunos aspectos (Korstvedt). En ambas ediciones, su «Filosofía de la música» ocupa el capítulo más largo. Bloch, pese a la promesa del nombre del capítulo, no construye un aparato sistemático y continúa elaborando las líneas que articulaba en *El espíritu de la utopía* unos años después, en *El principio esperanza*, que redactó entre 1938 y 1947. Bloch toma, como punto de partida, la metáfora de «la oscuridad del presente» (Schwinning 77). Con esta metáfora construye, precisamente, la oposición en la obra de arte, que sería «un destello [*Abglanz*], una estrella de anticipación y un canto de consolación en el camino a casa a través de la oscuridad» (Bloch, *Zur Philosophie* 108). Bloch señala que la música vendría después de la primacía de la visibilidad, sería, de hecho, su «heredera» y, como eslabón posterior, pertenecería a la filosofía de la historia, a la ética y a la metafísica de la interioridad (153). Vuelve de nuevo sobre la cuestión en *El principio esperanza III* cuando señala que «el sonido habita [...] allí donde los ojos no tienen nada que percibir, allí donde otra secuencia comienza» (179). De este modo, propone cambiar la noción de «*Hellsehen*», que podría traducirse por «clarividencia» por «*Hellhören*», es decir, cambiando el «ver» [*sehen*] por el «oír» [*hören*] (*Zur philosophie* 101), una especie de «clariaudiencia». Por tanto, la luz no vendría de un ver mejor, de ver con claridad, sino de pensar la escucha como lo que se encuentra después de lo que aporta lo visible, que ha configurado nuestra forma de entender los conceptos y ha primado en la percepción. Bloch anticiparía, así, cómo el cambio de lo visible por lo sonoro, comentado en profundidad en los *sound studies* (Sterne; O'Callaghan; Kim-Cohen) implicaría que, desde la música, «se articulan rasgos de otra palabra, derivada de una laringe y un logos diferentes» (*Zur Philosophie* 156). En esta misma línea, no solo la música rearticularía los modos de conocer, sino que, además, permitiría lo no reglamentado por la subjetividad, pues, para él, «el sonido expresa [...] lo que es mudo en el hombre mismo» (*El principio esperanza III* 154).

Günther Anders, por su parte, formado en una familia melómana (su padre era un buen pianista aficionado), escribió intensamente sobre música en las décadas de 1920 y 1930, y puntualmente al final de la década de 1940.<sup>9</sup> El centro de su trabajo al respecto fue el proyecto de habilitación, redactado entre 1930 y 1931, que se llamó *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen (Investigaciones filosóficas sobre situaciones musicales)*. Presenta, desde sus primeros textos, una perspectiva fenomenológica, auspiciada por su estancia de estudio con Heidegger entre 1924 y 1925. De hecho, la influencia heideggeriana fue, precisamente, el núcleo de la crítica de Adorno al texto (Ellensohn 354-356). Anders escribió este trabajo bajo la supervisión de Tillich –algo aparentemente extraño, pues no tenía conocimientos musicológicos ni de filosofía de la música–, auspiciado por él tras una conferencia que Anders impartió en el IfS en 1926. Sin embargo, aunque según explica Ellensohn la habilitación tuvo aceptación «privada»,

---

9 Es quizá por la tardía publicación de sus textos sobre música –el compendio en alemán, aún sin traducción a otras lenguas, vio la luz en 2017– por lo que esta vertiente del pensamiento de Anders ha tenido escasa recepción (Khittl). Sí se han traducido, al inglés, algunos textos de corta extensión (Anders, «On the Phenomenology»).

no llegó a defenderla, y parece que todo apunta a la influencia informal de Adorno sobre Tillich. Se utiliza el adjetivo «informal» en la medida en que Adorno se habilitó en 1931 –es decir, justo el mismo año en que Anders concluía su trabajo– y, por lo tanto, no tenía el estatuto suficiente como para rechazarlo, aunque sí pudo condicionar el necesario visto bueno del comité evaluador. En cualquier caso, se trata de un texto enrevesado en muchas de sus partes, sin una relación concreta con la música, salvo referencias puntuales a algunos compositores como Wagner o Mozart. De hecho, esta es una de las críticas explícitas al texto que se conservan por parte de Adorno.<sup>10</sup>

Precisamente, el frustrado destino de su trabajo sobre la música, así como la decepción por la filiación de su maestro, Heidegger, con el nazismo y la crítica a su «pseudo-concreción», hizo que Anders dirigiera sus esfuerzos hacia la teoría crítica de la mediación entre capitalismo y tecnología. En medio, sin embargo, escribió una suerte de corrección de la propuesta de su fallida habilitación. Se trata de un esbozo de una sociología de la música, auspiciada precisamente por un debate sobre el tema que tuvo lugar primero en *Melos* (1931) y en *Musik und Gesellschaft. Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik* (1930/1931). La corrección es explícita: así lo plantea en su solicitud de apoyo a la Fundación John Simon Guggenheim Memorial de Nueva York que redacta en 1936 (Anders, *Musikphilosophische* 141), donde propone eliminar los «términos especiales tal y como se usan en la filosofía alemana moderna» (algo que no deja de ser problemático por cierto deseo de encajar en la *forma* de pensamiento estadounidense). En esa revisión de su primer trabajo, coincide con Bloch en la propuesta de repensar la epistemología desde la escucha.<sup>11</sup> Mientras que, para él, desde lo óptico –en sus términos– prima la separación entre sujeto-objeto, lo acústico exige partir de su unión, en la medida en que se establece una estrecha relación entre lo oído y el oyente, donde el oyente además *se hace con* el objeto (Anders, *Musikphilosophische* 186). Mientras que «ver no es *eo ipso* una participación» (186), la escucha sí exige, según Anders, cierta disolución del sujeto en el objeto, así como una comprensión del objeto más allá de su extensión física.

Adorno tardará algo más en publicar su primer libro específicamente sobre música, que será *Filosofía de la nueva música*, en 1949, salvo la excepción de un pequeño texto sobre Berg, de 1937 (Reich), y el libro sobre música de cine en 1947 a cuatro manos (Adorno

10 Carta de Adorno a Günther Anders del 31 de octubre de 1963 (en Anders *Gut, dass wir* 64). Adorno responde afectado en esta misma carta a la insinuación de Anders, en una carta del 27 de agosto de 1963 (56), que uno de los problemas era que se estaba metiendo en uno de los «dominios» de Adorno: «En lo que respecta a la filosofía de la música, yo reconocería que su pretensión de monopolio es completamente legítima hoy en día».

