

MÚSICA INFORMAL, SUBJETIVIDAD Y CONSTRUCCIÓN INTEGRAL EN THEODOR W. ADORNO: LAS INSUFICIENCIAS DEL MODELO FILOSÓFICO DE CONSTELACIÓN

INFORMAL MUSIC, SUBJECTIVITY AND INTEGRAL
CONSTRUCTION IN THEODOR W. ADORNO: THE
INADEQUACIES OF THE PHILOSOPHICAL MODEL OF
CONSTELLATION

Marco Parmeggiani Rueda
Universidad de Málaga

Resumen: *El modelo filosófico de constelación ha sido aplicado a la forma musical contemporánea, pero revela demasiadas limitaciones al confrontarlo al modelo de música informal del último Adorno. Una vez superado el componente de heteronomía, de la estructuras jerarquizadas y centradas de la música tradicional, este vuelve a aflorar en el tipo contrario, las estructuras descentradas, no-jerarquizadas o libres, entre los opuestos del serialismo y la música aleatoria. Por tanto, el modelo de música informal, como 'imagen de la libertad', persigue la realización de un nominalismo estético-musical que se sustraiga a toda forma de heteronomía, antigua o moderna. Para ello tiene que conseguir la 'totalidad efectivamente construida' de la obra, integrando en ella el opuesto de la subjetividad libre.*

Palabras clave: *Adorno, nominalismo estético-musical, heteronomía, liberación musical, lógica de dominación.*

Abstract: *The philosophical model of constellation has been applied to contemporary musical form, but it reveals too many limitations when confronted with late Adorno's model of informal music. Once the component of heteronomy, in hierarchical and centered structures of traditional music, has been*

overcome, it reemerges in the opposite type, the decentered, non-hierarchical or free structures, between the opposites of serialism and aleatoric music. Therefore, the model of informal music, as an 'image of freedom', pursues the realization of a musical-aesthetic nominalism that is subtracted from all forms of heteronomy, ancient or modern. To do this, it has to achieve the 'actually constructed totality' of the work, integrating in it the opposite of free subjectivity.

Keywords: Adorno, musical-aesthetic nominalism, heteronomy, musical liberation, logic of domination.

A partir de 1960, el pensamiento musical del último Adorno se orienta hacia una 'recuperación de la estética filosófica'. La música informal es el programa estético¹ que pretende responder a "la demanda de una reconstrucción de la estética como tal" (KV 442). Esta es una apelación y una tarea que, a pesar de tantos años y acontecimientos pasados, parece necesario volver a atender. Hace unos años, Gianmario Borio realizaba un detallado análisis de la crisis de la estética musical en el s. XXI² y sus causas. Crisis que contrasta con el enorme desarrollo de las investigaciones sobre la música en el campo científico, desde la historiografía, la semiótica o la sociología de la música, pasando por la teoría cognitiva de la música, hasta las ciencias empíricas, como la neuropsicología de la música. Esta crisis parece haberse vuelto ya casi recurrente. Pierre Boulez conectaba enseguida en 1963 con la apelación adorniana, para la composición musical³. Y cuatro años después, la *Musikästhetik* de Carl Dahlhaus fue un nuevo intento, como recuperación de una estética propiamente filosófica de la música⁴.

El interés de su última producción reside, por tanto, en que trae a colación cuestiones y problemas, que siguen o han vuelto a ser candentes en los tiempos presentes. Pero esto supone atender a la evolución de su pensamiento. Es paradójico que, siendo un pensador que otorgaba tanta importancia al carácter histórico, en la mayoría de los estudios dedicados a su estética musical se

¹ La conferencia "Vers une musique informelle" ha sido transcrita y publicada en Theodor W. Adorno, *Kranischsteiner Vorlesungen, Nachgelassene Schriften*, Abt. IV, B. 17, Berlin, Suhrkamp, 2014, pp. 181-446. De ahora en adelante citado como KV seguido por el número de página. En este caso, KV 387.

² Gianmario Borio, "The Crisis of Musical Aesthetics in the 21st Century", en *Topoi* 28 (2009) 109-117.

³ En una conversación mencionada en VMI 548, y con el ensayo "Nécessité d'une orientation esthétique", en Max Horkheimer (ed.), *Zeugnisse: Theodor Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963, pp. 334ss.

⁴ Cf. Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln, Gering, 1967, 4ª y últ. reed. en Laaber, Laaber-Verlag, 1986.

ha tenido en cuenta esta evolución sólo en parte, sin atender sobre todo a estos últimos años. Es difícil no pensar que su confrontación con los desarrollos de la música de vanguardia en los '60 no supuso un revulsivo para su pensamiento, respecto a la época de la *Filosofía de la nueva música* y *El envejecimiento de la nueva música*⁵. Los estudiosos en general están de acuerdo en detectar un cambio importante, aunque luego no se hayan llevado a cabo los intentos de extraer esta última filosofía de la música en su especificidad, no meramente como una derivación de la época anterior. Partimos de la premisa de que hay que tomarse completamente en serio la evolución de un filósofo⁶, y cuestionar esos intentos obsesivos por descubrir la continuidad, que con facilidad incurren en la falacia genética⁷.

Tras publicar la monografía sobre Mahler, Adorno regresó a los cursos de Darmstadt, tras unos años de desconexión, debido a sus posturas fuertemente críticas, y lo hizo con la conferencia desarrollada en dos sesiones *Vers une musique informelle* (1961)⁸. Así se inaugura una serie que tendrá continuidad en *La forma en la nueva música* (Darmstadt 1965), *Sobre algunas relaciones entre música y pintura* (1965)⁹, *Dificultades. I. Al componer. II. En la comprensión de la nueva música* (1965-66)¹⁰, y *La función del color en la música* (Darmstadt 1966)¹¹. La última gran monografía, casi síntesis de este periodo, es la dedicada a Alban Berg¹².

⁵ Utilizaremos la edición Theodor W. ADORNO, *Obra completa*, Madrid, Akal, 2003 ss., citada en adelante como OC, seguido del número de volumen. Estos escritos están en OC 12 y 14. De manera habitual, modificaré las traducciones al citarlas, atendiendo al texto alemán original.

⁶ Parece que muchas de las importantes conquistas de la filosofía del siglo XX terminan siendo olvidadas, como por ejemplo, la de Foucault, para la teoría hermenéutica, sobre la conveniencia de cuestionar la necesidad de hallar ese tipo de continuidades, cf. Paul VEYNE, *Cómo se escribe la historia: Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza, 1994.

⁷ Los años dedicados a la investigación de la obra de Nietzsche sobre una base crítico historiográfica creo que me permiten ver con otros ojos una problemática que en la producción de Adorno se presenta claramente. La falacia genética, en este caso histórica, consiste en creer que el contenido de un concepto filosófico o unas tesis se puede deducir sin más de una explicación de sus orígenes. Pero en buena medida, en realidad, su contenido específico, diferencial, queda sin comprender. Cf. Marco PARMEGGIANI, "Filología y filosofía: la edición Colli-Montinari", en *Nietzsche: Crítica y proyecto desde el nihilismo*, Málaga, Ágora, 2002, pp. 187-200.

⁸ Theodor W. ADORNO, *Quasi una fantasia. Escritos musicales II*, en OC 16, pp. 149-174. En adelante citado con VMI.

⁹ Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales III*, en OC 16, pp. 617-636, y 637-650.

¹⁰ Theodor W. ADORNO, *Impromptus. Segunda serie de artículos musicales impresos de nuevo*, en OC 17, pp.

¹¹ KV 447-540. Acerca de la participación de Adorno en los Ferienkurse de Darmstadt, cf. un resumen en la reseña de Gianmario BORIO a KV, en *Twentieth-Century Music* 12/2, 261-268, 2015; y la de Marina HERVÁS en *Constelaciones. Revista de Teoría crítica*, 11-12, 2019, pp. 567-576.

¹² Cf. Antonio NOTARIO, *La visualización de lo sonoro. Sonido, concepto y metáfora en la frontera entre filosofía y literatura desde el prisma de T. W. Adorno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, pp. 89-104. La importancia de esta serie resalta si consideramos que los últimos apuntes para el Beethoven, a partir del 1960, son sólo 14 sobre 360 de los totales, cf. Theodor W. ADORNO, *Beethoven. Filosofía de la música*, Madrid, Akal, 2003.

Estas reflexiones sobre los últimos desarrollos de la composición musical son contemporáneas a los cursos y al libro *Dialéctica negativa*. Pero sobre todo a la elaboración de su teoría estética, en cuyo trasfondo están de manera permanente¹³. Creo que no es aventurado afirmar que la reflexión musical ocupa un lugar central en su pensamiento; reflexión como compositor, antes que como crítico, musicólogo o instrumentista¹⁴. Y por tanto que parecen superficiales los intentos de tratar su filosofía y en especial su *Teoría estética*, sin disponer de un conocimiento profundizado de estas reflexiones.

1. EL PROBLEMA DE LA DEPOTENCIACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD

Hay que situar toda la problemática de VMI en referencia al problema fundamental de su pensamiento. En la bibliografía sobre Adorno está claro, desde hace tiempo, que reside en la necesidad de una recuperación de la subjetividad, como respuesta dialéctica al acontecimiento histórico de su ‘aplastamiento’ en la sociedad contemporánea. Y que el lugar de análisis más fructífero son aquellos ámbitos que constituyen la más clara expresión de la subjetividad: las artes y la música.

En este contexto se sitúa el ensayo *Vers une musique informelle*, uno de los más ricos y densos de su última producción entre los dedicados a la música. Es el que sitúa el planteamiento teórico, que tendrá su desarrollo en esa serie de ensayos y conferencias finales, en la confrontación con las vanguardias musicales¹⁵. Imprescindible para su comprensión, este trabajo se ceñirá a él, por cuestiones de extensión. La tesis fundamental que se va a defender en el presente artículo es que el modelo de música informal es una de las mejores respuestas al problema contemporáneo de la crisis de la subjetividad. Y la mejor manera de evidenciarlo es confrontando este modelo con el modelo vigente en los estudios sobre Adorno, el modelo de constelación, que recientemente además ha sido aplicado más allá de la filosofía en disciplinas como la teoría de la música y el análisis musical. Esta confrontación nos permitirá ver cómo el modelo de música informal recoge toda la problemática del modelo

¹³ Cf. sobre ello el estudio fundamental de Gianmario BORIO, “Dire cela, sans savoir quoi: The Question of Meaning in Adorno and in the Musical Avant-Garde”, en Berthold HOECKNER (ed.), *Apparitions. Essays on Adorno and Twentieth-Century Music*, London, Routledge, 2006, pp. 41-67.

