

MÚSICA Y AUTOCONCIENCIA EN TH. ADORNO*

SERGIO ROJAS

*“La música comparte con todas las artes
el carácter enigmático, es decir, algo que
se entiende y, sin embargo, no se entiende”
Th. Adorno.*

El compositor e historiador de música contemporánea Tomas Marco ha dicho que a la hora de elaborar un concepto de estética existe una zona de la cual los filósofos huyen aterrorizados: la música. En efecto, asumo el hecho de que la posibilidad de una filosofía de la música no deja de estar permanentemente en cuestión. En lo que sigue no se trata de intentar una filosofía de la música desde Adorno, sino de volver sobre la función crítica del arte a propósito de algunas de las proposiciones de Adorno acerca de la música.

La filosofía de la música que desarrolla Theodor W. Adorno prácticamente a lo largo de toda su producción filosófica, se relaciona internamente con el motivo de la

* El presente texto corresponde a la ponencia leída en el Coloquio Internacional “Adorno, cien años”, realizado en el Goethe Institut en Santiago de Chile del 9 al 11 de Octubre de 2003

emancipación crítica de la conciencia. En esa perspectiva es de sobra conocida la radicalidad de los planteamientos de este filósofo en el campo del arte, y especialmente en el de la música. En este sentido, los textos que constituyen su filosofía de la música son un material indispensable para comprender su filosofía crítica. Su obra más conocida y polémica al respecto, *La filosofía de la nueva música* (1949) se ha propuesto como complementaria de la *Dialéctica de la Ilustración*. De hecho, en el prefacio a aquella, Adorno señala “el libro está concebido como una digresión a la *Dialéctica de la Ilustración*.”

En la filosofía de Adorno, la nueva música cumple una tarea en la emancipación de la conciencia alienada llevando a cabo lo que podríamos denominar como una desnaturalización de lo dado, esto es, una crítica de su pre-datitud. Reconocemos aquí los grandes motivos de la filosofía crítica, orientada hacia la recuperación de la historia, del trabajo del sujeto, de la reflexión, en la construcción de la realidad y la cultura. Hacer emerger el trabajo del sujeto, esta es la finalidad del pensamiento en sus operaciones críticas.

Lo anterior significa en el campo del arte la progresiva conciencia de la materialidad del lenguaje, en que la conciencia desalienada se hace parte esencial de la experiencia estética. Es decir, la emergencia del trabajo, de la producción (y por ende de la historia) en el arte significa la emergencia del artificio que de esta manera pone en cuestión la “natural” disposición del lenguaje como medio de comunicación o transmisión de significado. La experiencia conciente es llevada hasta ese punto en que experimenta lo que en la obra misma ya no es lenguaje. La materialidad de la obra emerge en la medida en que se desencadena de la condición de mero significante. ¿En qué sentido la música como lenguaje tiene relación con el fenómeno de la alienación?

La condición alienada de la conciencia es la condición bajo la cual aquella se encuentra inmersa en un mundo real, cuyo orden resulta ante todo reconocible para esa conciencia. Este es un punto decisivo: la naturalidad del mundo real se juega en su pre-datitud, y ésta se ofrece como tal en el fenómeno de la inmediatez. El sentido privilegiado del arte en su relación con la emancipación consiste precisamente en el cuestionamiento de la inmediatez por obra de la emergencia del lenguaje como artificio. Porque ocurre que la función comunicativa del lenguaje se cumple con su "naturalidad", en que el cuerpo mismo del lenguaje ha desaparecido en la anónima condición de soporte indiferente de significados posibles en una conciencia para la que, paradójicamente, la comprensión es la condición fundamental de la alienación, en cuanto que se trata de una comprensión inmediata, no procesada por el sujeto. [La suspensión definitiva de esta inmediatez consiste en que la emergencia del "cuerpo" racional del lenguaje opera como la bancarrota de ese lenguaje.] En este punto, Adorno es explícito: "la música —afirma— no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje indica el camino hacia la interioridad, pero también hacia la vaguedad."¹ Es decir, la apariencia lingüística de la música estimula las fantasías interiores del individuo. Es cierto que "la música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. (...) Pero lo dicho no se deja desprender de la música. Ésta no constituye ningún sistema de signos."² Por cierto, Adorno no está simplemente corrigiendo una especie de malentendido, sino exhibiendo y poniendo en cuestión tanto los supuestos como los rendimientos

¹ "Música, lenguaje y su relación en la composición actual" [1953], en *Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 25.