11 Significativamente estas propuestas ven su continuidad en los trabajos de Ulrich Sonemann, que propone una teoría crítica de la escucha» (Mettin, *Kritische*). En su caso, la «corrección» comenzaría con respecto a la epistemología kantiana: para él, Kant entiende el tiempo y el espacio como «*Anschauungsform*», que en castellano se traduce como «intuición». Cabe retomar la construcción alemana de la palabra, donde *Anschauung* remite a ver [*ansehen*] (Mettin, «*Illuminating*»). Sonemann, en contraposición, sugiere que el tiempo es una «*Anhörung*». En concreto, señala que «toda la música, todo lenguaje, todo el ritmo y todo el entendimiento y la razón [...] se dirigen al oído, no al ojo; y no podrían hacerlo en absoluto si, como ya comprendió claramente Agustín, el tiempo no se encontrara en una relación con la subjetividad tanto más íntima que el espacio» (168, *mi énfasis*).

y Eisler). En parte, la relativamente tardía publicación de sus textos musicales tiene que ver con su importante aportación en la prensa, como ya hemos señalado, pero también con su duda, presente en las décadas de los 20 y 30, de si dedicarse a la composición (se encontraba formándose con Alban Berg), a la crítica musical o a la filosofía (con su trabajo en el IfS), así como con la experiencia del exilio. No hay que pasar por alto que ningún texto de Adorno se llama filosofía de la música ni trata específicamente de trazar en qué podría consistir esa cópula. Precisamente, «Filosofía de la música» era el título que tenía previsto para su libro sobre Beethoven (que, en realidad, se dibujaba sobre Beethoven y Hegel). Pese a que le dedicó buena parte de su vida, quedó incompleto y solo se han publicado sus fragmentos, muchos de ellos muy crípticos (Adorno, *Beethoven*). De este modo, lo que encontramos en Adorno es una filosofía de la música no sistematizada, pero transversal, pues más de la mitad de sus textos están dedicados a la música y, además, buena parte de sus problemas teóricos los pensó a partir de la música, como veremos.

De hecho, el trabajo más cercano a una «filosofía de la música» es, precisamente, la *Filosofía de la nueva música* que, sin embargo, no puede entenderse –al igual que todo en su filosofía– como definitiva (Hervás). Además, en sus escritos posteriores, especialmente a través del contacto con la –entonces– «joven generación» de Darmstadt, ponen en entredicho algunos de los presupuestos de Adorno en ese libro. En cualquier caso, con *Filosofía de la nueva música*, igual que ya hacía en sus textos para periódicos y revistas, Adorno se sumaba a un debate abierto de su contexto, algo fundamental en general para su pensamiento, pues intentaba tomarle el pulso a su presente. Encontramos, en los mismos años, por ejemplo, los textos sobre el concepto de «nueva música» de Siegfried Borris (1948), Hans Mersmann (1949), Hermann Erpf (1949), Johannes Paul Thilman (1950) o Hans-Heinz Stuckenschmidt (1951), entre muchos otros (cfr. Rothkamm 35 y 39).

El término «nueva música» comienza a utilizarse desde finales de la década de 1910 en el marco de habla alemana, especialmente a partir de la publicación del texto *Neue Musik* (Bekker), que se preguntaba si la música se encontraba al nivel de innovación que él rastreaba en otras artes. No obstante, la pregunta por lo nuevo es bien distinta después de la Primera Guerra Mundial, cuando se da el primer despliegue de las vanguardias, y después de la Segunda Guerra Mundial,

donde la destrucción industrializada del humano obligaba a pensar cómo se puede seguir creando cuando incluso la cultura se había vuelto cómplice de los mayores horrores. De este modo, la adscripción de la filosofía de Adorno a la «nueva música» busca hacerse cargo del sentido y calado de la adjetivación de lo «nuevo»; esto es, entender por qué, en la bisagra de cambio de siglo, la música se vuelve, por así decir, nueva, y cuál es el alcance filosófico de ese adjetivo, algo que modula de *Filosofía de la nueva música* a sus textos de madurez. En este sentido, su recurso a la noción de «nueva música» no parte de la noción de «novedad» en tanto ruptura radical con lo anterior, «como si fuera algo separado para sí, sin relación con lo precedente» (*Escritos musicales I-III* 486), sino con lo que quedó abierto en el pasado, con lo que quedó por resolver (Adorno, *Teoría estética* 34). De algún modo, el problema de lo nuevo remite

a la noción adorniana de material de la música, que entiende como sedimento social y recoge en sí y para sí todas las cargas que se le imputa.<sup>12</sup> De este modo, «la conservación arbitraria de lo superado pone en peligro lo que quiere conservar y choca con mala conciencia contra lo nuevo» (Adorno, *Filosofía de la nueva música* 16). La adjetivación de lo «nuevo» no es baladí: recoge el gesto de dinamitar lo que se daba por suficiente y fundamentado en el concepto de arte y, sobre todo, la creencia en su invariabilidad. Lo que atenta contra los lenguajes, procedimientos o circuitos en cada creación obliga, cada vez, a revisar tanto el concepto de arte –o de música, en este caso– como aquello que la validaba socialmente hasta entonces; en términos adornianos, su derecho a la vida. Por eso, «la novedad es algo que llega a ser» (Adorno, *Teoría estética* 36), en la medida en que se construye siempre como pregunta que arroja a lo existente. De ahí que, para Adorno, «una filosofía de la música únicamente es posible en cuanto filosofía de la nueva música» (Adorno, *Filosofía de la nueva música* 19). Pero no hay un «punto cero» que arranca cada vez, sino que «lo nuevo es», en realidad, explica Adorno, «el anhelo de lo nuevo» (Adorno, *Teoría estética* 50). La misma exigencia del arte, la piensa para la filosofía. En la filosofía, «lo cualitativamente nuevo [...] se deposita en el nuevo empleo que adquieren los términos» (Adorno, *Terminología filosófica* 14). Es por eso que, para él, filosofía es esencialmente «reavivar la vida coagulada en los conceptos» (*Terminología filosófica* 15). En filosofía y música, por tanto, solo cabría, nos dice Adorno, la sospecha constante, la actitud crítica contra lo preestablecido. El paralelismo entre ambas es explícito en *Dialéctica negativa*:

En la filosofía se confirma una experiencia ya advertida por Schönberg en la teoría tradicional de la música: lo único que enseña es a empezar y acabar una frase, nada sobre ella misma, sobre su desarrollo. De un modo análogo filosofía, en vez de reducirse a categorías, tendría en cierto modo que comenzar componiéndose (41).

## Expresión y material

Significativamente, y en la línea de lo expuesto hasta ahora, el intento más claro en el que Adorno intenta entender qué relación se da entre filosofía y música se encuentra en el texto que anticipa inequívocamente su tema: «Sobre la relación actual entre filosofía y música» (*Escritos musicales V* 155-186). En este trabajo, sugiere que la labor filosófica implicaría, en cierto modo, enfrentarse a la resistencia de la música a su capacidad de significar en el marco del lenguaje proposicional. Esto es especialmente urgente en el contexto del siglo xx, cuando buena parte de la composición se ha desprendido de los recursos retóricos o de afectos (la *Affektenlehre*) –salvo, muy enfáticamente, en buena parte de la composición cinematográfica– o se han transformado en otros modelos

12 El concepto de «material» en Adorno es quizá uno de los más complejos de su proyecto filosófico. Sobre este asunto en el ámbito musical, véase Kapp y Dahlhaus.

expresivos –como en las músicas populares urbanas, donde el rol de la armonía, por ejemplo, ha dejado de portar significados en la mayor parte de los casos, salvo en el contraste entre tonalidad mayor-menor–. La atención al problema lingüístico de la música marca muy significativamente –aunque no en exclusividad–, entonces, la relación entre filosofía y música.