¹⁴ Cf. Antonio NOTARIO, “Negatividad, utopía y metasonidos: modelos musicales para la filosofía de Adorno a Lachenmann”, en L. PUELLES ROMERO y R. FERNÁNDEZ GÓMEZ (ed.), *Estetización y nuevas artes*, Suplemento XVII de Contrastes (2012), p. 124. Adorno compositor está requiriendo cada vez más estudio debido a su calidad, cf. el estudio más completo y reciente en Giacomo Danese, *Theodor Wiesengrund Adorno il compositore dialettico*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

¹⁵ Sobre todo ello, véase uno de los pocos trabajos de relevancia dedicados específicamente al ensayo y a contextualizar el término ‘informal’: Marina HERVÁS, “Pensar con los oídos”. *Conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno*, Universidad Autónoma de Barcelona (tesis doctoral), 2017, pp. 215-229.

de constelación, pero para ir más allá, y éste se revela insuficiente para dar explicación de aquél. Mientras que el modelo de constelación prácticamente se limita a disolverla, el de música informal se hace cargo de la problemática de la subjetividad, hasta incorporarla al núcleo mismo de la constitución de la forma musical.

Interesa, por tanto, reconstruir el modelo de música informal, pero recogiendo sólo aquellos aspectos que tienen que ver con la función de la subjetividad en la forma musical. Para ello tendremos que dejar a un lado otras características constituyentes importantes, que no se ven implicadas directamente en la cuestión que nos interesa. Por otro lado, partiré de la hipótesis de que el problema de la subjetividad permite, además, descubrir la ‘cohesión’ de las diferentes líneas del ensayo. Ante todo, porque la crisis de la subjetividad está de trasfondo permanente: “Pero sin duda responde al hecho de que la historia más reciente, la progresiva desvigorización del individuo aislado hasta la amenaza de una catástrofe general, ha revestido de vanidad, apariencias e ideología la expresión inmediata de la subjetividad” (VMI 412). Es la consecuencia de que “la depotenciación socialmente real del individuo, que todo el mundo siente, paraliza también artísticamente”, lo que repercute directamente en la capacidad creativa: “El individuo rebajado, consciente de su impotencia e indiferencia, difícilmente estará de por sí tan urgido a la producción como en los tiempos heroicos” (VMI 515). Como dice en los mismos años en su curso sobre la estética: “el arte debe hablar del estado en el que [...] nos encontramos históricamente, y este estado es precisamente el de la alienación total”¹⁶.

Adorno aborda cómo afrontar este problema en la música de principios de los 60. Para ello, propone un programa estético-compositivo, la música informal, que debe servir, ante todo, de lo que se podría llamar la *apertura de un espacio* para la recuperación de la subjetividad: “Tan poco como la música, el arte en general puede pensarse desprovisto del momento subjetivo” (VMI 512). A lo largo del ensayo y de la conferencia, utiliza diferentes formulaciones, pero todas ellas convergen en la idea de libertad de la subjetividad: la música informal llegaría a ser una “imagen de la libertad”¹⁷, o una “anticipación de la libertad” (KV 446), de una libertad que no admite concesiones, “no-revisada” (VMI 508), con la expresión tan gráfica de una subjetividad “no-mutilada” (VMI 546).

Por tanto, nadie como Adorno en la reivindicación de la subjetividad en su carácter individual, como individuo singular. Pero al mismo tiempo nadie más consciente de la cantidad de antinomias a la que se enfrenta un proyecto así, que hacen que la superación de la crisis no sea tan factible. La crisis de la

¹⁶ Theodor W. ADORNO, *Estética. Cursos 1958-1959*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2013, pp. 230-231. De ahora en adelante citado como EC seguido del número de página.

¹⁷ VMI 546 y 549.

subjetividad se enraíza en nuestra condición histórica: “Ni la música puede parecerse al sujeto –en cuanto objetivada se ha convertido con respecto a todo sujeto, así fuera el trascendental, en algo cualitativamente diferente–, ni puede tampoco no parecersele completamente: de lo contrario se convertiría en algo absolutamente alienado sin *raison d’être*.” (VMI 535).

En la música de los años 60, después de las vanguardias históricas, la recuperación directa de la subjetividad es imposible, por razones sociales y estrictamente artísticas. Con este diagnóstico parece anticipar las futuras corrientes ‘neos’ que intentarán recuperar la expresividad en la música contemporánea, (re-)convirtiendo la música en medio de expresión de la subjetividad del artista. Son proyectos, actualmente más en boga que nunca, que pretenden volver a un programa estético romántico o ‘clásico-expresionista’. La música reducida a la expresión de una subjetividad, pero de tal modo que esta subjetividad se vea de alguna manera ‘reflejada’ en ella (VMI 513).

Estos planteamientos son inviables. Al reflejarse a sí misma en la expresión musical, la subjetividad se auto-afirma, se pone “como elemento positivo”, pero así oculta justamente su condición de profunda crisis. Si la crisis de la subjetividad tiene un origen histórico, es porque es la pérdida de la categoría misma de sujeto: la disolución de toda una manera histórica de vivirse el ser humano en el pensamiento, el arte y la vida: “El sujeto en el que [...] el arte se figuraba poseer lo en él imperdible, su sustancia, ha acabado por deshojarse él mismo en cuanto efímero” (VMI 512).

Sin embargo, el sujeto contemporáneo se instituye una y otra vez en sujeto. Estas nostálgicas corrientes de recuperación, de un pasado ya sido para siempre, no son más que la otra cara del enorme papel que le proporciona el cada vez mayor desarrollo tecnológico: el papel de un sujeto capaz de controlarlo y manipularlo todo. Esto también se traslada al arte y a la música. Por tanto, el gran problema no es la mera ‘cancelación del sujeto’, o de la subjetividad, sino lo que podríamos llamar el ‘sujeto vacío’, un “sujeto sin subjetividad”¹⁸: el ponerse como sujeto sin tener derecho a ello, un sujeto que ya no tiene legitimidad alguna de serlo.

Pero si este problema domina fácilmente en el ámbito social, en el arte y en la música, se delata enseguida para una ‘escucha atenta’: “Mientras actúa como si fuera el creador del mundo o el fundamento del mundo, es, dicho en inglés, un *fake*, un mero artificio de quien se extralimita, se pavonea, mientras en él realmente apenas hay ya nada” (VMI 512). Nadie puede ‘creerse’ ya un arte, una música, en la que una subjetividad pretende expresarse directamente, salvo como diversión insustancial u ornamento ambiente. Pero nada más destructivo para la subjetividad que ponerse a sí misma, afirmarse en su pura positividad, sin tener las capacidades individuales reales y las condiciones

¹⁸ Ya en 1930 Adorno reflexionaba sobre su plasmación en el teatro y la música de Brecht y Weil, cf. “Mahagonny”, en OC 17, p. 128.

sociales para ello. “Lo que en el mundo ha ocurrido”, Auschwitz, el aplastamiento total del individuo, es la cifra de “lo que en cualquier instante se renueva y puede ocurrir peor”. Estas condiciones sociales “han socavado lo mismo un arte en el que la subjetividad se afirma a sí misma como algo positivo, que el santurrón arte comunitario” (VMI 512).

2. EL MODELO FILOSÓFICO DE ‘CONSTELACIÓN’

Uno de los modelos que ha tenido más resonancia a la hora de interpretar la filosofía de Adorno, a nivel epistemológico, es el modelo filosófico de constelación¹⁹. Y el estudio más completo sobre su aplicación a la música es el de Cosima Linke²⁰. Su objetivo es salvar la deficiencia de muchos discursos de filosofía de la música, incluso en el ámbito de la filosofía analítica, que raramente han entrado en diálogo con los estudios de análisis musical y la teoría de la música. Para ello, se propone pensar juntas, a través de Adorno, la teoría filosófica de música y las cuestiones analíticas²¹.

Como primer cometido, Linke reconstruye el modelo adorniano de constelación, extrayéndolo de su obra, para mostrar luego cómo es una de las mejores respuestas al desafío que supone la música contemporánea para el pensamiento: la cuestión de cómo surge la forma en la música post-tonal, sin recurrir a funciones y tipos formales tradicionales o pre-establecidos, que resultan inadecuados para comprenderla. Por tanto, su objetivo es doble: filosófico y científico. En el ámbito de la estética filosófica, intentar descubrir las virtualidades de este modelo, para explicar la estructura o el modo de funcionar de la experiencia estética musical, que se genera en la interrelación entre objeto estético y sujeto que ‘experiencia’ estéticamente²². En el ámbito de las ciencias de la música, C. Linke insiste en su modelo de constelación, en la medida en que sería el que dentro de la teoría de la forma y el análisis musical podría responder mejor a la música contemporánea, en la diversidad de sus corrientes, por lo que lo propone como una vía de cambio de paradigma de estas disciplinas musicológicas, para hallar una “teoría contemporánea de la forma musical”²³ que pueda dar respuesta a cuestiones fundamentales: “¿Cómo surge o se configura la forma musical en la nueva música post-tonal, más allá de las funciones y tipos formales previos casi a priori? ¿Y con qué

¹⁹ Para el uso del concepto de ‘modelo filosófico’, cf. por ejemplo Theodor W. ADORNO, *Problemas de filosofía moral [curso 1963]*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2019, lecc. 14, p. 255.

²⁰ Cosima LINKE, *Konstellationen. Form in neuer Musik und ästhetische Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns “Schreiben. Musik für Orchester”*, Mainz: Schott, 2018.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 22.

instrumentos conceptuales musical-analíticos y musical-filosóficos se puede describir y captar adecuadamente esto?"²⁴

Pero en este aspecto, atendiendo a los desarrollos del último Adorno en su reflexión musical, la dificultad está precisamente en que el modelo de constelación ya no da respuesta o no recoge los componentes esenciales y novedosos de estas últimas reflexiones, recogidas en el concepto de música informal (de aquí que Linke ni lo tiene en cuenta en su estudio). Por otro lado, la propuesta de una música informal no debe ser restringida a una mera propuesta de estilo de componer en su momento, puesto que, tal y como lo presenta Adorno, es, primero, una nueva manera de enfocar la música experimental del siglo XX. Segundo, no es descabellado pensar que un nuevo enfoque de la forma musical contemporánea pueda ser tomado de referencia para reenfocar toda la música del pasado. Pues tal y como Adorno lo expresa en la teoría estética, es superficial (abstracto) el planteamiento que intenta encontrar una especie de modelo extratemporal fuera de la historia para comprender y describir los distintos desarrollos de la forma musical. Más bien hay que buscar un modelo enraizado en la creación contemporánea más avanzada y rigurosa, porque sólo desde ella se puede tener una comprensión cabal del pasado. De hecho, en el examen de este modelo, Adorno remite continuamente a los inicios de las vanguardias musicales, los años en torno a 1909-1910. Pero Linke descarta precisamente el modelo de música informal por estar demasiado enraizado en un momento de la creación contemporánea. En el fondo, porque su modelo de constelación no puede dar razón de él, como veremos.

El complemento del concepto de constelación es, para Linke, como en muchos estudiosos de Adorno, el modelo de 'campo de fuerzas'²⁵. El conjunto de los puntos de una constelación es visto como un conjunto de puntos de fuerza, que genera el carácter procesual de la experiencia estética musical. Pero bajo un examen más detenido, este modelo no aporta en realidad mucho más, no consigue superar un grado importante de vaguedad, pues no permite, por ejemplo, explicar características esenciales de la nueva visión de la forma del último Adorno, como su carácter de construcción integral o la intervención del sujeto.