² Loc. cit.

ideológicos de considerar la música, y en general el arte, como lenguaje, esto es, como comunicación de significados o ideas y por lo tanto como afirmación de ciertos contenidos. El tema llegará a su madurez en su Teoría estética [1970]. En efecto, si el arte es simplemente afirmativo, repite con ello la nota constitutiva de la realidad: la afirmación misma como modalidad de la existencia de la sólida anterioridad de las cosas. Si el arte ha de dar lugar a una diferencia con respecto a la prepotencia de lo real, ello no podría tener lugar por una débil representación que participa de la misma retórica de la prepotencia. Este es el punto: el arte que simplemente se distancia de lo real para proponer otros “mundos” posibles (desde la infinitud de temas y recursos que aparentemente se le disponen al arte en el vértigo de la actualidad) se inscribe inofensivamente, como ensoñación, en esa misma realidad.

Según Adorno, la “nueva música” podría considerarse como habiendo surgido contra la tendencia conservadora de afirmar preponderantemente la semejanza de la música con el lenguaje. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que la superación de aquella tendencia significa una transformación en las formas de la composición, es decir, si la relación entre música y lenguaje consiste en la posibilidad de esperar un significado o un contenido temático en la música, tal posibilidad radica no sólo en una determinada concepción de la música, sino en las formas mismas de ésta: “al ser la armonía tradicional un sistema generador de formas temáticas, la música que se libera de él tiende hacia el atematismo. Y siendo el tema algo estrechamente ligado a la melodía (...), la música de nuestro siglo tiende al amelodismo”.³

³ Tomas Marco: *Historia general de la música*, Istmo-Editorial Alpuerto, Madrid, 1978, tomo IV, p. 16.

La revolución que significó el dodecafonismo de Schönberg apunta precisamente en esta dirección de cuestionamiento del sistema armónico. El derrumbamiento del viejo sistema ocurre alrededor del 1900; sin embargo, como señala el compositor Aaron Copland, es claro que “toda la historia del desarrollo armónico nos muestra una imagen en continuo cambio”.⁴ El punto es que durante los siglos XVII, XVIII y hasta el siglo XIX el sistema musical asume, dentro de la escala, la hegemonía de una nota principal, la tónica, y por lo tanto la modulación de otras tonalidades (nunca demasiado lejanas) implicaba a priori el regreso a la tónica. Con Wagner comienza la pérdida de la tonalidad central, y será Schönberg quien lleve este proceso a sus consecuencias límites, de aquí que su aporte innovador se denomine con el inexacto título de música “atonal”. Con todo, el adjetivo de “atonal” enfatiza un aspecto que resulta fundamental, y es que, como ya lo hemos señalado, el oído es histórico. La música “atonal” es, pues, en términos generales, música que pone en cuestión la expectativa de encontrar en la música un medio expresivo. Esto no significa que la música de Schönberg carezca simplemente de motivo, sino que de lo que se trata es más bien de producir las condiciones formales para que el motivo acontezca sin trabajar con armonías. Entonces, el oído percibe como motivos grupos de sonidos repetidos o variados de determinada forma.

De aquí se sigue el interés de Adorno en la denominada “nueva música”, caracterizada especialmente por lo que se conoce como emancipación de la disonancia, la que, erróneamente, se relacionó con una suerte de desesperada necesidad de expresión (como si se tratara de expresar “lo inex-

⁴ Aaron Copland: *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 79.

presable”). Según Adorno, la búsqueda de lo carente de expresión caracteriza un período de la historia de la música que hacia atrás se extiende más allá de la transición a la dodecafonía. En esta búsqueda, los valores lingüísticos retroceden detrás de los valores constructivos. Uno de los elementos que Adorno quiere destacar al respecto es el hecho de que la Nueva Música surge precisamente desde la misma historia de la música, es decir, que las rupturas que esta música trae consigo están comprendidas en la misma historicidad de la música, en su proceso de auto-comprensión. Dicho de otra manera, la emancipación de la disonancia hace manifiesta la autonomía de la música con respecto a las consideraciones de ésta como lenguaje, sin embargo tal autonomía arranca precisamente del modo en que la música desarrolla las exigencias a las que debe corresponder si se asume como lenguaje. En un texto de 1953, titulado *Sobre la relación actual entre la filosofía y la música*, escribe: “Como lenguaje, la música tiende al nombre puro, la unidad absoluta de cosa y signo, que en su inmediatez han perdido todos los saberes humanos. (...) Pero dado que la música no conoce el nombre —lo absoluto como sonido— inmediatamente, sino que, si es que se puede expresar así, se esfuerza por una construcción que lo conjure mediante un todo, un proceso, así está ella misma entrelazada en el proceso, en el cual rigen categorías como racionalidad, sentido, significado, lenguaje.”⁵ La manera en que la música se autoconcibe como lenguaje la proyecta hacia algo que está más allá del lenguaje (la unidad absoluta de cosa y signo). En este sentido su tarea inmediata consistirá en producir ese lenguaje que no existe, y es así entonces como, al trabajar en la disolución del lenguaje exis-