Para Adorno, la música es similar al lenguaje [*Sprachähnlich*]. Esto quiere decir, inicialmente, que la música *no* es lenguaje, pero tiene algunos elementos que obedecen a una estructura lingüística o que se heredan de su uso proposicional. De este modo, Adorno toma en consideración que el lenguaje musical se estructura utilizando metáforas del lenguaje cotidiano, como las frases, la puntuación o las estructuras pregunta-respuesta. En la música operan conceptos cuyo contenido de no es unívoco y solo adquiere sentido de forma relacional (la negra, por ejemplo, lo es en tanto equivale a dos corcheas y a cuatro semicorcheas, etc.). Todos estos elementos, como las notas, los ritmos, las formas, etc., han generado estructuras preestablecidas que han permitido que una organización acotada de sonidos (y de formas de nombrar y articular esos sonidos) sea llamada música. De este modo, Adorno plantea que la música es «un lenguaje sedimentado a partir de gestos» (*Escritos musicales V* 160), inicialmente de manera expresa, como en la mano guidoniana o en la escritura visigótica del Antifonario de León, y paulatinamente de manera simbolizada, no solo en la notación ortocrónica, sino en las asociaciones que se hacen entre contenido subjetivo y elemento musical. La imitación, así, se vuelve «imitación subjetivamente mediada» (168): no se imita meramente el viento de una tormenta (como en la *Sexta Sinfonía* de Beethoven) o la risa (como en los madrigales de Monteverdi), por ejemplo, sino que utilizan lo figurativo para transformar su significado (siguiendo los ejemplos, para representar el carácter sublime de la naturaleza o crear personajes alegóricos). Convive, por tanto, un proceso de racionalización de los elementos musicales, que se van fijando y asentando paulatinamente, con la tensión de la oposición a esta tendencia, a saber, cómo parece que la música resiste, por principio, a la racionalidad, pues la música «es el arte de los impulsos prerracionales, miméticos» (*Escritos musicales I-III* 14).

El ejercicio fundamental, entonces, consiste en analizar cómo estas estructuras preestablecidas son sedimento histórico de elementos musicales y no musicales y, por tanto, el lenguaje musical sería siempre síntoma y condensación de un estado de cosas. Es decir, que son problemáticas no solo a nivel interno, por los problemas que pueden generar a la propia música, sino que arrastran un peso de las condiciones materiales que las han constituido a lo largo del tiempo. De este modo, Adorno plantea su duda sobre la validez de las categorías histórico-estilísticas que recogen determinados contextos creativos que agotan, en sí, la complejidad de la producción artística. Es el caso, por ejemplo, del romanticismo. Muestra, por ejemplo, cómo Brahms, entendido desde la perspectiva romántica como un conservador –cabe recordar, para ello, la defensa de Brahms por parte de Hanslick, en tanto adalid, a su juicio, de la música absoluta y la oposición de Brahms a la «Neudeutsche Schule» (Roth y Roesler)– es,

a la vez, uno de los detonantes principales de la técnica compositiva de Schönberg (Adorno, *Escritos musicales I-III* 136). Cabría, entonces, rastrear para él un proceso de racionalización de los procesos compositivos, que acercan a la música a la idea de lenguaje proposicional y, a la vez, asumir su carácter enigmático, es decir, su constante fracaso, pese a los intentos de atraparlo, significativa. El complejo dialéctico de la música se encuentra en que «solo en virtud de [la] racionalidad va más allá de ésta» (*Escritos musicales I-III* 15)

Adorno, muy influido por el análisis lingüístico de Benjamin, considera que «la música tiende al nombre puro, a la unidad absoluta entre cosa y signo» (Adorno, *Escritos musicales V* 160). Benjamin considera que lenguaje es «aquello que en la entidad espiritual es comunicable» (61). No es su totalidad, sino solo aquello que entra en el ámbito de la comunicabilidad y que, por tanto, el lenguaje no es su *medio*, como si fuese una traslación de un ámbito a otro, sino que el lenguaje sería una forma de darse la entidad espiritual, precisamente, *en* el lenguaje. En los humanos sucede que «el lenguaje es la *entidad espiritual por excelencia*» (63) y el nombre sería su elemento fundamental. De este modo, Benjamin se posiciona en contra de lo que él denomina el «enfoque burgués» (68) del lenguaje, por el cual la relación entre nombre y cosa es arbitraria, y su opuesto, a saber, el enfoque místico, en el que nombre y cosa coincidirían plenamente, algo que deriva de la revelación: en la figura de Dios se encontraría la identidad entre «nombres y entendimiento» (67). Benjamin sugiere un punto intermedio, en el que la palabra sirve para expresar, como decíamos, lo comunicable de la entidad espiritual, pero también «para captar lo innombrado en el nombre» (68-69). De este modo, «la traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres no solo es la traducción de lo mudo a lo vocal, es la traducción de lo innombrable al nombre» (69), que ha devenido parcialmente signo en su nombrar. Se espera siempre, según Benjamin, que «la palabra comunique *algo* (fuera de sí misma)» (73). Es decir, que la palabra diga algo distinto a sí misma, que dé con la entidad espiritual de las cosas. Todo nombrar arrastraría, en la medida en que algo tiene que ser nombrado –es decir, solo puede expresarse en lo comunicable, y no solo en lo comunicado–, una «huella de aflicción» (73). No hay forma, en definitiva, de dar con el verdadero nombre de las cosas. En la medida en que la música no tiene concepto, acude a las cosas desde lo innombrable. En este sentido, Adorno coincide con Benjamin en que «el lenguaje del arte» –en este caso, el musical– «solo es comprensible, en sus alusiones más profundas, por la enseñanza de los signos» (Benjamin 74). El nombre, en sentido adorniano para la música, sería la manera de aproximarse a las cosas sin mediación conceptual, pero también como enigma, siempre desde los bordes que el concepto ha dejado, desde eso innombrable. La música se encuentra en un doble lugar de peligro: por un lado, es incapaz de llegar al nombre de las cosas, pero, por otro, «si la música consiguiese por un instante aquello en torno a lo cual giran los sonidos, eso sería entonces su cumplimiento y su final» (Adorno, *Escritos musicales V* 161). En esa tensión y, sobre todo, en la distancia y proximidad con el fracaso preestablecido que supone el nombre para el lenguaje convencional, se encuentra la labor de la filosofía.

