

histórico que ha de sustraerse a la petrificación mitológica que Heidegger le adjudica, siguiendo la huella de los sentidos intemporales. El ente que aparece en el lenguaje, reducido a un ser inmemorial, es puro *arché*, etimología, con lo que el lenguaje, sin que Heidegger lo advierta, se muestra, una vez más, como ideología, más aún: como el sitio por excelencia de la ideología, el gran configurador del mundo.

De ideología, concretamente política, trataba, en efecto, el retorno. La Alemania dividida no planteaba dudas en cuanto a escoger más o menos libertad. La occidental era paradisíaca comparada con el Paraíso comunista. No obstante, Adorno se opuso al rearme y vio con tristeza que el partido socialdemócrata abandonaba el marxismo en el congreso de Godesberg, renunciando a sus principios teóricos. Quedó reducido a ser la única alternativa de la izquierda, pues la otra conducía al indeseable Moscú del estalinismo sin Stalin.

2

Adorno se consideró tan músico como filósofo y se formó antes en la música que en la filosofía. Las claves –nunca mejor empleada la palabra– que empuñó para filosofar, fueron claves musicales. Ante todo, porque la música sirve para advertir dónde está la frontera del sentido pleno, que es inefable, con el significado inexacto de toda tarea signifi-cante. Lo que la palabra no puede decir y la música ejerce sin decirlo, es, por paradójica, lo que hace decir a la palabra todo lo que ella puede decir.

A su vez, la música que interesa a Adorno es la que contiene unas propuestas filosóficas acordes –otra palabra nunca mejor empleada– con su visión del mundo social. Se trata de abandonar el subjetivismo romántico que dominó en el siglo XIX, renunciando al psicologismo de la inspiración espontánea y explorándolo como plenitud objetiva. El modelo contemporáneo fue para él su maestro Alban Berg, con quien mantuvo una nutrida correspondencia y al cual dedicó un libro.

Adorno creía en la existencia de una verdad musical, la correspondiente a la exigencia histórica de la época, donde lo eterno aparece en el aquí y el ahora, rompiendo lo que tiene de mera apariencia la obra concreta. En principio, Schönberg encarnó este paradigma, con su sistema racionalmente resuelto en doce tonos y cuatro combinaciones. Luego lo rechazó por dogmático y autoritario, prefiriendo el atonalismo libre. Desde luego, aborreció a los «reaccionarios» como Strauss y Pfitzner, y a los neoclásicos de la Nueva Objetividad, como Hindemith

y el segundo Stravinski. Y, especialmente, la música puramente subjetiva, algo inexistente pues ningún compositor puede explicitar su subjetividad sin antes haber estudiado complejos mecanismos de escritura musical. En cambio, inesperadamente, defendió cierto *Kitsch* sonoro, porque atacaba la institución académica: la noción de la cultura como mera tradición, la cargazón ideológica, el atraso técnico.

El punto de partida adorniano es la materialidad de la música, que no es natural ni, en consecuencia, neutra. El sonido tiene múltiples aspectos y la música busca la unidad constructiva por medio de sucesivas correcciones. Se trata de seguir la huella de la materialidad del sonido hasta sus últimas consecuencias, fijadas por sus propios límites. Es la llamada dialéctica del material. Su desarrollo es progresivo.

En la obra se concilian la creatividad espontánea y el aspecto constructivo, el sujeto y el objeto. Tal vez el caso más interesante fue, para Adorno, el de Mahler, ese músico fronterizo entre el final de la tonalidad y el comienzo del atonalismo. Su tendencia a destruir las estructuras sinfónicas escribiendo sinfonías y la adopción del tema como material musical lo llevaron a forjar una suerte de estética de la despedida, decadente y melancólica, por la cual la música se despidió de sus buenas relaciones con la palabra, sea a través del drama musical de Wagner o del poema sinfónico (Berlioz, Liszt, Tchaikovski, Richard Strauss). A su tiempo, Berg, en su ópera *Lulú*, hará de la música propuesta por Mahler –la destrucción seductora que sirve para construir un mito– una figura de mujer fatal.

¿Por qué no fijó Adorno aquella frontera en Wagner, según era costumbre hacerlo? Wagner no fue puramente progresista, a pesar de sus innovaciones armónicas. Llevaba la reacción indisolublemente ligada al progreso, ya que regresó al mito del sonido intemporal que oculta el trabajo de composición por medio de una armonía de efecto mágico. No es difícil imaginar a Adorno a punto de sucumbir, una y otra vez, a esta magia. Se salvó siempre gracias a la razón constructiva. Se salvó del pecado de corporalidad que la música no deja de insinuar. Por eso detestó el jazz, que conocía muy mal y al cual cargó de inverosímiles taras.

El puritanismo moralizante de Adorno respecto de la música no le impidió advertir que la contemporánea ofrece una construcción racional tan perfecta que resulta incompatible con la actual sociedad y se aísla de los auditorios. Si bien el «espantoso» jazz con sus ritmos pecaminosos y sus síncopas heréticas, la opereta y la música folclórica, le parecían artes comerciales, intentó salvar el abismo entre lo moderno y

lo contemporáneo iniciando la composición de una opereta que no concluyó: *Tom Sawyer*, basada en la novela de Mark Twain.