⁵ *Sobre la relación actual entre la filosofía y la música*, en *Sobre la música*, p. 70. Los subrayados son nuestros.

tente, disponible, trabaja en su superación racional. Como desenlace de este proceso, la música contemporánea se encuentra, al decir de Adorno, frente a una aporía: después de que descompusiera el elemento idiomático en la búsqueda experimental de la expresión pura, no cosificada, inmediata, ya no es capaz de expresión. En la música actual, según Adorno, esto da lugar a una situación difícil de resolver, en que la música “tiene que crearse primero su propio lenguaje, siendo así que el lenguaje, en la medida en que, por su propio concepto, es algo que está también más allá de la composición y fuera de ella, algo que le sirve de soporte- no se deja crear.”⁶

De esta manera, el material artístico, el material sonoro, adquirió autonomía en su existencia frente al trabajo del compositor. Para dar cuenta de este trabajo Adorno elabora el concepto de “compositor dialéctico” en un texto del mismo nombre fechado en 1934 y dedicado al estudio de Schönberg: “El compositor no alardea ya de ser el creador de su material; pero tampoco obedece a la regla, dada de antemano, de ese material.”⁷ Este proceso, como se ha señalado más arriba, cuyo signo es la emergencia de la materialidad musical, se prepara y desarrolla en la historia misma de la música, hasta arribar al momento en que la oposición, o mejor dicho, la contradicción entre el sujeto y el objeto opera y se inscribe en el trabajo mismo del compositor. Sin embargo lo característico de la Nueva Música consiste en el hecho de que tal emergencia de la materialidad hace surgir definitivamente la figura de la autoconciencia en esa historia. Esta autoconciencia no se

⁶ “Dificultades para componer música” [1964], en *Impromptus*, Laia, Barcelona, 1985, p. 121.

⁷ “El compositor dialéctico” [1934], en *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Laia, Barcelona, 1985, p. 51.

reduce a la condición de un evento psicológico, sino que corresponde ante todo al estadio del desarrollo de las fuerzas productivas en la música, en que se incorpora definitivamente la tecnología. “La relación dialéctica entre el artista y el material —escribe en *El compositor dialéctico*— está vigente en verdad desde el momento en que el material artístico adquirió, frente a los hombres, la independencia propia de las cosas. (...) lo absolutamente nuevo es que en Schönberg esa dialéctica ha alcanzado lo que Hegel llamaría su ‘conciencia de sí’, o mejor, ha alcanzado su escenario preciso y mensurable: la tecnología musical.”⁸ Es decir, el momento en que la materia musical adquiere la “independencia de las cosas” —como desenlace de la búsqueda de una expresión absoluta— coincide necesariamente con el momento en que por obra de la tecnología el pensamiento mismo del compositor en cierto modo también se “independiza” con respecto a la interioridad del creador (con la cual no se puede tener sino una relación de “vaguedad”). Es clara la impronta hegeliana en la reflexión de Adorno: “La rigurosidad completa de la técnica, se desvela de hecho, en última instancia, como libertad suma, es decir, como la libertad del hombre para disponer de su música: de una música que en otro tiempo empezó míticamente, que luego se suavizó hasta convertirse en reconciliación, que se enfrentó a él como forma, y que por fin le pertenece merced a un modo de comportarse que toma posesión de la música en la medida en que él mismo, ese modo de comportarse, pertenece enteramente a la música.”⁹ Esto es lo que hace de Schönberg un acontecimiento en la historia de la música en su proceso de autoconciencia, pues a partir de este

⁸ *Ibíd.*, p. 54.