Ante la resistencia de la música a *decir* algo concreto, cabe pensar, entonces, qué tensiones se dan entre su capacidad de expresión y los elementos constructivos que la constituyen. Bloch plantea que, para superar la tendencia hacia el intervalo de quinta (y, tendríamos que decir, al menos, también a la octava) que se da en la física de los sonidos<sup>13</sup> y que ha marcado buena parte de la composición occidental, se incorpora la «tensión física» al sonido que obedece a la expresión humana. Para él, no habría música «si no hubiera habido músicos que hubiesen dado vida al movimiento tonal y a su energía psíquica» (*Principio esperanza III* 158). Da, así, su propia versión de ese componente «mimético», «pre-racional» que señalábamos en el pensamiento adorniano. Pero, a la vez, para no caer en una lectura meramente subjetivista, Bloch matiza que no se trataría de tensiones individuales, sino «tensiones humanas» que obedecen, en última instancia, a «tendencias sociales» (158). Es una manera de explicar la ampliación de los recursos musicales o, dicho en otros términos, de poner en duda una y otra vez la validez de las reglas de la composición. Cabría pensar, por ejemplo, en cómo los compositores del Romanticismo defensores de la música programática acudían al programa para abrir la forma: los poemas sinfónicos son ejemplos inmediatos de ese gesto. Bloch, sin embargo, no quiere agotar ese calado social del material musical en el romanticismo. Para él, se puede rastrear en toda época, pues entiende que todo cambio en el lenguaje musical lo convierte en «el material de la esperanza expresado tonalmente en el dolor que inflige la época, la sociedad, el mundo, y también la muerte» (159). La oposición, por lo tanto, de la que él mismo es consciente, se da entre la expresión y el canon. La expresión, así, no se sustentaría en una suerte de duplicación del sujeto en la música, que él denomina «sentimentalidad» (163), sino de manera inmanente en los propios elementos constructivos: la música «encuentra su expresión en las [...] líneas y formas, aunque, desde luego, solo en estas. En las formas, no como cosificaciones y fines en sí mismas, sino como medios para la dicción superadora de las palabras o, incluso, sin palabras» (163). En la medida en que, como vimos, la música propicia esa «Hellhörigkeit» –que sugeríamos traducir por «clariaudiencia»– exigiendo una manera cualitativamente distinta de aproximarnos al saber, ello implica un conocimiento más vulnerable y frágil. Por eso, señala que, en última instancia, «la expresión de la música es [...] algo todavía no manifiesto de manera acabada y definible» (167). Llega de este modo a un lugar similar a Adorno: asume su intraducibilidad o la univocidad de su sentido, pero no renuncia a su capacidad para una expresión que se da siempre como

---

13 Desde Pitágoras, sabemos que las notas musicales se constituyen por armónicos o parciales. De la nota fundamental (pongamos un do) su primer parcial se encuentra a distancia de octava, el tercer sonido es una quinta justa (un sol), el cuarto, una octava por encima del segundo (es decir, dos octavas de la fundamental), el quinto sería una tercera mayor por encima del cuarto y el sexto sería una tercera menor con respecto al quinto –como vemos, con estos intervalos iniciales que forman cualquier nota ya se sustenta el sistema tonal basado en tríadas: fundamental-tercera-quinta-. A partir del séptimo parcial comienza a complicarse la división, pues no puede entenderse desde la afinación temperada: el séptimo, con respecto al sexto, construiría algo parecido a una tercera disminuida. Los armónicos son infinitos y no se pueden percibir auditivamente, con excepción de los primeros en condiciones de buena acústica y con un oído entrenado. Se puede rastrear la influencia de Schönberg en las afirmaciones de Bloch, pues Schönberg considera que «Las disonancias... son simplemente consonancias más lejanas en la serie de armónicos» (184).

enigma: «es un idioma que nadie puede entender, si bien es posible conjeturar [*ahnen*] lo que significa» (166).

Para Adorno, el concepto de «expresión» sufre una transformación significativa con Schönberg y, más en concreto, a partir de las *Piezas para piano* Op. 11 y *Erwartung*, pues se aleja de las nociones previas, especialmente de la expresión romántica. Según Adorno: «ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran sin reservas emociones indisimuladas, físicas, del inconsciente» (*Escritos musicales V* 49). Es decir, para Adorno, la expresión en Schönberg sería plenamente «Ausdruck», literalmente, «des-primir», en la que la violencia que se ejerce sobre los sujetos en el ámbito social logra, por fin, un marco de aparición no embellecida ni acotada por una forma dada «desde arriba», prefigurada. Así, por un lado, Adorno encuentra en esta «ex-presión» la posibilidad de pasar cierta censura impuesta a las emociones –que hemos aprendido a expresar de ciertas maneras muy concretas y acotadas, muchas veces generando más represión en el sujeto– y, por otro, como «un cambio en el contenido [...] con la irrupción de la realidad de éste» (*Escritos musicales V* 49). En pocas palabras, Adorno insistirá en que el sujeto en el arte no coincide con el de la psicología (Adorno, *Kants* 439) y es, precisamente, en la expresión donde esto se manifiesta con claridad: desde su punto de vista, en la expresión se objetualiza lo no estrictamente objetual [*Ungegenständlich*] o lo que no es aún objeto a través de una mediación subjetiva, que no se disuelve en lo mediado ni lo sustituye. Por eso, frente a Bloch, Adorno presenta ciertas reticencias a la posible lectura psicologizante de lo musical que hacen que las leyes musicales se configuren meramente por lo subjetivo, sea individual o colectivo. Para Adorno, la expresión como «des-primir», entonces –y pese a todos los detractores–, implica una construcción que, aparentemente, se deshace de lo humano, muestra su aniquilación. Pero, eso puede ser precisamente el gesto más humano o el que devuelve, al menos, algún resquicio de una humanidad que ha perdido ya su rostro. Es así como lee y por lo que defiende la nueva música: ante la «confortante huella de lo humano [...] solo a través de la imagen no figurativa de la deshumanización conserva esta música la imagen de algo humano» (*Escritos musicales I-III* 492).

No obstante, al mismo tiempo, toda construcción, toda ordenación de los materiales, es una forma de violencia con respecto al material –que ha sido preformado socialmente y al mismo tiempo protesta ante esa preforma– y las posibilidades de expresión, donde subyace el problema de repetir lo aherrrojado que implica toda concreción. Adorno es consciente de ello, así que la construcción, en las artes, sería «la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos, de los que se apodera» (*Teoría estética* 82). En este sentido, entonces, vemos que tanto Bloch como Adorno se preocupan, en la reflexión sobre la expresión, por un mismo asunto: la absolutización de lo técnico y el rol de lo expresivo. Esto es, en términos de Bloch, la oposición entre la deriva «matemática» frente a la permanencia de la dialéctica en la composición musical. Para Bloch, durante siglos ha primado la matemática, es decir, la ley compositiva, la «cosificación del oficio» (*Principio esperanza III* 170). El número, para Bloch, subyace al ritmo (pensemos en

el compás) o, como vimos, a la armonía construida a partir de la acústica. Al respecto, Adorno plantea que

si la técnica se absolutiza en la obra de arte; si la construcción se hace total y elimina lo que la motiva y se le contrapone, la expresión; si el arte, por tanto, pretende ser ciencia inmediatamente, correcto según la norma de ésta, entonces está sancionando la manipulación preartística del material (*Notas* 17).

Adorno es consciente de que la tensión entre expresión y construcción, lo técnico, es irresoluble a partir de la música contemporánea, que tiene que volver a apropiarse de la posibilidad de la expresión y a hacerse cargo de la construcción desde la violencia contra lo asentado por la tradición. La constatación de las aporías que han llevado a sus condiciones de existencia, ya en ruinas a partir de la atonalidad, implica articular la crítica contra aquello que se consideraba inmutable (por ejemplo, el sustento de la música en las leyes de la física) o la expectativa en la escucha que articuló la tonalidad. Nada se puede dar por hecho ni cabe una actitud restaurativa sin ideología.