Linke remite a los cursos sobre la estética de 1960-61²⁶, donde Adorno trata varias veces sobre este concepto, pero me inclino por su carácter meramente ilustrativo, no 'estructural' (en el sentido en que Adorno entiende estos términos en el abordaje de la música). De hecho, igual que el de constelación²⁷, sólo

²⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁵ Examinado en *ibid.*, p. 93.

²⁶ EC 294-298, 379-383.

²⁷ Linke reconoce tener que extraerlo del uso que hace Adorno hablando del modo de proceder del pensamiento filosófico, que de todos modos sigue siendo muy escueto. En referencia a la música, los únicos pasajes que pueden dar que pensar de su última producción son los siguientes. "La función del contrapunto en la nueva música" (1956), en el que hablando del

lo trata de pasada, y no se ve cómo podría tener un lugar adecuado en esta última producción, por ejemplo, en ese proyecto esencial para el último Adorno de una 'teoría material de la forma musical'. Su objetivo es la invención de nuevas 'categorías del lenguaje musical', respecto a la tradición, que deriven directamente del nuevo material (VMI 514), pero que ni recogen los conceptos de 'constelación' o 'campo de fuerza', ni se ve cómo el componente lingüístico puede tener en ellos una función estructural²⁸.

En fin, Linke centra toda su atención en el concepto de constelación. Para ello se basa, por una parte, en el tratamiento que hace Adorno sobre el modo de proceder del pensamiento filosófico (*Dialéctica negativa* y las lecciones sobre *Introducción a la dialéctica*), y de ahí lo extrapola al análisis de la forma musical. Y por otro, en algunos pasajes de la *Teoría estética*²⁹. Lo extraño de estos textos es que Adorno no utilizó este concepto para aplicarlo en los escritos musicales contemporáneos, que a partir de VMI desarrollan su último programa estético. Pensemos cuántas veces resalta como característica de la dialéctica su disposición a revelar la verdad de los conceptos en su aplicación a los casos concretos³⁰. Además, como veremos, tampoco se podría decir que puede servir de base, o de orientación, porque en realidad, para muchas características de la forma integral de este programa, el concepto de constelación no ofrece explicación, o en todo caso, no aporta nada significativo. Por último, las deficiencias de estos dos conceptos se ponen de manifiesto, a nivel puramente filosófico, cuando Linke lo compara con el concepto

contrapunto en Schönberg, la autonomía de las voces que interaccionan es comparada con una constelación (algo que no volverá a hacer, y me parece poco explicativo de la 'construcción total' a la que tiende Schönberg, como dice en el trabajo). "Hallazgos de técnica compositiva en Berg" (1961), donde habla de la autonomización del detalle y la constelación a partir de los contrastes, en Webern y *Erwartung*, pero que en adelante no vuelve a enfocar así. Y en su crucial monografía sobre Berg (1968, "III. Acerca de las obras"), donde contrapone las formas musicales abstractas a "la constelación de la obra singular", un modo de expresar el nominalismo, pero que tampoco es retomado en serio (parece más bien una expresión informal).

²⁸ Esto nos llevaría, en cambio, más allá de estas metáforas energéticas y astronómicas, al paradigma de la hermenéutica, y la necesidad de articular como entidad lingüística la forma musical, que ya en esos años empezaba a proponer Carl Dahlhaus (plasmado especialmente en discusión con Adorno, "Das 'Verstehen' von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse", en *Gesammelte Schriften*, Laaber, Laaber-Verlag, 2004, Band 5, pp. 676-68). Es sintomático que, al tratar la teoría material de la forma, Linke pase por alto su naturaleza lingüística (Cosima LINKE, *op. cit.*, p. 81). No se trata sólo de desarrollar un lenguaje analítico musical adecuado al modelo de constelación, sino de la necesidad de inventar nuevas categorías lingüístico-conceptuales, diferentes a las tradicionales de raigambre aristotélica, para comprender las nuevas formas de la música. Esta teoría es planteada por primera vez como exigencia para responder a los problemas de la comprensión de las formas suscitados por la música de Mahler, y es significativo que en esta monografía prácticamente no haga uso del concepto de constelación.

²⁹ Cosima LINKE, *op. cit.*, pp. 45-46, y 49. Aducir un solo apunte, de 1944, del *Beethoven*, parece poco convincente: repetámoslo: si hubiese sido tan crucial para Adorno, ¿por qué no lo utilizó en el resto del *Beethoven* y en sus últimos escritos musicales más importantes?

³⁰ Cf. Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, pero especialmente en esa gran confrontación con la ontología de las lecciones *Ontología y dialéctica. Lecciones sobre la filosofía de Heidegger* (1960-61), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.

deleuziano de rizoma, con el que tiene parecidos superficiales, pero poco tiene que ver en realidad. Lo que fascina tanto en el concepto de constelación es la idea de 'ausencia de centro', y eliminación de cualquier forma pre-constituída. Pero el problema es que se agota prácticamente en esas dos ideas, sin poder fundar ningún factor nuevo. En contraposición, el concepto de rizoma es mucho más que la ausencia de un centro o la eliminación de toda jerarquía, que son solo sus preliminares. Y ofrecería un mejor modelo para el carácter fuertemente constructivo (integral) de la forma musical contemporánea (ideal al que tiende la música del pasado) (tal como el de música informal), que el de campo de fuerzas³¹.

También en la difundida monografía de Paddison, la importancia del concepto de constelación (parafraseando a Dahlhaus en otro contexto³²) es directamente proporcional a su insistencia de ponerlo en el centro de la estética musical de Adorno³³. Un examen detenido del libro revela que al final es incapaz de aportar algún texto sobre música en que Adorno lo trate de manera significativa, y se limita a reiterar su importancia. Como además se ocupa escasamente de los últimos escritos musicales (una deficiencia llamativa en un estudio de la estética musical de Adorno), no se preocupa por armonizarlos.

Habría que preguntarse, entonces, hasta qué punto puede ser crucial un concepto en el pensamiento de Adorno, que, sobre todo en la última etapa de su reflexión musical (con el lugar tan central que ocupaba la música en ella, y la necesidad de la reflexión sobre lo concreto), pierde toda significación hasta casi desaparecer.

3. LA HETERONOMÍA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA MUSICAL

Es conocida la dificultad que tiene para Adorno toda definición de un concepto. En su concepción dialéctica, los conceptos tienen una naturaleza fluida

³¹ Cosima LINKE, *op. cit.*, p. 93. Por simplificar, un indicio claro es que desarrolla el concepto de rizoma, en las conclusiones a *Mil mesetas*, con los conceptos de 'estratos', 'agenciamientos', y como un 'complejo de líneas'; y por el último Deleuze, con los conceptos de pliegue y neobarroco, en referencia particular a la música (Boulez, Stockhausen), donde no se sabe cómo encajaría el concepto de constelación.

³² Acerca de Alfred Lorenz y su búsqueda de la forma en *El anillo del nibelungo*, cf. Carl DAHLHAUS, "Formprinzipien in Wagners 'Ring des Nibelungen'" (1969), en *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, vol. 7, p. 287.

³³ Max PADDISON, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. Planteado al principio, p. 14, y dando nombre a todo un capítulo, que se refiere simplemente a la idea de exponer por constelaciones los estudios musicales de Adorno, tampoco en los dedicados a la teoría material de la forma musical se preocupa por buscar cómo concuerda con el de constelación. Coherente con ello, la monografía posterior de Robert W. WITKIN, *Adorno on Music*, London, Routledge, 1998, ni siquiera lo trae a colación. También Anne BOISSIÈRE (*La pensée musicale de Theodor W. Adorno*, Paris, Beauchesne, 2011) solo menciona el concepto en algún momento, en referencia a la manera de proceder del pensamiento de Adorno, y no a la música. Estudiosos del campo de la musicología, como Alastair WILLIAMS ("New Music, Late Style. Adorno's 'Form in the New Music'", en *Music Analysis*, 27, 2/3 (2008), 193-199), al tratar de sus últimos escritos musicales, tampoco ven necesario incorporarlo.

e histórica, tanto como la realidad sensible. Como en el caso de ‘música informal’, vienen de un pasado y apuntan hacia una realidad por-venir, que se va determinando a medida que se irá elaborando. De aquí la imposibilidad de determinarlo a priori, con una definición semántico-definitoria. La estrategia es, al menos, recortar el ‘horizonte del concepto’, proponiendo una mera ‘definición nominal’ de música informal:

Lo que se denota es una música que ha descartado todas las formas que estaban frente a ella de una manera externa, abstracta, fija, pero que, perfectamente libre de lo heterónomamente impuesto y extraño a ella, se constituye no obstante de una manera objetivamente obligatoria en el fenómeno, no en esas legalidades exteriores³⁴.

En esta definición destaca el componente heterónimo. En principio, ‘informal’ significa que prescinde en su constitución de toda forma externa, pero no implica que no tenga forma en sí misma, sino casi lo contrario, como veremos. Es lo que denomina ‘nominalismo estético’ y hay que conectarlo con el ‘*desideratum* de liberación musical’, como imagen de una subjetividad libre (VMI 509). Pero ¿en qué medida la heteronomía de la música, y del arte, es el reflejo dialéctico de la heteronomía de la subjetividad?

Cuando Adorno habla de la heteronomía en la música está poniendo de relieve que la música (y el arte) no sólo hace presente una forma, sino que en ese hacer presente la forma al mismo tiempo induce al sujeto a reflexionar sobre ella. Usando un término leibniziano, el arte no es naturaleza porque es el paso de la ‘percepción’ a la ‘apercepción’ (VMI 505). La referencia del objeto musical a la subjetividad que lo capta es constitutiva de su ser objeto artístico; y de ello deriva la gravedad de la heteronomía: ocurre sólo en tanto que el sujeto la percibe.

Dicho de otro modo, se trata de responder a una objeción de este tipo: ¿por qué es un problema la música heterónoma? ¿Cómo se puede ver afectada en sí misma, si no hay un sujeto que se dé cuenta de ello, por ejemplo en la ‘escucha distraída’³⁵? Se podría responder aduciendo la ‘transmisión’ de la heteronomía a la subjetividad, pero ¿dónde está el problema, si la subjetividad afectada no la percibe? Quizás, invertida se vea más claramente esta objeción: ¿bastaría la no-heteronomía de la música, si no es percibida como tal por la subjetividad?

³⁴ VMI 506. La versión de la conferencia dice: “se despliega con objetividad musical en el fenómeno, y no en alguna clase de legalidades externas a este fenómeno.” KV 388. *Gesetzmäßigkeit* significa regularidad y legalidad.

³⁵ En este contexto, más allá de “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938), hay que ir a la actualización, con “corrección de malentendidos”, de la tipología de la escucha en *Introducción a la sociología de la música* (1962), OC 14, pp. 177-197.