⁹ “El compositor dialéctico” [1934], en *Impromptus*, p. 54.

compositor la historia de la música estará subordinada a la conciencia humana. Pero debe entenderse aquí, y esto es lo fundamental en la argumentación de Adorno al respecto, que tal subordinación de la historia de la música a la conciencia de sí sólo es posible en la medida en que ésta —la conciencia— se revela también como histórica, lo que no debe confundirse con la idea de una natural soberanía que se ejerce desde la interioridad del compositor. La tesis de Adorno en relación a su concepto del “compositor dialéctico” se puede resumir así: en su trabajo el compositor se sabe dependiente de la tecnología (recursos en los que se deben incluir tanto las máquinas como los modelos matemáticos disponibles). Ahora bien, esta tecnología es una realidad que se modifica constantemente, y como consecuencia se modifica también la conciencia que está sujeta a ella. Pero ocurre que la modificación de la tecnología es en buena medida obra de la misma conciencia. Así, la historia de la música queda internamente involucrada en los procesos de la autoconciencia.

La autoconciencia en la música es un trabajo sostenido contra el desfase entre el sujeto y el objeto, desfase que parece irreductible cuando la música ha ingresado en la era de la técnica. En 1964 Adorno señala: “La evolución objetiva del material musical y de los procedimientos musicales —se podría decir: el nivel alcanzado por las fuerzas productivas técnicas de la música— va, incuestionablemente, muy por delante de la evolución de las fuerzas productivas subjetivas, es decir, del modo de reaccionar propio del compositor.”¹⁰ Es precisamente este desfase insalvable y sometido a un cambio permanente la condición de la sostenida autoconciencia en la música, que consiste, primero en la

¹⁰ “Dificultades para componer música”, p. 116. Los subrayados son nuestros.

conciencia de la disposición objetiva del material musical con el que se ha de componer, y, segundo, en la conciencia de los procesos constructivos que, según Adorno, constituyen lo esencial de la obra de arte en la Nueva Música.

Lo anterior nos propone una cierta condición aporética, para nombrarla de alguna manera, de la música contemporánea. En efecto, “la música —afirma Adorno— se encuentra hoy ante una alternativa: por un lado, el fetichismo del material y del procedimiento, por otro, el azar dejado en libertad.”¹¹ Ambos extremos, el de la determinación absoluta y el del azar absoluto, coinciden en el hecho de restar a la conciencia todo papel en la composición. Cuando el compositor queda sometido a leyes que le son ajenas, la música que resulta de ese sometimiento heterónimo es algo sordo y vacío, porque en el fondo tanto el mero azar como la, por ejemplo, aplicación mecánica de procedimientos matemáticos resultan igualmente arbitrarios. De allí que Adorno afirme que “lo que los serialistas hacen no es urdir arbitrariamente matematizaciones de la música, sino llevar a su culminación la tendencia general de la historia musical moderna” (esto es, la progresiva racionalización de la música).¹² En ambos casos extremos el compositor resulta exonerado. Este es un riesgo al que se enfrenta la música contemporánea en la perspectiva de Adorno. De hecho, en su ensayo acerca de las dificultades para componer música, Adorno sostiene que “la historia de la música de los últimos cuarenta años es la historia de las tentativas de lograr una exoneración musical. (...) El aflojamiento del esfuerzo, la exoneración, significa siempre una preponderancia de lo muerto, de lo que no ha pa-

¹¹ *Ibíd.*, p. 132.

¹² *Ibíd.*, pp. 126-127.

sado a través del sujeto, una preponderancia de lo que es mera cosa externa y, a fin de cuentas, ajeno al arte.”¹³ Con esto queda planteado el problema de la comprensión de la Nueva Música.

El modo más propio de la conciencia alienada en el campo del arte es nombrado por Adorno como “distracción”. De aquí se sigue su conocida y tajante crítica de aquellas obras de arte que según Adorno no sólo no proponen al destinatario el esfuerzo de la autoconciencia, sino que incluso refuerzan el estado de distracción en que el individuo contemporáneo se encuentra habitualmente. “La propensión a distraerse va formando poco a poco un a priori que imposibilita todo diálogo, antes incluso de que se llegue al conflicto concreto entre la audición y el fenómeno vivo de la nueva música como tal.”¹⁴ Ahora bien, una condición para que la distracción opere como “experiencia estética” es la semejanza que la obra pueda exhibir con el lenguaje comunicativo. De esta manera el individuo puede encontrar algún “sentido” a la obra experimentando un tipo peculiar de “comprensión”. En esta comprensión consiste precisamente la distracción.¹⁵ Es la tonalidad la que sirve

¹³ *Ibíd.*, p. 124.