## La experiencia

Como el propio título de su habilitación indica, Anders pone en el centro de su trabajo la «situación». No es casual: su tesis doctoral –inédita desde entonces–, defendida en 1924, trataba, precisamente, sobre este concepto (Anders, *Über die Situationskategorie*), así que en su siguiente trabajo de envergadura intentó trasladarlo al ámbito de la música. Tal y como plantea en sus primeras páginas, «esta situación consiste en la simultaneidad necesaria del ser-en-el-mundo y del ser-en-la-música». Es decir, «consiste en que por un lado se vive en el mundo, en el seno de la propia vida histórica» y, a la vez, «no se está en el mundo, sino «en la música», por lo que la palabra música no señala un trozo de mundo que se pueda encontrar en el mundo» (*Musikphilosophische* 16). A Anders le interesa la aparente tensión que se da en la convivencia, especialmente temporal –que él despliega a lo existencial– entre la cotidianidad y el suspenso de tal cotidianidad que genera la música. De hecho, incide que «la propia vida [...] se vuelve imaginaria ante la otra realidad» (17), la musical. Esto «imaginario» no supone un desinflamiento de la vida, sino que su configuración se vería modificada en algunos de sus fundamentos. Anders remarca que no se trata de entender la situación como si fuese una ensoñación, una pérdida de contacto con la realidad o una especie de libertad absoluta (una suerte de «intermezzo lúdico» de la existencia, en sus términos), sino de que solo «en-la-música» se abren dimensiones del mundo o de la vida que no se pueden alcanzar en la experiencia cotidiana (24). Una primordial es la temporal, en la medida en que solo en el tiempo musical puede contradecirse el tiempo lineal de la experiencia cotidiana. Mientras que el tiempo cotidiano sería, para Anders, irrevocable, en la música se permite (y, de hecho, la fundamenta) la repetición, la variación o la intervención sobre sus fragmentos.

En la medida en que para Anders se «está» en la música, la determinación de las obras concretas estaría en un segundo nivel: del mismo modo que el *Dasein* es una instancia del Ser, la obra sería una instancia de la música. Según plantea Anders, no escuchamos notas aisladas, sino que se escucha algo «*en tanto* segundo tema o *en tanto* desarrollo». A su juicio, de ese modo, se configura una especie de «índice temporal cualitativo» (*Musikphilosophische* 51) hacia el interior de las piezas, como una suerte de anclajes. A la vez, cabría apuntar que, para Anders, habría dos niveles de diferenciación: por un lado, el nivel de la obra y, por otro, el de la música. De hecho, Anders plantea críticamente que habría que preguntarse por lo que se «transparenta» a través de la obra concreta (25). Él entiende que en la oposición sujeto-objeto que se articularía entre oyente y obra, y que se daría en la situación musical, es que, en la medida en que el sujeto se encuentra «en-la-música», habría un desprendimiento [*Gelösheit*] de la subjetividad, pues habría dejado «de referirse a sí misma» (30). Más bien, la existencia que sugiere Anders «en-la-música» implica «vivir en el objeto», algo que ejemplifica aludiendo al «implicarse al máximo en una fuga» (31). La existencia, señala Anders, «se convierte en lo que ella ha hecho» –pensemos de nuevo en la fuga– pero «como si no estuviera hecho» (34), es decir, la fuga no «está-ahí», sino que *esa* fuga se da solo en tanto se está «en-la-música», y no de otra manera.

La tensión que dibuja la situación no es problemática, para Adorno, solo por la perspectiva fenomenológica, que criticó duramente en varios lugares como una nueva caída en la primacía del sujeto y, por lo tanto, en un terco desinflamiento de la relación dialéctica entre sujeto y objeto. Cabría polemizar, para él, con el polo de la «vida cotidiana», meramente dado por hecho en Anders. No se puede «estar-en-la-música» como si la música estuviese liberada de lo cotidiano. En Adorno, la vida (comparable con lo cotidiano de Anders) solo podría entenderse ya como falsa y, por lo tanto, si asumimos la unión entre música y cotidianidad (o vida), la música no sería garante de una vida mejor o que, al menos, permitiría una suerte de aislamiento con respecto a la cotidianidad –como parece que dibuja Anders en su noción de «situación»–, sino que atestiguaría, precisamente, el carácter falseado de la vida. Es decir, la música estaría atravesada por eso que convierte a la vida en falsa o que frustra su posibilidad de no serlo. De hecho, la música querría «alzarse para determinarse a sí misma como excepción frente a la vida normalizada» (*Escritos musicales V* 156). Para Adorno, así, la música solo se presenta, en realidad, como un destello ante la vida coagulada: una y otra vez es impotente ante el mundo del que surge y al que busca oponerse. La vida falsa redundaría, en última instancia, en la congelación de la capacidad de comunicar en sentido enfático, ampliando así la dialéctica de la expresión que dibujábamos en el apartado anterior.

Con respecto a la escucha, como experiencia específica de la música, para Anders, habría tomado de la experiencia visual la idea de la atención marcada por la creación de planos visuales. De este modo, habría una traslación a la «escucha atenta» (equivalente a la escucha estructural), que no solo aislaría el objeto de escucha (ese sería el sentido alemán del *Zu-hören*, «escuchar» que recoge en ese «zu» la direccionalidad),

sino que también se *esforzaría* en entenderlo constitutivamente. Sin embargo, Anders se pregunta por la idoneidad de esta forma de escucha desde el romanticismo y, en concreto, con Wagner, que explícitamente entendía el drama como una especie de intoxicación de la audiencia, sumergida en la música. De hecho, cita el «ahogarse, hundirse, inconscientemente, placer supremo» que canta Isolda antes de morir en *Tristán e Isolda*. En el impresionismo, la música que Anders atiende específicamente, tampoco parecería que cabe una escucha atenta en términos de conciencia estructural, pues primaría el «dejarse llevar» en, por ejemplo, el despliegue del color sonoro. De este modo, Anders plantea que la escucha atenta derivaría del principio del análisis, que atiende a lo *que* «se presenta en la escucha» pero no a «tal y como se presenta en la escucha» (*Musikphilosophische* 221). Para él, sería relevante pensar en las distintas modalidades, consecuencias y expectativas de la atención frente a las modulaciones de la pasividad, que sugiere no entender desde el desinterés. En cualquier caso, lo relevante de su propuesta es que no habría una única escucha aplicable a toda música, sino que cada una exigiría una reflexión sobre la escucha que reclama. De este modo, Anders remite a la etimología de «escuchar» [*Hören*] que, igual que «oír» [«audire»], remite a obedecer [«ob-audire»], y nos llevaría a un campo de fuerza marcado igualmente por la obediencia [*Gehorchen*] y la esclavitud [*Hörigsein*], en la que el objeto impondría la escucha que lo articula. La escucha, entonces, no vendría dada desde fuera, sino que se constituye cada vez con cada música. Además, implicaría una cierta disposición corporal hacia ella.

De manera similar, Bloch, al final de su «Filosofía de la música», en *El espíritu de la utopía*, plantea que habría dos formas de escucha: aquella que es capaz de seguir el decurso musical –que es la mejor, para él– y la del sueño, para la que reconoce un lugar importante: quizá no brinda «orientación», pero sí implica la suspensión de una manera específica de subjetividad de aproximarse a lo dado. La figura del sueño es central en Bloch –algo que analiza, por ejemplo, desde Don Quijote (*Principio esperanza III* 136-139)–, así que adquiere en este contexto también un peso específico. No debemos olvidar que la propia «Filosofía de la música» comienza con la palabra «Sueño». El sueño es la extensión de la ceguera de la experiencia –pues no es otra cosa que una manera distinta de cerrar los ojos–. Para Bloch, «el mundo visible se hizo denso, opresivo, concluyentemente real [*abschließend real*] y el mundo invisible, suprasensible, se hundió en la creencia, en un mero concepto» (*Zur Philosophie* 158). Por eso, la clarividencia de la música, la «clariaudiencia» que señalábamos al comienzo, propone una relación con el mundo otra, en la que se reconfigura lo percibido y se asume que la realidad nunca está acabada, que no se acaba aquí, en lo dado. El sueño habría sido retirado de esa «realidad acabada». Por eso, nos dice Bloch que «si no se puede ver, sí se puede oír lo que hay a la vuelta de la esquina» (*Principio esperanza III* 499).