La crítica musical de Adorno es aristocratizante y actúan en ella las categorías de alta y baja cultura, el salón y la calle. Esto no es malo en sí mismo. Lo malo es no haberlo reconocido. Se lo reprocharon en su tiempo algunos colegas, Lazarsfeld entre ellos, respecto a sus estudios sobre la música por la radio. Adorno veía en ella un ejercicio de fetichización y falsa actividad participativa del oyente. Se atrofia la escucha y se pervierte la sensibilidad si escuchamos o meramente oímos música mientras guisamos o comemos, por no citar otras ocupaciones domésticas diarias. Nos entretenemos más que otra cosa, al revés que en las salas de concierto. Poco importa que en éstas quepan unos pocos miles y la radio llegue a todos.

Por otra parte, el sociólogo Adorno advirtió, a la vez, que los medios de comunicación, más que manipular al público, satisfacen sus demandas de manipulación. Ante los crecientes antagonismos sociales, la música de vanguardia es un gesto de queja y la otra, la «mala», un lenitivo. Pero el dolor existe, aunque no tan abstracto como la categoría contradicción. A nadie le duele una contradicción. Le duele el cuerpo, con lo que volvemos al escenario del pecado.

3

A partir de su temprano ensayo sobre la estética de Kierkegaard, se puede registrar una querencia romántica en Adorno, al menos de uno de los neorromanticismos posibles. Apunto estos indicadores tomados de aquel primer acercamiento: la existencia como algo estético; una arremetida contra lo pequeño burgués y lo masivo; la concepción del sujeto moderno como un *Selbst*, un sí mismo, alguien ensimismado; el pensamiento antisistemático y asistemático; una valoración de la paradoja y de la lógica que de ella se desprende; el repliegue a la interioridad como defensa frente a un mundo mercificado, reducido a un almacén de mercancías.

En la constante actitud crítica de Adorno frente al mundo contemporáneo hay también un rasgo de romanticismo, que parte de la confrontación de valores incompatibles, tales que sitúan al mundo en lo absurdo y, en consecuencia, en lo extraño. Adorno ha seguido la pista de este absurdismo del siglo XX a través de grandes ejemplos literarios: Joyce (el sujeto que intenta despertar de la pesadilla de la historia cuyos modelos míticos sólo pueden repetirse en clave de parodia,

como cuando Bloom se cree Ulises en el Dublín de Joyce), Beckett (la poesía que se abandona al absurdo sin ninguna intención) y Kafka (la novela policiaca en la cual es imposible dar con el asesino).

En el balance filosófico maduro de Adorno (especialmente en su *Dialéctica negativa* de 1966), las líneas anteriores tejen una suerte de teoría de la verdad que, desde luego, es entendida como una dialéctica de lo veraz más que como una epistemología de la corrección lógica de lo verdadero. Adorno rechaza la idea de verdad como adecuación basada en el principio de no contradicción. El pensamiento no reproduce al ser y mal podrían adecuarse y no contradecirse. El pensamiento va más allá del ser al mismo tiempo que realiza su paradójico destino: la estricta libertad de no someterse a lo que se es. Sólo es veraz, entonces, el pensamiento que no se comprende taxativamente a sí mismo, el conocimiento que no coincide con sus objetos. Hay que conocer pero no distendiendo las contradicciones sino manteniendo sus tensiones, en especial la que va de lo universal a lo particular, y la que va del sujeto al objeto. Son términos contradictorios que no acaban de constituir identidades.

Sólo con este pensamiento que se mueve incesantemente negando todo lo que intenta fijarlo a un ser igual a sí mismo, es posible evitar el doble peligro aniquilador y paralizante de la contemporaneidad: el positivismo que reduce el pensamiento a reconocer lo que se es, y el nihilismo, que admite la inanidad de cualquier pensamiento ante el rotundo fracaso de la cultura que conduce a la barbarie tecnológica.

El mundo social, que es algo contingente y está inacabado, resulta ser, para Adorno, el sujeto y el objeto del conocimiento, una suerte de naturaleza que se desnaturaliza y se excede, dando lugar a la autoconsciencia. Le corresponde, pues, una lógica de la inseguridad, la incerteza y el provisorio de todo saber. Mefistófeles, en palabras de Goethe, ya nos mostró al espíritu como potencia negadora. También nos aseguró que toda teoría es gris y pensable. Ahora nos pregunta si es igualmente pensable el verde árbol áureo de la vida. Tal vez no haya otra tarea dialéctica que ésta: pensar la vida, el movimiento de lo real que exige un pensar igualmente móvil.

En consecuencia, la dialéctica es, para Adorno, una labor de investigar lo abierto, sin constricciones metodológicas ni teóricas que le fijen límites de antemano y, en consecuencia, anulen la calidad de su apertura. La dialéctica es una experiencia no reglamentada. Si tiene alguna norma, la ha hallado en su desenvolvimiento práctico. Es, si algo es, una pragmática del saber.