¹⁴ “Dificultades para comprender la nueva música” [1966], en *Impromptus*, p.134.

¹⁵ En esta condición ingresa cualquier música con la que el “sujeto” establece una distraída familiaridad: “En verdad, una audición adecuada de las mismas obras de Beethoven cuyos temas va silbando el hombre que viaja en el subterráneo [Metro] exige un esfuerzo aún mayor que la música más avanzada: exige despojarlas del barniz de falsa exhibición y de fórmula reaccionaria creada con el tiempo”, *Filosofía de la nueva música* [1949], Sur, Buenos Aires, 1966 [traducción de Alberto Luis Bixio], p. 16. [la apariencia que borra la esencia] En *Sobre la utilidad y la desventaja de la ciencia histórica para la vida* [1874] (conocida también como *Segunda Intempestiva*), Nietzsche utiliza una imagen muy de acuerdo al sentido del pasaje de Adorno recién citado, para ilustrar una

como soporte material, objetivo, a la posibilidad de “encontrar” sentido en los sonidos concatenados. Pero en este caso, como ya se ha indicado, “sentido” significa para Adorno exoneración del yo, pues esta comprensión se ejecuta como inmediatez del sentido disponible al “dejarse llevar”.

Las enormes dificultades para comprender la Nueva Música, por parte de un público auditor masivo, se deben en primer lugar a la resistencia de la tonalidad en cuanto “lenguaje musical”. En efecto, la nueva música no posee normas similares a las del lenguaje, de manera que no sólo se resiste a la comprensión inmediata por parte de un público deseoso en su distracción de asociar ideas “libremente” ante las obras de arte, sino que incluso pone reflexivamente en cuestión su propia condición de “obra musical” ante el gran público en la medida en que se desmarca de los códigos auditivos pre-existentes. Adorno es explícito en este punto: la música moderna se vuelve contra los oyentes, en cuanto que desvaloriza la idea usual de que la experiencia estética musical posee las características de la inmediatez y la naturalidad.¹⁶ Es cierto que este es un fenómeno que se produce en general en las artes, pero en la música la ruptura es mucho más radical. Este punto es muy importante para la filosofía de la música en Adorno, en el sentido de que comprender la nueva música exige considerar aquello con respecto a lo cual se diferencia y discrepa. Pues bien, su divergencia no tiene como objeto meramente la tradi-

cierta cotidianeidad nihilista: “Es como si la Sinfonía ‘Heroica’ hubiese sido arreglada para dos flautas y destinada al uso de fumadores de opio en pleno sueño.”

¹⁶ “Ese apartarse de la objetividad propio de la pintura moderna, que en esa esfera representa la misma ruptura que en la música la atonalidad, estuvo determinado por una posición defensiva contra la mercadería artística mecanizada, sobre todo contra la fotografía”, *Ibid.*, p. 12.

ción, como si se tratara sólo de “violiar determinados tabúes”, como ocurre en cierta literatura de vanguardia. Entender de esta manera su operación sería no sólo ingenuo, sino también muy poco interesante. Lo que la nueva música transgrede es el entendimiento a priori con el mundo. Esto corresponde a un motivo que cruza prácticamente toda la filosofía crítica de Adorno: la crítica de la inmediatez (como un efecto en la comprensión que supone la articulación y correspondencia a priori entre el entendimiento y las cosas, como si la existencia del individuo en medio de las cosas estuviese antecedida por un pacto secreto entre el sujeto y el objeto). De hecho, este es el asunto que orienta su estudio crítico de la filosofía de Husserl, realizado entre los años 1934 y 1937, titulado *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. En esta obra sostendrá que “precisamente porque no puede emanciparse el concepto de la inmediatez con respecto a la facticidad y porque no puede salvárselo para la idealidad, su empleo dogmático debe prestarse para abatir a la conciencia crítica”.¹⁷

No obstante lo anterior, Adorno se pregunta en qué radica esa persistencia de la tonalidad, pues no se trata sólo de un sistema sonoro establecido. Es decir, la diferencia entre la tonalidad y la emancipación sonora no corresponde simplemente a la diferencia entre dos sistemas de ordenación, sino que “es la diferencia entre un lenguaje sedimentado, por un lado, y, por otro, un procedimiento que ha pasado a través de la voluntad consciente de la conciencia emancipada.”¹⁸ La tonalidad se ha naturalizado, en el sentido de que se ha transformado en una especie de segunda naturaleza para el oído y la comprensión que en él

¹⁷ *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, Monte Avila editores, Caracas, 1970, p.160.