Esto es como decir que la heteronomía se da propiamente en la experiencia estética, constituida por la relación dialéctica sujeto-objeto, que es la misma experiencia estética la que se da condicionada por elementos externos heterónomos. Una experiencia musical heterónoma es una *experiencia musical de lo heterónomo*, de lo que es ser para un sujeto, un individuo, heterónomo, es decir, vivir y actuar condicionado o dirigido por una instancia exterior a su subjetividad. Aunque musical, la heteronomía afecta desde el principio a la subjetividad en su integridad y a la experiencia que ella tiene del mundo y de sí misma.

Para seguir midiendo todo el alcance de este planteamiento resulta muy esclarecedor compararlo con el modelo de constelación. Por una parte, en éste tiene poco papel explícito la subjetividad, y esto se refleja en el hecho de que la heteronomía no es pensada tan a fondo, en todas sus implicaciones, como en el modelo de música informal.

Los estudiosos que han tratado el modelo de constelación se han fijado en lo que resalta de por sí: la idea de constelación es la idea de puntos singulares, que pueden entrar en relaciones múltiples entre sí, sin responder o rechazando cualquier supeditación a formas fijas o establecidas. Las formas fijas y externas también aparecen en la definición nominal de MI. Pero es sólo el punto de partida del recorrido que pretende configurar un programa estético que va mucho más allá del problema de las formas fijas: las aporías planteadas por la creación contemporánea, que desde hace tiempo han renunciado a las formas fijas, y han llegado al más extremo nominalismo. En realidad, la alternativa de la constelación frente a las formas fijas, si sigue siendo un problema derivado de los estereotipos de la industria cultural, había dejado de ser la cuestión de fondo de la composición contemporánea.

Tampoco resulta convincente defender, como ha hecho Martin Jay³⁶, el modelo de constelación, como un modo de salir de la 'autocontradicción del nominalismo'. Cualquier lectura atenta de los últimos ensayos revela que Adorno no renuncia nunca al nominalismo estético-musical, a pesar de sus problemas y antinomias. La aporía, que él mismo revela, no es una objeción: es el obstáculo natural y necesario en el curso de la creación artística y del pensamiento. Jay responde a la aporía sin asumirla, cuando simplemente propone una renuncia a la tendencia nominalista, y pone como modelo la música de John Cage. La aporía debe ser asumida por entero, sin fáciles soluciones. Jay se basa en el pasaje donde Adorno afirma que "esta contradicción marca sin duda, de la manera más significativa, en qué tendría la música que industrializarse, en un estadio en el que el nominalismo compositivo culminado, la rebelión contra lo universal en la música, descubre su propia limitación." (VMI 506-507). Pero en la parte conclusiva del ensayo, Adorno en modo alguno toma la solución de volver a

³⁶ Martin JAY, "Adorno and Musical Nominalism", en *New German Critique*, 129, Vol. 43, n. 3 (2016), 5-26.

ciertos patrones comunes para recuperar esa comunicación, como defiende Jay, sino todo lo contrario, lo que debe hacer el arte es “suspender la comunicación” (VMI 547).

El problema está quizá en la fijación habitual de los estudiosos anglófonos con la música de John Cage, pero en su análisis Adorno muestra cómo no es la solución. La música aleatoria radical de John Cage y su escuela supone la ruptura “de todos los *tópoi*”, de toda necesidad formal, tanto tradicional, externa, como construida a partir de cero, del serialismo y de la dodecafonía. De este modo parece representar para no pocos estudiosos la plasmación del programa estético de la música informal, de la plena realización del *desideratum* de la liberación en la composición musical³⁷. Pero Adorno es tajante: “Sin embargo, esas tentativas no realizan tampoco una *musique informelle*” (VMI 542). En realidad, el programa estético de Cage entrega una vez más la composición a una instancia radicalmente heterónoma: el azar y los procesos puramente aleatorios. El hecho de que este elemento no obedezca a ley ninguna, no supone de por sí la neutralización de toda heteronomía. Esta consiste en la dependencia arbitraria de elementos externos y no cambia nada el que estos elementos sean leyes férreas o su opuesto, el azar.

Serialismo y música aleatoria son, entonces, las dos vías que en ese momento se le presentan a la composición musical. Ambas comparten el proyecto de proseguir con el nominalismo estético, e incluso ahondar cada vez más en él. El logro de la máxima singularidad de la obra musical mediante la eliminación de cualquier forma externa, fija y general, es una respuesta real a la crisis de la subjetividad, mas con la clara convicción de la imposibilidad de recuperar al sujeto. Pero estos dos polos de la composición en su momento tienen en común el hecho de consumir el nominalismo compositivo a costa de generar nuevas heteronomías: “Pues entonces, si existen estas necesidades que les he explicado, y si verdaderamente es el momento [...] de ir más allá de los ensayos [*Versuche*] realizados mediante una necesidad heterónoma y una aleatoriedad igualmente heterónoma [...]” (KV 443). El discurso de Adorno en VMI va dirigido a neutralizar todos los planteamientos que puedan conducir o posibilitar la heteronomía, en tanto que es el mismo nominalismo musical occidental el que, de manera inevitable, parece conducir, de una manera u otra, a ella.

4. LA INTERVENCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN LA CONFIGURACIÓN DE LA FORMA MUSICAL

En VMI lo que intenta mostrar en definitiva Adorno es que hay una única manera de neutralizar la condición heterónoma y al mismo tiempo abrir una

³⁷ “El trabajo que, en un sentido bastante concreto, se ha acercado más al concepto de *musique informelle*, a saber, los esfuerzos de Cage y su escuela.” KV 428.

vía para la realización plena del nominalismo estético no-heterónimo. Consiste en mostrar la posibilidad y necesidad de la recuperación de la subjetividad y de su intervención en la constitución de la forma musical. Este componente subjetivo constituye una música en ‘informal’, y la distingue netamente del modelo de constelación, en el que no tiene función alguna.

Serialismo, música aleatoria y música textural³⁸ se mueven entre “los extremos hostiles de la fe en el material y la organización absoluta. Contra ambas se rebela una *musique informelle*” (VMI 533), puesto que ambos extremos son formas de “fetichismo” y heteronomía. Por ello, Adorno propone con su modelo recuperar el estilo atonal libre de Schönberg en torno a 1910, “el estilo de la libertad”³⁹, frente a la vuelta al orden por parte del dodecafonismo y, después, el serialismo. La subjetividad recupera así su función central en una música que debe enfrentarse a todo ‘revisiónismo’ de la libertad creativa: “la tarea ante la que se enfrenta la música hoy es realmente la de liberar los impulsos en cuestión de este revisionismo, y crear, en cierto sentido paradójicamente, algo así como la libertad ortodoxa” (KV 390), por lo que “el programa de una *musique informelle* sería una apelación a lo no revisado, a lo que no permite concesiones [de la libertad creadora]” (KV 390).

4.1. Construcción integral

Para la realización en la obra musical de un nominalismo no-heterónimo, la primera condición es el concepto adorniano de ‘construcción integral’: “En una *musique informelle* cabría superar positivamente el hoy deformado momento de la racionalización. Sólo lo totalmente articulado desde el punto de vista artístico es la imagen de algo no-mutilado y por tanto de la libertad” (VMI 546). Adorno utiliza las expresiones ‘Durchbildung’, ‘durchkonstruiert’, ‘real durchkonstruierten Totalität’, ‘gänzlich Durchgestaltete’, ‘Das künstlerisch gänzlich Artikulierte’, “durchartikulierte Kunstwerk”. El prefijo ‘durch’ en estas construcciones es difícil de traducir. En la teoría de la música germanohablante aparece en el concepto central de *durchkomponiert*, para indicar el tipo de construcción musical, en particular desde Haydn y Beethoven, que se basa en el trabajo motivico-temático⁴⁰. Traducido normalmente en español

³⁸ *Texture music* (Joseph AUNER, *La música en los siglos XX y XXI*, Madrid, Akal, 2018, pp. 281 ss.) se refiere a lo que Adorno llama trabajo con “superficies sonoras dotadas de coherencia propia” y con la “sonoridad”, enfocado como la tercera vía en las nuevas heteronomías estéticas. Cf. VMI p. 541. Al ser tratado mucho menos, y debido a las limitaciones de extensión, no se puede abordar en este trabajo.

³⁹ “Ahora bien, cuando hablo de *musique informelle* como les he esbozado en términos generales, todos pensarán que ya ha existido tal cosa. Hubo tal cosa en los años alrededor de 1910”. KV 388-389; y VMI 507.

⁴⁰ Sólo en la conferencia Adorno define claramente los términos: “Considero ‘motivico-temática’, en sentido amplio, cualquier música en la que haya figuras musicales parciales de relativa

por 'trans-compuesta'⁴¹ significa literalmente la composición construida de principio a fin, o en todos sus detalles. Se contraponen a los procedimientos, tradicionales (y contemporáneos), que introducen alguna especie de heteronomía: grandes esquemas formales pre-constituidos (como los tradicionales de la forma sonata, la forma rondó, etc.), que hay que 'rellenar'; o la composición de las pequeñas dimensiones⁴² por la mera aplicación de esquemas pre-establecidos (por ejemplo, los esquemas armónicos, métricos, etc.), en lugar de ser construidas de raíz: "Para cumplir, por tanto, la tarea que en la situación actual se enmascara debería construirse exhaustivamente toda la fibra del material compositivo [...]. Entre algo inmediata y mediatamente sucesivo –también en el seno de complejos simultáneos– habría que *establecer relaciones que de por sí instauran un rigor*"⁴³.

La premisa de partida de este concepto es clara. La aplicación de un esquema pre-fabricado no es 'construir' propiamente, y su vacuidad la advierte una percepción estética formada. Construir es hacerlo desde la sucesión de los más mínimos elementos, nota a nota, o entre acontecimientos musicales, hasta las grandes dimensiones. Cosima Linke cree hallar precisamente en esta idea de forma integral la plasmación y corroboración de su propuesta del modelo de constelación⁴⁴. Para ello se basa el importantísimo trabajo "La forma en la nueva música", pero sin tener en cuenta que, en realidad, es una continuación de VMI, sobre cuya base sólo se puede entender correctamente. Como veremos, no se entiende cómo el modelo de campo de fuerzas o de constelación puede dar razón de esta forma construida "en toda su fibra", pues dan la idea más bien de una especie de forma laxa o débil en sus relaciones. Iremos viendo que la forma informal es todo menos una forma 'poco construida' o debilitada en su carácter constructivo. En estos modelos, la dimensión de las relaciones entre los elementos queda demasiado debilitada, y los elementos (puntos) demasiado en relieve, en su libre posibilidad de combinación, como para fundar una forma integral.

Dos son los procedimientos alternativos mediante los cuales se puede realizar en esos momentos la 'forma integral': la 'música motívico-temática' y el serialismo. Desde el punto de vista mencionado, los problemas del serialismo son dos básicamente. En primer lugar, abandona el nivel inferior, la

independencia cuyos impulsos y relaciones no presuponen nada predeterminado, nada global, sino que lo producen ellas mismas." KV 412.