Adorno parecería muy lejos de esta cuestión de la ensoñación a la luz de su muy discutido texto sobre los tipos de escucha. En ese texto, establece una división entre tipos de oyente y tipos de escucha que desarrolla atendiendo a su relación con la música.

Prima la escucha estructural, es decir, aquella que es capaz de desentrañar, *de oído*, los elementos morfológicos de una composición (compatible con la primera escucha que dibujaba Bloch). A la vez, en muchos lugares (incluso en los títulos de sus textos) Adorno rechaza la «imagen directriz» o la definición de lo «adecuado», la reglamentación de la experiencia o su racionalización a partir de un principio instrumental (basado en lo «mejor»). Seguramente atento a este problema, al final del texto sobre los tipos de oyente incorpora una reflexión contra sí mismo, que muy a menudo se pasa por alto. En la medida en que la cultura no puede ser algo que se «endose» y que también cabe pensar, desde ella, un reducto de libertad (Adorno, *Disonancias* 197) –que es ya siempre solo negativa–, Adorno concluye diciendo que «puede estar más en la verdad quien mira al cielo en paz que uno que siga correctamente la *Sinfonía Heroica*» (197), incluso aunque eso renuncie a cierta idea de lo digno del arte. Adorno previene, sin embargo, en numerosas ocasiones, de la primacía de la distracción que ha marcado en la aproximación a las artes la industria cultural. La música, como ya detecta, es especialmente válida para la distracción y en una especie de vacío que el oyente puede «rellenar» con lo que quiera o necesite. Por eso, puede generar una «satisfacción vicaria» (*Escritos musicales I-III* 13). Esta sería la lectura del «adormecimiento»: en la tensión que dibujábamos antes sobre la racionalidad que ha ido formando a la música y el impulso prerracional, para Adorno se habría llegado a una «monstruosidad ideológica» en la medida en que parecería que solo se permite un plano irracional en un contexto, el de la industria cultural, de absoluta planificación de los medios y fines de consumo cultural. En la corrección que hace Anders de su tesis de habilitación vemos cómo converge con Adorno en esta cuestión. Critica, significativamente, la escucha marcada por el arrobamiento, por el dejarse llevar –por la irracionalidad que señalaba Adorno– en un contexto en que ni la trascendencia ni lo elevado siguen «jugando un papel ni siguen siendo vinculantes» (*Musikphilosophische* 189).

## La sopita de la bruja

Son varios los y las intérpretes (Drew; Mayer; Vidal) que encuentran resonancias del proyecto de análisis de la utopía de Bloch con Busoni (*Entwurf*). El final del libro, publicado en 1916, quedaba suspendido, por así decir, ante el abismo que abría la incipiente música eléctrica, la precursora de la electrónica, por el invento del telarmonio de Cahill. Pedía, con no pocos tintes románticos tardíos, que

asumamos la tarea de devolver a la música su naturaleza original; liberémosla de dogmas arquitectónicos, acústicos y estéticos; que sea pura invención y sensación, en armonías, en formas y colores tonales [...] que siga la línea del arco iris y rompa los rayos del sol en competencia con las nubes; Que no sea otra cosa que la naturaleza reflejada en el alma humana e irradiada desde ella; que sea aire sonoro y llegue más allá del aire (Busoni 46).

Enigmáticamente, sin embargo, cierra el libro diciendo: «Tal vez primero debamos dejar la tierra para poder escucharla. Pero la puerta sólo se abre al viajero que ha sabido despojarse de sus grilletes terrenales en el camino» (48). De alguna manera, se encuentra en el núcleo de ese cierre una poética tematización de lo aún-no-escuchado, pero no solo porque no haya sonado aún, sino porque no tenemos nuestros oídos dirigidos a la escucha de lo aún no: es algo que se encuentra en el corazón de la propuesta de Bloch.

Bloch trata de mostrar el carácter utópico de toda música haciendo una lectura filosófica de la historia de la música desde esta perspectiva. Parte, así, de uno de los mitos fundacionales de la música: la persecución de Pan a Siringa, que pide ser convertida en unos caños para poder huir del dios. Con los caños, Pan construye una flauta, con la que «mientras la toca, crea el dios una unión con la ninfa [...], la desaparecida y, a la vez, no desaparecida» (*Principio esperanza III* 155). Es decir, Siringa sería conjurada, a la fuerza y de manera sustitutoria, en la música de Pan. Bloch lee en este relato que Pan «hace resonar su carencia» (155). El vaciamiento de la violencia de la desaparición forzada de Siringa es pasado por alto para remarcar cómo, en el mito iniciático, se encuentra el impulso de la música por lo no presente. Del mismo modo lee Bloch la armonía de las esferas, un *topos* que se mantiene, según su lectura, al menos hasta la relación aún hechizada del romanticismo con la naturaleza. La visión de una «arquitectónica universal» subyacente a la música es «la suprema utopía formal», que redundante en que «el espacio desiderativo se da en otro lugar al ya existente» (176). Lo humano, en el modelo de la armonía de las esferas, sería una instancia de esa armonía y, para Bloch, parte de la historia musical habría consistido en humanizar, en traer acá, por así decir, el *locus* externalizado de la utopía. Pero, a la vez, la externalización de la música la previno del exceso subjetivista: la emancipó, en términos de Bloch, de «la mera luz interior e incluso de la mera psicología» (178). Es decir, la convirtió en algo más que una duplicación de la interioridad del sujeto. En la música desde el clasicismo, para Bloch –y en este sentido siguiendo muy de cerca la lectura heroica de la composición desde Beethoven–, toda construcción (analiza desde la forma sonata hasta las propuestas dodecafónicas), toda composición sería una lucha contra el destino. El material, sea temático o no, tendría en su despliegue el horizonte abierto de lo posible que tendría que elaborar, como reafirmación (como en la forma sonata) o como «desamparo que sale al paso como un futuro incomprendido, no perceptible por ninguna costumbre» (*Principio esperanza III* 189), como sucede a partir de la atonalidad. Mientras que en la tonalidad, para Bloch, el tema es un «refugio», a partir de la atonalidad habría que pensar en una música que «solo se forma en tanto acontece» –algo plausible para pensar a Weber– (189). Más allá de los detalles de la historia de la música, lo que encontramos en Bloch es que la esperanza, el anhelo por lo distinto, se encontraría como índice en toda música. La esperanza completaría a la utopía en la medida en que, según indica Bloch, «la esperanza hay que aprenderla» (*Principio esperanza I* 25). Es decir, habría que articularla, anticiparla, pensar en lo aún-no, no darla por hecho. En la misma línea, Bloch defiende (en varios lugares) que «pensar es traspasar» (26), que tiene un sentido

sociopolítico: en esta afirmación se esconde una afrenta contra la tendencia burguesa a la invarianza, pues «convierte en aparentemente fundamental su propia agonía» (27), es decir, se hipostasia la imposibilidad de que las cosas sean distintas a como son. Bloch no es, sin embargo, ingenuo: todo su trabajo intenta pensar tanto la utopía como la esperanza como una expresión cultural concreta y transversal a la historia, no como algo que «está [...] dirigido al mero espacio vacío de un algo ante nosotros, llevado sólo por la fantasía, figurándose las cosas sólo de modo abstracto» (26). La música sería una de esas concreciones y, como ya apuntamos, permitiría una luz allí donde ya no se puede ver, permite «penetrar la oscuridad» para crear «imágenes desiderativas». O, mejor dicho, para *escucharlas*.

