

## LA METAFORA DE LO NEGRO: UNA APROXIMACION A LA ESTETICA DE T.W. ADORNO

*A medida que la todopoderosa industria cultural se apropia del principio de las luces y lo corrompe para manipular a los hombres en favor de lo oscuro perpetuado, el arte se yergue aún más contra la falsa claridad, opone al omnipotente estilo de neón de nuestra época configuraciones de ese oscuro rechazado y ayuda al esclarecimiento únicamente en la medida en que, con conocimiento de causa, convence a la claridad del mundo de sus propias tinieblas.*

*T. Adorno*

Si existe consenso con respecto a Teodoro Adorno, éste se refiere a las dificultades de su estilo. Leerlo supone enfrentarse a una forma de escritura que no parece destinada a la comunicación. El mismo Marcuse declaraba que las frases de su amigo lo enfurecían. Aunque a renglón seguido lo justifica y lo explica.

Oscuro, contradictorio, el texto adorniano parece negarse a la coherencia y al sentido: discurso hermético que se ofrece al lector como un enigma que debe descifrar.

Entre las cuatro posibilidades que, según Blanchot, se presentan al intelectual (la enseñanza, la investigación especializada, la acción política y la escritura) es evidente que Adorno escogió, en primer lugar la escritura. Como Sartre, como Nietzsche, para quienes la forma, o sea, el texto, es substancial al mensaje. Lo que equivale a decir que hay una relación estrecha entre la filosofía y el texto por medio del cual el filósofo actualiza su pensamiento.

## *Un procedimiento de escritura que toma como modelo el arte*

En efecto, las fórmulas de escritura de Adorno rompen con las de la tradición filosófica, cuyo objetivo es enseñar por la vía de la fría argumentación. Su prosa, por el contrario, ya sea en el ensayo o en el fulgor repentino del fragmento o el aforismo, tiene las calidades de una escritura literaria que primero nos conmueve y luego nos convence.

Antes que teórico Adorno es artista. Recordemos cómo desde muy joven se inclina hacia la música, estudia el piano, y una vez instalado en Viena, es alumno de composición de Alban Berg. Pero no sólo es artista de la música sino también de la palabra, con la cual se siente comprometido. Como Sartre, jamás hubiera aceptado una separación entre el escritor y el teórico. De allí que su prosa, al mismo tiempo que nos propone una interpretación de las obras de arte, sea en sí misma objeto de una interpretación.

Para este filósofo, artista del lenguaje, la elección de una escritura estética no resta rigor al discurso, sino que, al contrario, lo enriquece. Como resultado de esta correspondencia entre el pensamiento y el texto, en Adorno la obra teórica es una obra de arte. Ya otros filósofos –nuevamente hay que mencionar a Nietzsche y también a Schopenhauer– habían apuntado a esa dimensión estética del texto.

En oposición a la prosa filosófica tradicional, denotativa y representativa, la de Adorno favorece, al menos en primera instancia, la función emotiva y connotativa del discurso. Es un estilo que, elaborado a partir de modelos tomados del arte –la música y la poesía en particular– viola constantemente los códigos del “lenguaje normal”, por medios como el empleo abundante de figuras retóricas, especialmente de la metáfora.

Por otra parte, como señala Martin Jay, “su modo de razonar era raramente inductivo o deductivo, reflejo de su insistencia en que cada frase para ser plenamente comprendida, debe ser mediada por la totalidad del ensayo (...) Su obra estaba también informada por el principio que Adorno atribuyó a los simbolistas: la resistencia a la sociedad es resistencia a su lenguaje” (1).

No se agotan aquí, desde luego, las particularidades de la escritura de este filósofo, escritura que constituye un desafío a la racionalidad lingüística y que al preferir modelos no discursivos (parataxis) asume las consecuencias de ser un texto polisémico y contradictorio, enfrentado a la paradoja de querer ser oscuro, pero, al mismo tiempo, en su condición de teoría, pretender comunicar un pensamiento.

No es sin embargo propósito nuestro ahondar en esta dirección. Estudiosos de su obra han analizado cómo, por ejemplo, Adorno no sólo oscurece

---

(1) Jay, Martín. *La imaginación dialéctica* (Madrid, Taurus, 1984), p. 289.

sino que latiniza la lengua alemana. Así mismo han explorado el sentido de su preferencia por el fragmento y el aforismo y su resistencia a formas arquitectónicas del discurso.

Retengamos entonces únicamente lo que se refiere a su gusto por la metáfora, lo cual nos permitirá aproximarnos a nuestro objeto: la metáfora de lo negro como piedra angular del pensamiento estético de Adorno. Aunque no sistemática, fragmentaria y desafiante a toda síntesis, la *Teoría Estética* puede considerarse como una especie de "Summa" de la reflexión adorniana sobre el arte. Allí encontramos todas sus preocupaciones, todos sus conceptos fundamentales, no expuestos, obviamente, en forma lineal sino a manera de un abanico. Las demás obras consagradas a temas específicos, ya sean Mahler o Wagner, la música nueva o la producción industrial de bienes culturales, no harían más que ampliar o desarrollar unas ideas expresadas en parataxis en este libro central. Y es precisamente en el fragmento de la *Teoría estética* titulado "El ideal de lo negro", en donde nos parece que articula uno de los aspectos más importantes de su pensamiento estético.