⁴¹ Cf. por ejemplo en la traducción de Carl DAHLHAUS, *La música del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2014.

⁴² Empleo 'pequeñas dimensiones', 'dimensiones medias' y 'grandes dimensiones', en el sentido de la terminología de Jan LARUE, *Análisis del estilo musical*, Barcelona, Labor, 1989, p. 7.

⁴³ VMI 539 (subrayado nuestro).

⁴⁴ Cosima LINKE, *op. cit.*, p. 87: "Un material musical desjerarquizado y desfuncionalizado implica una forma musical correspondiente, es decir, una forma [que] no se enfrenta a lo formado, es decir, lo formado no 'subsume' o 'subsume' de funciones abstractas o tipos abstractos principios, sino una forma integral en el sentido de Adorno".

conexión de nota a nota, a las relaciones pre-establecidas por la serie, por lo que el compositor no necesita intervenir para ‘construirlas’. Si bien establece de manera inmanente la serie, las sucesiones elementales en el tiempo de las notas derivan automáticamente de ellas⁴⁵. Así se reintroduce una heteronomía en la base de la composición: “Ésta ya no puede ni, a partir del abstracto plano constructivo, erigirse sobre los acontecimientos individuales, ni calcularse mediante parámetros que lo dejan todo a la contingencia inmediata del de sonido a sonido” (VMI 538).

En segundo lugar, el programa estético-compositivo del serialismo se basa en construir la forma musical a partir de cero, lo que se consigue sometiendo todo a la serialización, desde los más mínimos elementos hasta las grandes dimensiones. El problema es que de este modo el serialismo re-instaura un orden heterónimo. La serialización es un orden creado por la subjetividad, pero al que ella misma se somete y somete el proceso compositivo. El hecho de que sea auto-impuesto no quita nada a su carácter heterónimo –esta es la crítica implacable de Nietzsche a Kant: la subjetividad postula una ley a la que decide someterse voluntariamente, y que, ajena a su voluntad, al ejercicio efectivo de la composición, ella misma la constituye en ley exterior⁴⁶.

Debido a este problema, en la construcción de las pequeñas dimensiones, la configuración integral necesita recuperar el procedimiento motivico-temático. Pero este procedimiento no tiene por qué ser reducido a su planteamiento tradicional, aún vigente en Schönberg: “Sus enunciados deben adquirir una fuerza de impacto de índole temática, por ejemplo, como el comienzo de *Le marteau sans maître*, sin que esto de índole temática quepa limitarlo al *melos*; se puede formular en cada dimensión” (VMI 542). La descripción de la ‘configuración integral’ de la música informal parece coincidir en muchos aspectos con la obra de madurez de Boulez, que ha sido calificada de post-serial, para distinguirla de la etapa serial estricta.

Adorno destaca cinco puntos fundamentales. Primero, para retomar y superar el tematismo, extender este nuevo trabajo de ‘índole temática’ más allá de las alturas sonoras (peculiar del enfoque tradicional), hasta incluir al mismo nivel de importancia los otros parámetros sonoros: las duraciones, las intensidades, los ataques, la métrica, los timbres, etc., y alcanzar así una riqueza e ‘integralidad’ inauditas. Segundo, frente al trabajo motivico-temático, renunciar “implacablemente a todos sus medios, a la identidad, la variación, la conexión superficial de los motivos”. Tercero, “lograr lo que antaño lograba el trabajo temático”, reduciendo al mínimo los componentes hasta “células

⁴⁵ Cf. el clásico análisis de *Structures I* para dos pianos (1952) de Pierre Boulez, retomado una y otra vez en los manuales como modelo de serialismo integral, por ejemplo, Robert MORGAN, *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1994, pp. 362-365, que, a su vez, recoge el análisis del mismo autor en P. BOULEZ, *op. cit.*, pp. 107-120.

⁴⁶ Examinado en Theodor W. ADORNO, *Problemas de filosofía moral*, lecc. 8, p. 163.

monádicas" (VMI 538), es decir, a células motívicas desprendidas de todo carácter reconocible de 'tema', como ocurre en la música atemática de *Erwartung*⁴⁷. Cuarto, sólo estas 'células monádicas' pueden constituir "enunciados musicales que sean ellos mismos tan incisivos como antes las figuras de la música temática". Y quinto, gracias a ellos "puede hacerse sensible esa tensión en la que se actualiza la consciencia musical del tiempo" (VMI 542); de modo que, frente a la construcción serial, se consiga recuperar la tensión musical en lo compuesto, ya que "una pieza proyecta como un todo tensión y resolución lo mismo que antaño, en el idioma tonal, su prototipo, la cadencia" (VMI 539). Este quinto punto se constituye así en el objetivo final al que conducen los otros cuatro. Es la respuesta directa al problema de la crisis de la subjetividad, pues puede conseguir superar el principal peligro en la composición contemporánea: "este peligro se manifiesta en lo que heréticamente he llamado una pérdida de tensión", síntoma de "la depotenciación socialmente real del individuo" (VMI 515)⁴⁸.

4.2. Reificación de los elementos o de las relaciones

Hoy en día el serialismo integral no constituye desde luego un programa estético que tenga vigencia para la composición. Pero hay que pensar que tampoco en el momento en que Adorno pronunció la conferencia era el tiempo de las primeras obras seriales radicales (de aquí que algunos estudiosos hayan hablado de etapa post-serial). Pero igual que en su momento, también nos puede servir hoy el análisis de este serialismo en su estado puro para extraer orientaciones e indicaciones, como hace Adorno, sobre un tipo de composición muy diferente: una música informal que depurándose de las heteronomías tradicionales, no incurra en nuevas formas de heteronomía.

En primer lugar, el serialismo representa cierto modelo del componer que responde al ideal típicamente modernista de la *tabula rasa*⁴⁹: partir de constituir un punto cero para la composición, con la reducción del material a sus elementos más simples. Es un planteamiento que se ha dado también en otros programas estéticos, como las músicas texturales o electro-actísticas. Pero

⁴⁷ Cf. Pierre BOULEZ (*Leçons de musique. Points de repère III*, Paris, C. Bourgeois, 2005, pp. 168-169 y 210-211) destaca la debilidad de este atematismo para unificar la forma en las grandes dimensiones y, por ello, su necesidad de basarse en el texto poético. Consciente de ello (*Filosofía de la nueva música*, OC 12, p. 45), Adorno apela a un camino intermedio entre *Erwartung* y las estructuras a gran escala de *Die glückliche Hand* (VMI 539). Frente a esta clase de enfoques, Carl Dahlhaus arguye que se pasa por alto la función de "los elementos constitutivos que fundan la expresividad" para constituir la forma en el monodrama ("Ausdrucksprinzip und Orchesterpolyphonie in Schönbergs 'Erwartung'", en *Schönberg und andere*, p. 189).

⁴⁸ La pérdida de tensión en la obra de arte contemporánea es un problema fundamental de su análisis, que aparece paralelamente en EC 250 ss.

⁴⁹ VMI 523. Cf. la conocida imagen del *Discurso del método* de la necesidad de derribar la ciudad para reconstruirla de nuevo desde cero según un plan racional.

este proyecto oculta el carácter preformado del material musical: el hecho de que no existen puros elementos sonoros, sino que siempre están insertos en una red de relaciones anteriores, procedente de la tradición. Esta subjetividad, que debe contar con ello, que no puede obviarlo sin más, que reconoce, en un ámbito anterior a ella, relaciones y condicionamientos que ella misma no ha constituido, ha dejado de ser un sujeto cartesiano:

“La idea todavía extendida entre los jóvenes compositores de que los datos primordiales del sonido aislado podrían determinar la totalidad de una música entra justamente en el contexto de lo que Stockhausen criticaba como «cuantificar». Esa idea olvida algo ello mismo irreductible, las relaciones; que la música no simplemente consta de sonidos, sino de las relaciones entre éstos; que lo uno no existe sin lo otro”⁵⁰.

Pero el serialismo presenta al mismo tiempo el problema inverso, que es como el complemento del fetichismo de los elementos: la reificación de las relaciones, bajo la forma de una serie, que propiamente recoge relaciones, no notas musicales en sí. No hay contradicción en este análisis adorniano, son reificaciones que en su oposición se refuerzan: justamente para poder reificar las relaciones bajo la serie, las notas musicales son reducidas previamente a puros elementos, desprendidas de todas sus relaciones previas.

La crítica al fetichismo de los elementos, por tanto, no debe llevar al error contrario de priorizar las relaciones sobre los elementos, ni en la forma del serialismo, ni de cualquier otro planteamiento compositivo, también en la construcción integral de la música informal. Esta ‘hipóstasis’ es una posición típica de lo que se puede llamar en general el estructuralismo, y su concepto de estructura: “Por eso tampoco las relaciones, en cuanto quintaesencia de la aportación subjetiva, son por su parte el material originario [*Urmaterial*] de la música; no hay sonidos sin relación, ni relación sin sonidos. La ilusión es que haya un primero. La hipóstasis de las relaciones sería presa del mismo pensamiento de lo originario, que a la inversa el recurso al sonido desnudo”⁵¹.

4.3. Transformación de lo mecánico en lo orgánico

La reificación de las relaciones, con la que éstas se separan y reemplazan aquello de lo que derivan, la subjetividad, puede efectuarse gracias a lo mecánico. De aquí la estrecha conexión y facilidad con la que un programa estético

⁵⁰ VMI 528. Sobre la preformación del material se volverá a tratar con más detalle en el último apartado.

⁵¹ VMI 531. Sobre las conexiones entre serialismo y estructuralismo, cf. Jonathan Goldman, “Structuralists contra Serialists? Claude Lévi-Strauss and Pierre Boulez on Avant-Garde Music”, en *Intersections*, 30, n.1 (2010) 77-94.

estructuralista termina generando un fuerte aspecto ‘mecánico’: “Incluso se podría ir más allá y decir que, así como la nota absolutizada y sus propiedades tienen una tendencia a declinar hacia lo preartístico, lo fisicalista, también la relación absolutizada tiene algo extrañamente matraqueante, algo extrañamente mecánico, que probablemente se deriva del hecho de que este concepto de relación pura ya no se mide con su contrario, con lo que no se integra en tales formas, si por un segundo se definen las relaciones como ‘forma’ en el sentido más amplio” (KV 423).

Algunos autores hablaron en su momento de que las obras seriales parecen la realización de una ‘música de robots’⁵². La hipóstasis de las relaciones estructurales, desprendidas de sus elementos, las notas musicales, terminan adquiriendo un carácter maquínico-automático, “este carácter automatizado de objeto, de patrón, del concepto relacional cuando se separa de su contenido específico de notas musicales” (KV 424). Con todas las precauciones de las críticas anteriores, el objetivo de la música informal sería entonces transformar cualquier aspecto ‘mecánico’ de la forma integral en orgánico.