De una manera muy distinta, Anders y Adorno presentan sus dudas sobre lo que se encuentra de fondo en el proyecto blochiano. Anders, por su parte, asume que no estaríamos en un tiempo para la música en sentido enfático ante la inmediatez de las otras artes, como el cine (Anders, *Musikphilosophische* 184). Nos dice que «aunque la música siempre es música de su tiempo, no todo el tiempo es tiempo para su música» (34). Anticipa, de alguna manera, lo que planteará más adelante (Anders, *Hombre sin mundo*) con la reflexión sobre la pérdida de mundo, y se aproxima al diagnóstico sobre la industria cultural de Adorno y Horkheimer:

el humano está tan abrumado por la fantasía del propio mundo, por su exceso, por su cambio, por su accesibilidad en todos los rincones, por su automatismo económico inhumano, que no tiene ya energía para un mundo «en sí otro» [in sich andere], para un mundo que no «es de este mundo»: para la música (34).

Por su parte, Adorno pensaría tácitamente a Bloch cuando, en su *Teoría estética*, señala que «igual que la teoría, el arte tampoco es capaz de concretar la utopía, ni siquiera negativamente» (51). Asimismo, Adorno presenta sus dudas con respecto al carácter consolador, que no es en ningún caso reparador. En *Mínima moralía*, por ejemplo, señala que «nada hay ya de belleza ni de consuelo salvo para la mirada que, dirigiéndose al horror, lo afronta y, en la conciencia no atenuada de la negatividad, afirma la posibilidad de lo mejor» (22). A esta idea le da forma específica, por ejemplo, en uno de sus textos sobre Mahler, donde explica que:

Si en la última fase la idea de una música de la evocación de un sentido trascendente se reduce a la búsqueda verdaderamente proustiana del tiempo perdido, al pabellón de los amigos y la esbelta belleza de las muchachas en flor, la composición se adapta a ello mediante caracteres del derrumbamiento, mediante la renuncia a la aspiración a la integración. Su verdadero consuelo lo tiene en la fuerza para afrontar de cara la desolación absoluta (*Escritos musicales I-III*, 344).

La mirada al abismo, la negatividad como impulso es lo que marca, así, para Adorno, a la composición radical, a la que huye de la mera conservación de lo dado. Para él, sería la contrapartida de la industria cultural, que ha construido en los objetos cultu-

rales, como instancias menores, el reflejo de la existencia alienada. Resume esta idea aludiendo a «la bruja que ofrece un plato a los pequeños que quiere hechizar o devorar con el espeluznante susurro: «¿está buena la sopita, te gusta la sopita?, seguro que te sentará bien, muy bien» (*Mínima moralía* 202). La composición «radical», la música nueva, para Adorno, en la medida en que cuestiona la permanencia inalterada de las reglas compositivas, como si fuesen ajenas al curso social, esconde una perversión –que toca de nuevo la cuestión de la invarianza que denunciaba Bloch–:

cuanto más problemática se haya hecho la situación global con respecto a las fuerzas técnicas y humanas disponibles, cuanto más se cierna amenazadora sobre aquellos que la forman; y cuanto más radicalmente las oportunidades de algo mejor parecen desperdiciadas y comprometidas por sus usurpadores, tanto más infatigablemente se martillea sobre la humanidad, desvalidamente cercada, que las cosas no pueden ser de otro modo de como son (*Escritos musicales I-III*, 490-491).

Adorno, entonces, plantea que el arte, y en concreto la música, solo puede presentar un rasgo utópico si renuncia, en sus términos, a la «apariencia de reconciliación» y si, precisamente, se constituye a partir de lo irreconciliado (*Teoría estética* 51), algo que afecta tanto a la forma como al contenido y a la relación entre ambos. La utopía, para él, se encuentra conjurada en la aporía de que pese a que «de acuerdo con la situación de las fuerzas productivas, la tierra podría ser el paraíso aquí y ahora [...] se une [...] con la posibilidad de la catástrofe total» (51). Es decir, toda utopía, en tanto promesa de lo enfática y cualitativamente diferente, recoge su opuesto como instante de peligro. La utopía está dañada por la amenaza y solo puede rastrearse desde la confrontación con el sufrimiento, el que surge de la imposibilidad del paraíso. Adorno, así, señala que el hecho de «que las obras de arte existan indica que lo no existe podría existir» (180), pero solo como «recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió» (183). Frente a la imagen desiderativa de Bloch, de lo «aún no», Adorno encontraría en las obras de arte, y específicamente en la música, al mismo tiempo la huella de lo que insiste en la permanencia de lo dado y su resistencia a repetirlo: es una «promesa de felicidad que se rompe» (184). De este modo, adquiere otro matiz la resistencia a decir de la música: lo inefable estaría cargado de violencia (*Notas* 275), la que ha llevado a la imposibilidad de ser nombrado; por eso, en el pensamiento tardío de Adorno defiende la cercanía al enmudecimiento, pues «solo callando puede pronunciarse el nombre del desastre» (279). El enmudecimiento no implica el agotamiento de las artes, sino la constatación de que no todo, y muy especialmente el horror, puede decirse inmediatamente. El pensamiento tiene como tarea, entonces, acudir a lo silenciado.

## Aire de otros planetas. A modo de conclusión

Busoni decía que quizá haya que dejar la tierra para poder escucharla. Ocho años antes de la publicación del *Entwurf*, Arnold Schönberg abría, de manera condensada, en el *Segundo cuarteto* Op. 10, el camino de la tonalidad (en el primer movimiento) a la nueva música (en el desenvolvimiento del resto de movimientos). Llevaba a música, en el cuarto movimiento, el poema «Entrückung» de Stefan George, pues incorporaba también a una soprano. Comienza, después de la introducción de la cuerda, como desde la nada, diciendo, «siento aire de otros planetas». Para Adorno, esta frase es «su primer testimonio sin escorias. [...] como si la música se desprendiera de todas las cadenas y condujera por encima de enormes abismos a ese otro planeta, [...] como si la música hubiera puesto su pie sobre un suelo nunca antes hollado». (*Escritos musicales V* 654). Anders también atiende a este fragmento, que lo tilda como la negatividad de un arrebato que ha dejado de dirigir hacia lo trascendente, que se queda ante un abismo. Frente a Bloch, que entiende toda música como índice de lo utópico, que la música permitiría abrir, Adorno considera que «toda utopía artística hoy en día es hacer cosas de las que no sabemos lo que son» (*Escritos musicales I-III* 549). Es decir, renunciar a lo seguro, lo estable, lo predecible, lo repetible. En muchos lugares se pregunta Adorno sobre el derecho a la vida del arte (no menos de la música), y lo que esconde en el fondo es la pregunta por el derecho a la vida, en general, cualitativamente diferente. En eso cualitativamente diferente, lo no domeñado, se encontraría la frágil resistencia de lo inaudito, el aire de nuevos planetas. Es decir, donde aún se pueda respirar.