¹⁸ “Dificultades para comprender la nueva música”, pp. 137-138.

se realiza.¹⁹ Pero la semejanza de la tonalidad con el lenguaje no basta para explicar todo esto. La tesis de Adorno al respecto es que la tonalidad es portadora de una economía que dispone “innumerables posibilidades de combinaciones” al servicio de la expresión. En cambio, “el oído que ahora escucha, y que estaba acostumbrado a aquella armonía, se siente desbordado cuando debe reconstruir a posteriori, a partir de sí mismo, los procesos específicos de la composición individual en los que se halla articulada en cada caso la relación de lo general y lo particular.”²⁰

Adorno somete el arte, y especialmente a la música contemporánea, a una especie de “tribunal filosófico”, el tribunal del filósofo dialéctico. En este contexto, el conflicto más radical e, incluso, provocativo desarrollado por Adorno no es el de la diferencia entre la música tradicional y la nueva música (después de todo, Adorno denomina a ambas con el rótulo de “música seria”), sino entre ésta y la “música ligera”, destinada según él a un público regresivo, que no comprende las obras de arte de un modo autónomo, sino en una identificación colectiva. Un público que desde esa misma “colectividad” desacredita a la nueva música calificándola de “intelectual”. Al respecto señala: “Lo que se califica de ‘intelectual’ es, casi siempre, tan sólo aquello que exige el trabajo y el esfuerzo del oído (...), lo que se califica, en cambio, de sentimiento es, casi siempre, tan

¹⁹ Cuando se dice que la nueva música nace en la cabeza, no en el corazón o el oído (...) se argumenta como si el idioma tonal de los últimos trescientos cincuenta años fuera ‘naturaleza’ y como si fuera ir contra la naturaleza superar lo que está bloqueado por el tiempo, siendo así que el hecho mismo de tal bloqueo atestigüa precisamente de una presión social. La segunda naturaleza del sistema tonal es una apariencia formada en el curso de la historia”, *Filosofía de la nueva música*, p. 17.

²⁰ “Dificultades para comprender la nueva música”, p. 143.

sólo un reflejo de una conducta pasiva; ésta degusta culinariamente al música, cual si fuera un aliciente. (...) En sus producciones importantes la nueva música se opone a aquellos residuos de la ideología del sentimiento que desde siempre ha sido el complemento del racionalismo burgués.²¹

Adorno es un momento en la reflexividad del arte. En efecto, su crítica implica necesariamente la idea de que existe una historia de la música, lo que supone a la vez la existencia del progreso en el devenir histórico del arte.²² Desde una perspectiva crítica esa historia está comandada por el desarrollo de la autoconciencia como recuperación de la conciencia de sí desde contra) la alienación como naturalización del mundo de la experiencia: "(...) se podría concebir la historia de la nueva música como una historia de intervenciones realizadas por la voluntad crítica y planificadora en el mecanismo aparentemente autárquico de la tonalidad."²³ Conforme a estas ideas, es posible esperar rendimientos críticos del arte e incluso una lectura política del mismo. Ahora bien, si hoy nos comienza a parecer que la estética de Adorno en varios aspectos no da cuenta del fenómeno artístico, especialmente en el caso de su exigente filosofía de la música, considero verosímil pensar que ello no se debe ante todo a una particular falencia en esta filosofía, sino al hecho de que la "época de la crítica" en la que ésta se forjó y desarrolló se ha modificado esencialmente.

²¹ *Ibíd.*, p. 149.

²² Sólo en estas condiciones opera el canon, me refiero a la idea misma de un canon, independientemente de las obras y los autores que en cada caso, y siempre polémicamente, lo integran.

²³ "Dificultades para comprender la nueva música", p. 144.

¿Qué decir ante esta exigencia que a veces cae, como se ha señalado, en el maniqueísmo?²⁴ Tal vez tiene algo de sentido decir que Adorno le pide demasiado al arte. Pero tal vez el arte se constituye a partir de una sostenida imposibilidad de corresponder.

²⁴ “Adorno aplica a la música y a las demás artes una utopía, la de su relación íntima con el sistema de dominación imperante. Y apunta algo indemostrable: que unas músicas apuntalan el orden establecido y otras lo socavan”, “Adorno contra Stravinski” de Santiago Martín Bermúdez, en Revista de Música “Scherzo”, número 177 julio-agosto, Madrid, 2003, p. 124.