En principio, porque frente a lo mecánico, lo orgánico consigue realizar mejor ese ideal de la construcción total en el cual todos los elementos están interrelacionados constituyendo la unidad de una totalidad de elementos diversos: “Para la música el ideal orgánico no sería otro que el antimecánico; el proceso concreto de una unidad en devenir del todo y la parte, no su mera subsunción bajo el supraconcepto abstracto y, con ello, la yuxtaposición de las partes” (VMI 534).

Es sintomático que esta dimensión de lo orgánico y el trabajo con la dicotomía orgánico/mecánico, para la obra integral, no aparezca en absoluto en el estudio de Linke. Pues es casi imposible entender cómo se podría fundamentar el aspecto orgánico en el modelo de constelación, o en el de campo de fuerzas, sin perder completamente su peculiaridad. O cómo puede una estructura tan abierta como la de constelación configurarse alternativamente como mecánica y orgánica (cómo se situarían los rasgos diferenciales). Pero el trabajo con esta dicotomía es esencial al enfoque del último Adorno y a su análisis de la obra musical contemporánea.

A esto se añade el punto crucial de la subjetividad. El único modo para evitar que esta construcción integral se vuelva mecánica es la intervención de la subjetividad. Esta intervención en el proceso de composición puede ser incluso a posteriori, es decir, de una manera puramente correctiva de las

⁵² VMI 533. Adorno es consciente que se trata de un modelo ideal, en su carácter extremo: “Creo que basta con escuchar un concierto de música serial, con la cabeza razonablemente descansada y los oídos razonablemente abiertos, para detectar las diferencias de calidad de un modo drástico casi insoportable, y ver que esta acusación generalizada es al menos tan primitiva como aquellas piezas a las que tal vez pueda aplicarse legítimamente”. KV 424.

estructuras que se van formando, donde la subjetividad debe ir corrigiendo según su propio sentido subjetivo, para evitar que sucumban a lo mecánico, sin más justificación ulterior o razones fundamentadas en 'leyes' composicionales (VMI 536). Sólo la subjetividad puede transformar en cada momento lo mecánico, donde de manera natural cae la música una y otra vez, en lo orgánico: "Pues el sujeto es el único momento de lo no-mecánico, de la vida, que entra en las obras de arte; en ningún otro lugar encuentran lo que les da vida" (VMI 535). La subjetividad introduce así un elemento en la configuración de la forma que, en cierto modo, es completamente externo a ella, pero que no es heterónimo porque responde a necesidades o preferencias de la subjetividad. Es la introducción en esta construcción total de un componente de libertad: "Precisamente para eso, para el devenir estrictamente de la cosa en sí, es menester la intervención subjetiva o, más bien, la participación constitutiva del sujeto en su organización, algo que esta misma exige en reciprocidad" (VMI 535).

Pero a su vez, lo orgánico tiene también un problema: deriva fácilmente en una concepción marcadamente objetivista, basada en la pura imitación de lo orgánico-natural. En la composición tradicional del último romanticismo, especialmente desde Wagner, esto se conseguía mediante el cromatismo. La continuidad en la interconexión de los elementos para formar el todo, típica de lo orgánico, es imitada 'objetivamente' pero de manera 'ingenua', mediante las sucesiones contiguas de las notas musicales en el todo cromático. Se trata, en cambio, de descubrir "posibilidades de lo orgánico que no se dejan inducir a la imitación de una vida orgánica" (VMI 539). La conexión entre los acontecimientos sonoros individuales no puede ser establecida "ni, a partir del abstracto plano constructivo, erigirse sobre los acontecimientos individuales, ni calcularse mediante parámetros que lo dejan todo a la contingencia inmediata del de sonido a sonido" (VMI 538). De aquí que sólo la intervención de la subjetividad pueda establecer estas conexiones entre momentos musicales como entre "células monádicas, que se mueven una hacia la otra o una contra la otra, sin contaminarse del residuo excretado de un idiomatismo orgánico". La subjetividad es la única instancia que puede permitir al compositor "establecer relaciones que de por sí instauren un rigor", que partiendo de lo "inmediatamente sucesivo", pueda instaurar una relación con lo "mediatamente sucesivo" (VMI 538-539).

4.4. *La oscilación estructural 'Schönberg'*

Justo en esta línea, Adorno avanza hacia la necesidad de una intervención aún mayor de la subjetividad en la configuración formal. Si el momento subjetivo es la introducción de un momento de libertad, es decir, de no-condicionamiento, no sólo respecto a *topoi* exteriores o al orden auto-impuesto del serialismo, lo debe ser también respecto a la misma configuración integral de la

música informal. La paradoja reside en que esta misma operación constructiva no puede llegar a ser totalizadora, sino que debe ser limitada por una operación inversa, que sólo la subjetividad del compositor puede introducir.

¿Cómo cabe entender esta paradoja? Hay que evitar pasar por alto las aporías que, como todo fenómeno, presenta la construcción integral, para no caer en soluciones superficiales o vacías. Lo que está completamente construido, aquella forma en la que todo está conectado con todo –la realización del ideal de la ‘totalidad de las conexiones’– se invierte en su contrario de manera paradójica y se vuelve completamente contingente, pierde el sentido de necesidad propio de la forma. Lo recalca varias veces: “no todo tiene que estar igualmente vinculado, no todo tiene que aspirar al mismo grado de vinculación”⁵³ (VMI 521). “Lo que cuadra en todas partes no cuadra en absoluto, especialmente en las proporciones; esto señala la necesidad que tiene la configuración integral [*der integralen Gestalt*] de la ayuda del sujeto”⁵⁴ (VMI 535)

Es ésta es una tesis que recurre también en la *Teoría estética*, extendida a todas las artes: “Es inmanente a la coherencia [*Stimmigkeit*] no ser todo y lo único para la obra de arte; esto distingue a su concepto enfático del concepto académico. Lo que es completamente coherente y sólo coherente no es coherente. Lo que no es más que coherente, y carece de algo que formar [*bar des zu Formenden*], deja de ser algo en sí mismo y degenera en el para-otro: esto es la tersura académica”⁵⁵.

En la construcción integral de la música informal no todo debe estar totalmente construido, paradójicamente. O, dicho de otro modo: para que el todo esté construido de principio a fin, no todo debe ser construido, sino que debe haber momentos liberados de esta constructividad, incluso en la modalidad adorniana que estamos examinando. Es en este sentido que se puede hablar de ‘informal’: no implica un debilitamiento en la constructividad, sino lo contrario, el modo de garantizarla para que no acabe en la contingencia de lo construido, como en el serialismo⁵⁶.

El problema es entonces cómo plantear y realizar esta inclusión de lo liberado en la obra integral. Adorno recurre a un breve examen de la producción de Schönberg, desde los comienzos del periodo atonal: “Se puede ver por esto que, en Schönberg, este pensamiento de una totalidad constructiva tomada de manera absolutamente literal se ve interrumpido por el impulso exactamente

⁵³ VMI 521.

⁵⁴ VMI 535.

⁵⁵ Theodor W. Adorno, *Teoría estética* (1970), revisión de Mateu Cabot, sobre la tr. de J. Navarro Pérez, Madrid, Akal, Madrid, 2004, p. 314 (https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf). De ahora en adelante citada como TE, seguida del número de páginas.

⁵⁶ Sobre el resultado contingente en el dodecafonismo y serialismo, VMI 537-538, y como peligro siempre presente en la construcción integral, VMI 510.

opuesto, el impulso de rebelarse contra ello y dejarse llevar, y esta tensión dentro de la historia de la obra de Schönberg, *es esta tensión la que siento que debe ser trabajada en cada composición de hoy*⁵⁷.

Se trata de una ‘oscilación’ estructural en la obra de Schönberg, entre el extremo atematismo, y el tematismo atonal y luego dodecafónico: “Porque Schönberg nunca se encasilló realmente en el ideal de una totalidad de relaciones o el ideal de composición pantemática. Me parece sumamente revelador que, a partir de cierto punto, toda la producción de Schönberg fluctúa entre lo totalmente temático y lo atemático; realmente va y viene como un péndulo entre los extremos, y da testimonio de su excepcional inervación que no intentara encontrar una especie de camino medio entre los extremos, *sino que más bien los mostró como tales*”⁵⁸.

La virtud de la construcción musical de Schönberg es que (1) se constituye mediante una especie de ‘fluctuación’ entre dos polos –‘oscilación’–, entre el momento totalmente construido y el momento libre, y (2) que, a diferencia del pensamiento estético hegeliano, no va dirigida a una síntesis. Dialécticamente es precisamente esta alternancia con su opuesto la que dota de la máxima cohesión y necesidad a los pasajes integralmente articulados y al conjunto de la composición. Una obra integral, para ser tal, debe incluir en sí misma partes libres, no-articuladas.

Schönberg llegó a realizar esta oscilación en el conjunto de los movimientos de una obra, como el *Cuarteto para cuerda n. 2 en fa sostenido mayor*, en la contraposición entre el tercer movimiento, donde “las relaciones temático-motívicas se adensan con medios tonales como sólo de nuevo serán los del procedimiento serial”, y el cuarto, que “se aproxima al ideal de una música no-temática”: “Aquí Schönberg mantiene una especie de ritmo entre primero tensar e inspirar, luego exhalar, que ya apunta al problema que estamos abordando hoy, a saber, la polaridad de lo completamente organizado y lo completamente libre” (KV 411). Esta oscilación se puede observar también entre los movimientos de las *Tres piezas para piano op. 11* y de las *Piezas para orquesta op. 16*. En cambio, otras obras siguen totalmente el ideal de construcción total, *Pierrot Lunaire* y el *Quinteto para viento*, ya de la época dodecafónica (1924); y otras el ideal de lo completamente libre, ante todo *Erwartung* y el posterior *Trío para cuerdas op. 45* (1946), que a pesar de ser dodecafónico “tiene una tendencia, al menos a su aspecto exterior, hacia lo atemático en un sentido diferente, a saber, en el sentido de que no se intenta la formulación de temas vinculantes”⁵⁹.

⁵⁷ KV 412 (subrayado mío), VMI 511-512.

⁵⁸ KV 411 (subrayado mío).

⁵⁹ KV 412, VMI 511.

En la conferencia Adorno propone un ejemplo, que luego será suprimido del ensayo, no se sabe si por razones teóricas o de otro tipo: *Tres piezas para orquesta op. 6* de Alban Berg. Pensemos que en estos años llevará a cumplimiento su inmensa monografía sobre el músico austriaco, en la que pueden hallarse concretizaciones de todas estas temáticas formales que estamos tratando. Pero en la conferencia Adorno es explícito al presentarlo como la plasmación de una forma basada en esa oscilación estructural: “y luego especialmente la marcha de las *Tres Piezas Orquestales*, un producto [*Produkt*] que los teóricos no han alcanzado hasta el día de hoy, del cual yo diría que, si se habla de *musique informelle*, es uno de los modelos más importantes que uno podría encontrar para tal *musique informelle*” (KV 408).