## Referencias

- Adorno, Theodor W. *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*. Suhrkamp, 2005.
- . *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*. Akal, 2009.
- . *Escritos musicales I-III*. Akal, 2006.
- . *Escritos musicales IV*. Akal, 2008.
- . *Escritos musicales V*. Akal, 2011.
- . *Escritos musicales VI*. Akal, 2014.
- . *Filosofía de la nueva música*. Akal, 2003.
- . *Kants «Kritik der reinen Vernunft»*. *Nachgelassene Schriften IV, 4*. Suhrkamp, 2022.
- . *Mínima moralía*. Taurus, 1998.
- . *Notas sobre literatura*. Akal, 2003.
- . *Teoría estética*. Akal, 2004.
- . *Terminología filosófica I*. Taurus, 1976.
- Adorno, Theodor W. y Alban Berg. *Correspondence 1925–1935*. Polity, 2005.

- Adorno, Theodor W. y Hanns Eisler. *Composición para el cine / El fiel correpetidor*. Akal, 2007.
- Anders, Günther. *Gut, dass wir einmal die hot potatoes ausgraben*. C. H. Beck, 2022.
- . *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Pre-Textos, 2007.
- . *Musikphilosophische Schriften*. C. H. Beck, 2017.
- . «On the Phenomenology of Listening (Elucidated through the Hearing of Impressionist Music)». *An unnatural Attitude*, editado por Benjamin Steege. Chicago University Press, 2021, pp. 198-210.
- . *Über die Situationskategorie bei den "Logischen Sätzen"*. Erster Teil einer Untersuchung über die Rolle der Situationskategorie. Günther Anders Gesellschaft, 1924. <https://www.guenther-anders-gesellschaft.org/s/Anders-1924-Die-Rolle-der-Situationskategorie-bei-den-logischen-Sätzen.pdf>
- Bekker, Paul. *Neue Musik. Gesammelte Schriften*, vol. 3. Deutsche Verlag-Anstalt, 1923.
- Benjamin, Walter. «Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres». *Para una crítica de la violencia y otros escritos*. Taurus, 1998, pp. 59-74.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza I*. Trotta, 2004.
- . *El principio esperanza III*. Trotta, 2007.
- . *Zur Philosophie der Musik*. Suhrkamp, 1974.
- Borris, Siegfried. *Über Wesen und Werden der neuen Musik in Deutschland Vom Expressionismus zum Vitalismus*. Berlin Musikverlag, 1948.
- Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Insel, 1916.
- Dahlhaus, Carl. «Adornos Begriff des musikalischen Materials». *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Schott, 1978, pp. 336-342.
- Diederichsen, Diedrich. *Über Pop-Musik*. Kiepenheuer & Witsch, 2014.
- Drew, David. «Introduction from the Other Side: Reflections on the Bloch Centenary». *Essays on the philosophy of music*, Ernst Bloch. Cambridge University Press, 1974, pp. xi-xlvi.
- Ellensohn, Reinhard. «Nachwort». *Musikphilosophische Schriften*, Günther Anders. C. H. Beck, 2017, pp. 336-380.
- Erpf, Hermann. *Vom Wesen der Neuen Musik*. Curt E. Schwab, 1949.
- Feiges, Daniel Martin. *Philosophie der Jazz*. Suhrkamp, 2014.
- Hervás Muñoz, Marina. «Pensar con los oídos»: conocimiento y música en Th. W. Adorno. Tesis doctoral. UAB, 2017.
- Hindricks, Gunnar. *Die Autonomie des Klangs: Eine Philosophie der Musik*. Suhrkamp, 2013.
- Khittl, Christoph (ed). «In-Musik-sein»-die musikalische Situation nach Günther Anders. Waxmann, 2022.
- Kim-Cohen, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Bloomsbury, 2009.
- Klein, Richard. *Musikphilosophie zur Einführung*. Junius, 2019.
- Kapp, Reinhard. «Adornos Theorem von der "Tendenz des Materials"»: Die Reaktion der Produzenten». «Dauerkrise un Darmstadt?». *Neue Musik in Darmstadt und*

- ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*, editado por Wolfgang Birtel y Christoph-Hellmut Mahling. Schott, 2012, pp. 179-211.
- Korstvedt, Benjamin M. *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*. Cambridge University Press, 2010.
- Mayer, Hans. «Musik als Luft von anderen Planeten. Ernst Blochs "Philosophie der Musik" und Ferruccio Busonis "Neue Ästhetik der Tonkunst"». *Materialien zu Ernst Blochs «Prinzip Hoffnung»*, editado por Burghart Schmidt. Suhrkamp, 1978, pp. 464-472.
- Mersmann, Hans. *Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit*. Julius Steeger, 1949.
- Mettin, Martin. «Illuminating Paths with Whispers of Dissent. Ulrich Sonnemann's Overlooked Contribution to Critical Theory». *Constelaciones*, n° 15, 2023, pp. 552-564.
- Mettin, Martin. *Kritische Theorie des Hörens: Untersuchungen zur Philosophie Ulrich Sonnemanns*. J. B. Metzler, 2021.
- Niemann, Walter. «Vom wahren und vom falschen musikalischen Fortschritt», *Zeitschrift für Musik*, n. 88, 1921, pp. 181-182.
- O'Callaghan, Casey. *Sounds: A Philosophical Theory*. Oxford University Press, 2007.
- Reich, Willi. *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund-Adorno und Ernst Krenek*. Reichner, 1937.
- Roth, Dominik von y Ulrike Roesler. *Die Neudeutsche Schule - Phänomen und Geschichte. Quellen, Anmerkungen und Kommentare zu einer zentralen musikästhetischen Kontroverse des 19. Jahrhunderts*. Bärenreiter, 2020.
- Rothkamm, Jörg. «"Terror der Avantgarde" oder "vorwärtsweisend zu Schönberg"? Kontinuitäten und Brüche in der fachgesichtlichen Rezeption der Neuen Musik in Deutschland 1945 bis 1955/60». *Edition Text+Kritik*, 2015, pp. 27-62.
- Schönberg, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Idea, 1999.
- Schwarz, Michael. «"Er redet leicht, schreibt schwer". Theodor W. Adorno am Mikrofon». *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, n° 8, vol. 2, 2011. Doi: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-1654>
- Schwinning, Reinke. *Philosophie der Musik In Ernst Blochs frühem Hauptwerk Gesit der Utopie*. Universität Siegen, 2019.
- Sonnemann, Ulrich. *Zeit, Geschichte, Zeitgeschichte*. Zu Kamplen, 2022.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Neue Musik*. Suhrkamp, 1951.
- Thilmann, Johannes Paul. *Neue Musik. Polemische Beiträge*. Dresdner Verlag, 1950.
- Vidal, Francesca. «Die Bedeutung der Musik für die Philosophie von Ernst Bloch». *[Ton]spurensuche. Ernst Bloch und die Musik*, editado por Mathias Henke y Francesca Vidal. Universitätsverlag Siegen, 2016, pp. 13-26.
- Wellmer, Albrecht. *Verusch über Musik und Sprache*. Hanser, 2009.