En esta oscilación estructural, el momento de la subjetividad en la composición consiste en su intervención como plena libertad, que debe quedar plasmada en pasajes de la composición musical misma. De este modo la construcción total se transforma en el reflejo de la subjetividad, y de una subjetividad libre. Pero de una manera muy diferente al modo de la expresión de la subjetividad en la composición, del romanticismo y el primer expresionismo, que consistía en el reflejo directo con el que la subjetividad se expresa a sí misma en la composición. En la música informal, la plasmación de la subjetividad libre es indirecta pero no menos sólida, porque de este modo consigue plasmarse objetivándose en la misma estructura de la composición musical.

Este concepto tan peculiar de oscilación estructural, en el sentido de (1) oscilación interna a la estructura de una obra, y (2) una oscilación entre lo totalmente estructurado y lo no-estructurado, es imposible de recoger en el modelo de constelación o de campo de fuerzas, y de hecho Linke ni lo menciona⁶⁰. Es evidente que la oscilación puede ser entendida como producto del movimiento de unas fuerzas, pero fuera de ello poco más puede añadir el concepto de campo de fuerzas. El momento libre solo es posible, para Adorno, como momento liberado respecto a las estructuras, sólo en la medida en que es vivido así por la misma subjetividad y la lleva a introducir esta vivencia en partes estructurales de la composición, y por tanto nada que ver con algún tipo de resultado de un juego de fuerzas⁶¹. Es precisamente este sujeto fuerte, y no el sujeto diluido en la experiencia estética (promulgado por Linke), el que

⁶⁰ El concepto de oscilación, o fluctuación (*Schwanken*) entre polos, ni siquiera aparece mencionado en el estudio. Por otra parte, los conceptos de constelación o campo de fuerzas dejan poco lugar a las fluctuaciones entre polos: podrían entenderse entre muchos polos, pero al final esta multiplicidad termina diluyéndolas.

⁶¹ El concepto de juego de fuerzas, resultante de un campo de fuerzas, supone privar de importancia al momento subjetivo. Manfred Frank lo pone en evidencia en su estudio sobre el post-estructuralismo francés, preocupado por la recuperación del papel de la subjetividad en la hermenéutica (de manera paralela a Adorno en música). Cf. Manfred FRANK, *¿Qué es el neoestructuralismo?*, México, FCE, 2012.

puede ‘oscilar’ y fluctuar entre estructurar completamente y dejar curso libre a la fantasía sonora-musical.

4.5. *La subjetividad frente al material musical*

El punto decisivo en el que se comprueba la envergadura de esta recuperación de la subjetividad para la composición contemporánea, y la manera tan peculiar que propone Adorno de su intervención, tiene que ver con la cuestión del material musical. Alastair Williams concuerda en enfocar VMI desde la recuperación de la función central de la subjetividad en la forma musical, y de su relación con el material musical. En sus análisis muestra en qué aspectos la obra de Wolfgang Rihm y en especial la serie de sinfonías *Vers une Symphonie fleuve* (1995, 1998) son una de las plasmaciones más sugerentes de esta música informal⁶².

Pues el material musical es otro de los problemas cruciales de toda la reflexión adorniana en VMI, reelaborado respecto a la etapa anterior⁶³. El punto de partida es que la relación que ha mantenido el sujeto compositor con el material ha sido siempre una relación de imposición y dominio, tanto en la composición tradicional, como en el trabajo motivico-temático y en el serialismo. El material musical ha sido abordado siempre como mero objeto de manipulación (VMI 517). Por su parte, la libertad subjetiva del compositor se ha plasmado como capacidad de manipular el material sin dejar condicionarse por él. Si esto se hace imponiéndole formas pre-fijadas o construyendo a partir de cero sus propias configuraciones seriales, no cambia nada: la relación de manipulación se mantiene firme: “Tampoco el hecho de que el material, la serie, esté ya preformado por el compositor cambia nada en principio a este respecto. Es manipulada, como muchos hoy dicen sin vacilar. Las series dodecafónicas manejan más desinhibidamente que antes las sucesiones de intervalos, los acordes y los momentos de la tonalidad en el lenguaje sonoro, sin que con qué se compone y qué se compone tuvieran que preocuparse mucho lo uno de lo otro” (VMI 517).

Adorno se muestra muy crítico con el enfoque vanguardista de la posguerra. En su objetivismo, no alcanza la plasmación de una liberación creativa de lo compuesto, sino de esa forma específica de heteronomía, propia del serialismo, en que la subjetividad se autoimpone su condición heterónoma. Sólo que aquí se trasluce otra dimensión de la heteronomía: el material es reducido

⁶² Cf. Alastair WILLIAMS, “Wolfgang Rihm and the Adorno Legacy”, en Berthold HOECKNER (ed.), *op. cit.*, pp. 85-101. Rihm reconoce en varias entrevistas haber leído muy a menudo el ensayo adorniano. Sobre sus aplicaciones en la últimas décadas (Rihm y Lachenmann), cf. también Eduardo SOCHA, “Música informal: perspectivas atuais do conceito adorniano”, en *Kriterion: Revista de Filosofia*, 139 (2018), 133-156.

⁶³ Cf. T. W. ADORNO, *Filosofía de la nueva música*, pp. 35-41.

a puro objeto de dominación y la liberación musical deriva estrictamente en libertad de dominación sobre el material, gracias a que es la subjetividad misma la que se somete a la lógica de dominación.

Aquí es donde se puede reconocer un valor distintivo al proyecto estético de Cage: "En una cosa, sin embargo, el impulso de Cage se aproxima al de una música informal: en cuanto protesta contra la terca complicidad de la música con la dominación sobre la naturaleza" (VMI 543). Con la salvedad de que su planteamiento se queda en una mera "negación abstracta" de esa dominación (*ibid.*). Se entrega la composición y la experiencia estética a otra heteronomía: el azar, por naturaleza externo a la subjetividad y a la composición.

¿Cómo debe entonces el compositor, en su subjetividad, afrontar la lógica de dominación? El enfoque dialéctico le sirve una vez más a Adorno para hacer un análisis sutil y complejo de esta situación aporética. No se trata de dejarse llevar por esa lógica, pero tampoco de abandonarla sin más, algo imposible, pues sería ceder a la regresión técnico-composicional. Más bien, si prestamos atención a la inversión dialéctica de los opuestos, la única manera de superar la lógica de dominación es, paradójicamente, mediante su radicalización:

"Sin embargo, si el arte quiere revocar realmente la dominación sobre la naturaleza [*Naturbeherrschung*]; si tiene que valer para una situación en la que los hombres ya no ejercerían el dominio mediante el espíritu, ello únicamente lo consigue gracias a la dominación sobre la naturaleza. Sólo una música en poder de sí misma, tendría también en su poder la libertad respecto a toda clase de coerción [*Zwang*], incluida la propia" (VMI 546).

Parece un juego de palabras, si para entenderlo nos quedamos en ámbitos como la política de Estado o las relaciones puramente físicas. En cambio, se vuelve diáfano si recurrimos al ámbito del arte y en especial la música, pensando, por ejemplo, en el aspecto técnico de la interpretación musical. El aumento en el control técnico del instrumento (o de una orquesta) no tiene por qué conducir forzosamente a un tipo de interpretación más calculada y mecánica, fría en su perfección técnica, sino que también puede servir, y es requisito casi imprescindible, para superar el nivel de lo meramente técnico, y para que el intérprete pueda efectuar su capacidad expresiva con la mayor variedad en la interpretación musical. En un pasaje de la *Teoría estética* lo expresa claramente hablando de la subjetividad: "Sólo el sujeto fuerte y desplegado, producto de toda la dominación sobre la naturaleza y de su injusticia, tiene también la fuerza para retirarse ante el objeto y revocar su autopoiesis [*Selbstsetzung*]" (TE 427). Ahora podemos entender cómo la recuperación de la subjetividad en la composición musical, y además en su papel fuerte, no solo no supone volver a instaurar una relación de dominio y manipulación con el material, sino que incluso posibilita abrir el camino exactamente contrario: la

vía para una relación con el material en el que no sea reducido a la mera manipulación de la lógica de dominio.

Esto tiene fuertes implicaciones para la confrontación entre los dos modelos de música informal y constelación. La música informal puede representar entonces la vía de salida de la aporía de la composición contemporánea, entre heteronomía y nominalismo, en la medida en que recupera el papel de la subjetividad. Pero en esto se llega a convertir en un modelo opuesto al modelo de constelación. Aquello que no aparece en este, el sujeto fuerte, es seguramente lo que en gran medida le ha dado tanta vigencia actual, entre las modas intelectuales. La exigencia de partir para la forma informal de un sujeto potenciado, no débil o depotenciado, con el máximo desarrollo en su capacidad de dominación, contradice frontalmente el modelo de constelación. Solo en un punto Linke recoge la función del sujeto, al poner en conexión el modelo de constelación con el de experiencia estética. El objetivo es socavar la dicotomía estética de la obra y de la recepción. En la experiencia estética se puede entender la forma musical como un proceso dinámico entre objeto estético y sujeto: “La forma musical surge en la interacción del sujeto que experimenta estéticamente con el objeto estético en el proceso de la experiencia estética y, por lo tanto, no debe entenderse como una mera propiedad de objeto del fenómeno musical, ni como una categoría pura de experiencia”⁶⁴.

El problema es que, tal como puede leerse en tantos pasajes, sobre todo de la *Teoría estética*, Adorno nunca intenta ‘socavar’ dicotomías, y menos la de sujeto-objeto⁶⁵, para fusionarla en la experiencia estética, sino más bien lo contrario: que la relación sujeto-obra sea dialéctica significa que se refuerzan en su oposición, que aunque sea de interdependencia, en modo alguno supone socavar la oposición: “El sujeto solo se convierte en la esencia de la obra de arte cuando se presenta a esta como ajeno, exterior, y compensa la extrañeza poniéndose a sí mismo en vez de a la cosa” (TE 427). Y en los cursos (en los que se basa sobre todo Linke), comparando el arte tradicional con el contemporáneo, éste, como respuesta al *desideratum* de liberación artística, se distingue por aumentar precisamente la separación y oposición: “La construcción es justamente lo devenido libre, la forma impresa sobre un material por un sujeto libre y –si quieren así– soberano; mientras que la forma tradicional es precisamente una forma en la que, ante todo, aún no se ha llevado a cabo la separación entre sujeto y objeto y, en relación con ella, la liberación del sujeto”⁶⁶. Un pasaje en el que resalta la extraña paradoja de que, como hemos dicho, el modelo de constelación donde menos se puede aplicar es en el proyecto estético de Adorno para la música contemporánea.

⁶⁴ Cosima LINKE, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵ A lo largo de todo el estudio, ya luego en su parte de aplicación al análisis musical, Linke persigue debilitar las dicotomías, algo que concuerda poco con el proceder dialéctico. Quizás, debida a la inconsciente contaminación con parámetros post-estructuralistas, como sus referencias a Deleuze dejan traslucir.

⁶⁶ EC 202 (subrayado mío).

Hay que examinar, pues, con más detalle el modo de intervenir de un sujeto fuerte. Por una parte, el proceso compositivo en la subjetividad del compositor no puede renunciar en lo más mínimo a la exigencia de construir integral y por tanto de dominar completamente el material (VMI 546). Pero, por otra parte, solo esta subjetividad potenciada es la que puede introducir los tres componentes que permiten superar la relación de pura manipulación respecto al material en esta 'construcción total': la introducción de una instancia autocrítica, de la preeminencia de la escucha, y de la reacción subjetiva involuntaria.

Primero, sólo una subjetividad potenciada es capaz de controlar, antes que lo externo a ella, lo interno, a sí misma y su modo de operar con la lógica de dominación. Controlarlos significa someterlos a una incesante tarea de autocrítica en la composición musical: "Pero el dominio del material debe, en cuanto reflexión del oído compositivo, intensificarse autocríticamente hasta que deje de volcarse sobre una materia heterogénea" (VMI 546). Esta tarea hay que entenderla como autocrítica de los esquemas preconcebidos con los cuales la subjetividad se acerca al material, y por lo cual el material se le presenta como materia heterogénea. Por tanto, no se trata ni de hacer *tabula rasa* con estos esquemas preconcebidos y con la subjetividad, como de modos opuestos intentaron hacer el serialismo y la música aleatoria, sino de tomar conciencia de ellos y someterlos a una continua tarea de corrección, depuración y modificación.

Pero, en segundo lugar, esta tarea autocrítica necesita algún tipo de orientación. La pura autocrítica no podría construir un proceso de composición con sentido. Para ello hace falta el segundo componente mencionado: la introducción de la escucha como momento esencial del mismo proceso compositivo. La escucha se ha visto siempre como un momento propio del receptor, mientras que el compositor e incluso el intérprete eran colocados del lado del hacer. Pero Adorno es muy crítico con el enfoque de la música como 'puro hacer'. Como respuesta a la crisis contemporánea de la subjetividad, ya desde los años 30 hubo programas estético-musicales que persiguieron la priorización del hacer, como Paul Hindemith (EC 327-328). Pero este planteamiento no supone una solución, sino que funciona más bien al contrario, ocultando la crisis. Poner como fin el hacer música por hacer música, es decir, una especie de 'hiperproducción', sería un modo renovado de esa actividad de manipulación y violencia sobre el material. El valor de la hiperproducción es típicamente burgués, la cantidad reemplaza a la calidad. Y hoy en día parece imperar de nuevo, en todos los campos (también en la filosofía), a falta de una criba rigurosa cada vez mayor. Para enfrentarse a esa mixtificación, habría que proceder de manera inversa: limitando casi al máximo la producción, al subordinarla a la escucha como 'instancia pasiva'. La escucha como fase originaria de la composición, que actúa de criba efectivamente rigurosa⁶⁷.

⁶⁷ Sobre la importancia de la escucha en Adorno y para la actualidad, cf. Antonio NOTARIO, "L'émancipation de l'écoute ou pourquoi lire -et jouer- encore Adorno et Eisler, en *Filigra*

La función primordial de la escucha deriva de su naturaleza en principio pasiva, porque en ella se realiza de manera intrínseca esa auto-deposición de la subjetividad fuerte. Es solo esa subjetividad potenciada al máximo la que puede controlarse a sí misma, deponer su lógica de dominación y los esquemas preconcebidos con los que se acerca al material, suspender su actividad manipuladora y violenta, para poner como momento inicial y originario del acto compositivo el mantenerse *a la escucha del material*: “Debe convertirse en una forma de reacción de ese oído compositivo, que, por así decir, de manera pasiva se apropie de *la tendencia del material*”⁶⁸. Si tomamos el modelo de la lengua, de lo que consiste dominar completamente una lengua, podemos entender la estrecha conexión, paradójica, entre el aumento del dominio técnico sobre el material y este componente ‘pasivo’ de la composición:

“La consecuencia de la técnica artística siempre es, en cuanto verdadera dominación, al mismo tiempo su contrario, el desarrollo de la sensibilidad subjetiva hasta convertirse en la susceptibilidad al estímulo de lo que no es el mismo sujeto; es algo análogo a cuando se dice que uno domina la lengua, que sólo merece un sentido humano, cuando se tiene la fuerza para dejarse dominar por la lengua” (VMI 546-547).

Pero la auténtica escucha, la escucha no-regresiva, no es meramente pasiva, en ella hay una estrecha conexión actividad-pasividad, pero de modo inverso al sujeto tradicional. Si el sujeto necesita hacerse pasivo para poder entregarse a la escucha es para que ésta, por su parte, se pueda volver completamente activa, sea capaz de detectar los más mínimos indicios de los devenires en el material: “La *musique informelle* sería una música en la que el oído se pusiera a la escucha activa [*lebendig*] del material, de aquello en que ha devenido [*was daraus geworden ist*]” (VMI 547).

El concepto adorniano de material musical ha sido objeto de infinitas discusiones, tanto en la filosofía, como en la musicología. En palabras de Dahlhaus, “el material musical es para Adorno la suma de las propiedades de los sonidos y de las relaciones sonoras pre-formadas por la historia. [...] Son de naturaleza histórica puesto que son producidas por los hombres”⁶⁹. Pero el aspecto puramente físico del sonido no queda excluido por completo, sino recogido en la naturaleza dialéctica del material, que “deriva de la interacción entre propiedades naturales y propiedades históricas”⁷⁰. Junto a él, el concepto de ‘tendencia del material’ designa su aspecto de ‘coerción’ (*Zwang*), por

17 (2014). <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=634>.

⁶⁸ VMI 546 (subrayado mío).

⁶⁹ Carl Dahlhaus, “Adornos Begriff des musikalischen Materials” (1974), en *Schönberg und andere*. p. 336.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 337.

la cual “la tradición que hereda el compositor y que él mismo transforma es inherente al material, es decir, a las texturas y técnicas de las que se sirve”. El compositor debe someterse a esa ‘coerción’ para que la composición no caiga en “la carencia de significación”⁷¹. Puede llegar a conocer lo que es correcto y lo que es falso “antes por su experiencia con el material, y solo después por el conocimiento de las obras”⁷². Por tanto, el concepto de tendencia se refiere también a aquello hacia lo que se oriente el desarrollo de la composición, en la medida en que las técnicas y recursos pasados y presentes revelan su ‘desgaste’, y otros nuevos, o hasta el momento marginales, su utilidad⁷³.

El tercer componente repercute en el acto compositivo mismo, tal como deriva de estos requisitos previos de la tarea autocrítica y la priorización de la escucha. El objetivo es, finalmente, depurar al acto compositivo de la violencia que históricamente lo ha constituido. Para ello, la subjetividad debe auto-reducirse a la pura reacción subjetiva frente a la escucha. Su medio es la subjetividad potenciada como la sola que puede de-ponerse a sí misma. Se trata de utilizar su capacidad de limitación, pero ahora no dirigida hacia fuera, hacia el material, sino para aplicarla sobre sí misma. Pero limitarse a sí misma es reducirse a las puras reacciones subjetivas, ajustadas del modo más fino y pertinente posible, gracias al crecimiento de su capacitación técnica –al dominio sobre el material–. Una reacción subjetiva que además no esté guiada por una voluntad dirigida a fines, que se constituirían entonces en instancias preconcebidas, sino que precisamente, en su potenciación, debe conseguir alcanzar un estado en el que pueda abandonarse a la involuntariedad de esas reacciones: “Como aquello en que se ha convertido incluye el proceso de racionalización, éste se conserva; pero al mismo tiempo, gracias a *la involuntariedad de la reacción subjetiva*, se vería privado de su *actividad violenta*”⁷⁴.

Adorno se sitúa ya muy lejos de ese sujeto autónomo que se impone el orden a sí mismo. La búsqueda en la superación de la heteronomía no debe conducir a tal clase de autonomía, que, como hemos visto, en el caso del serialismo enmascara una nueva forma de heteronomía. En estas coordenadas, en cambio, autonomía es espontaneidad, pero no en el sentido kantiano, que vendría a refrendar ese sujeto autónomo, sino entendida desde el polo opuesto, como espontaneidad de las reacciones subjetivas, recogida bajo la expresión “oído espontáneo”: “Si el sujeto fue el portador de la racionalización,

⁷¹ *Ibid.*, p. 339.

⁷² *Ibid.*, p. 337.

⁷³ “Así, por ejemplo, hacia 1900, fueron los acordes mismos los que permitieron ver inmediatamente la utilidad del acorde de quinta aumentada y el desgaste del de séptima disminuida.” *Ibid.* Cf. un resumen reciente de la discusión en Gunnar Hindrichs, “Der Fortschritt des Materials”, en R. KLEIN, J. KREUZER, S. MÜLLER-DOOHM (ed.), *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Metzler, 2ed., 2019, pp. 59-70.

⁷⁴ VMI 547 (subrayado mío).

en tal movimiento [la involuntariedad de la reacción subjetiva] es negado y salvado. Renuncia a su excedente sobre lo compuesto; *ya no deforma el material, ya no lo provee de intenciones arbitrarias*; pero los actos con los que ocurre esto siguen siendo los del oído espontáneo⁷⁵.

La conclusión, por tanto, es decisiva. Es en la recuperación de la subjetividad, de esta manera tan específica, donde reside la diferencia crucial de la música informal, respecto a todos aquellos programas estéticos que terminan de una manera u otra en la heteronomía de la experiencia musical, como el serialismo, la música aleatoria (y la música textural): “Éste sería el umbral de una música informal, frente a una música reificada y alienada, y también frente a la supuesta comunicación” (VMI 547).

5. CONCLUSIÓN

Más allá de la confrontación de los dos modelos formales, el programa estético de la música informal exhibe así su actualidad para el presente. Sería interesante aplicar los parámetros de su análisis, empezando por las antinomias, a los programas compositivos posteriores, como el espectralismo, la nueva simplicidad o la música acusmática. Y así comprobar qué clase de problemas específicos, que permanecen ocultos, permite sacar a la luz. Pues la ‘profundidad’ del arte se mide por los problemas que es capaz de reconocer y afrontar. La música informal señala al menos tres insoslayables: la imposibilidad de renunciar al nominalismo estético, pero escrutando cualquier forma nueva de heteronomía; la necesidad del constructivismo integral, pero abriendo, en la construcción totalizadora, un espacio para la oscilación estructural; y el imperativo de reconstituir una subjetividad fuerte para la configuración formal, pero en tanto que aprenda a auto-deponerse en la escucha, hacia la involuntariedad de la reacción subjetiva. Para todo ello, la estética musical, estrictamente filosófica, podría volver a adquirir un sentido, pero siempre que su terreno fuese “la reflexión de la experiencia musical sobre sí misma” (VMI 548).

Marco Parmeggiani Rueda
Departamento de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Málaga
Campus de Teatinos
Bv. Louis Pasteur 27
29010 Málaga - España
mparmeggiani@uma.es

⁷⁵ VMI 547 (subrayado mío).