Afirmación de lo negro como ideal de todo arte que quiere ser autónomo, y negación del negro por su contrario, los colores, en la producción reificada de la industria cultural, cuya crítica despiadada hace. En tanto que imagen, las implicaciones semánticas del negro superan el contenido simplemente denotativo para aproximarse a nociones tales como lo oscuro, lo tenebroso, lo sombrío, lo no familiar, la disolución, la disonancia. También es el símbolo de la melancolía, la desgracia, la tristeza. Los colores, por el contrario, son asimilados a la claridad, la luz, la alegría, el goce, la armonía, la consonancia, así como también a la televisión, la publicidad, y todas las producciones de la industria cultural.

#### *Una estética en modo menor*

De hecho, Adorno toma partido por el negro y la vía de una estética en modo menor. No está muy lejos el "Das Unheimlich" (lo siniestro) freudiano, que pone en tela de juicio la estética hedonista. ¿No se refiere Freud a ese sentimiento de no familiar, de oscuro, que está presente en las grandes obras y que resulta fundamental en la experiencia artística? Sin embargo, ese sentimiento siniestro, definido en el ensayo de 1921, tiene que ver con un retorno de lo reprimido individual, mientras que en Adorno hace referencia a un malestar social.

Hay que tener en cuenta también que esta contribución a una estética negativa permanece aislada en la obra del creador del psicoanálisis quien, en trabajos posteriores, especialmente en *El malestar en la cultura*, asume una posición definitivamente afirmativa, idealista: el goce de la obra de arte y de la belleza en general —dice— nos ofrece una forma de satisfacción imaginativa, algo embriagadora. Ligera narcosis, el arte nos proporciona un refugio, así sea fugaz, ante los azares de la existencia.

Evidentemente el pensamiento freudiano no era extraño a Adorno, quien en su *Teoría estética* le hace una crítica, aunque sin ninguna alusión a lo si-

niestro. “La teoría psicoanalítica es preferible a la idealista porque hace salir a la luz todo aquello que en el interior mismo del arte no es artístico. Nos ayuda a liberar al arte del carril del Espíritu Absoluto” (2).

Pero seguidamente descubre en el psicoanálisis las debilidades de las estéticas idealistas, en particular el hecho de ser un código absolutamente subjetivo para explicar tendencias instintivas del individuo, y que a pesar de suministrar la clave de ciertos fenómenos, no llega al fenómeno mismo del arte.

Tal vez sea el momento de señalar, antes de seguir adelante, las diferencias que establece Adorno entre su estética y la estética tradicional, tanto la normativa como la de los filósofos que tratan el arte por medio de un sistema de categorías generales. El método de Adorno es inmanente y su reflexión parte del arte mismo para sumergirse en la obra”. Su relación con el objeto estético —observa Marc Jiménez— no es ni simple reflexión (*commentaris*) ni adición o superposición de discursos desde afuera, sino *acompañamiento*, en el sentido musical del término, desde el interior” (3).

Es una comprensión del arte que se diferencia especialmente de los sistemas metafísicos idealistas (kantiano y hegeliano en particular), ya que estos filósofos “fueron capaces de escribir una gran estética sin entender nada de arte” (4). Por eso son estéticas —y la afirmación de Adorno es válida sobre todo en el caso de Kant— que aportan elementos para penetrar su pensamiento filosófico en general, pero no para la comprensión de la obra de arte concreta.

Pero además, la de Adorno es una reflexión que se sitúa en un momento histórico, el de la sociedad industrial avanzada; que mira hacia las obras de su tiempo, la modernidad, y que se pregunta por el sentido y la función del arte en esa sociedad. ¿Para qué arte en tiempo de miseria? La paráfrasis de Hölderlin podría ser el punto de partida de la reflexión adorniana sobre la cultura, y sobre el arte dentro de esa cultura. Un tiempo en el que “hablar de los árboles es casi delito porque ello es callar muchos horrores”, según la expresión de Brecht. O también la afirmación de Benjamin: “No hay un documento de cultura que no sea, al mismo tiempo, un documento de barbarie”.

El malestar de una civilización que pone todos sus recursos técnicos y financieros al servicio de la producción de bienes culturales, pero que se niega a utilizar esos recursos cuando se trata de acabar con el hambre del mundo es una consecuencia de la que Adorno y Horkheimer llaman la autodestruc-

---

(2) Adorno, Theodor W. *Teoría estética* (Madrid, Taurus, 1980), p. 19.

(3) Jiménez, Marc. *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*. (París, Le Sycomore, 1983), p. 226.

(4) Adorno. *Introduction première. Autour de la Théorie Esthétique*. (París), Klincksieck, 1976), p. 111.

ción de la razón. La sentencia de Adorno es contundente: “escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie”.

Al establecer la genealogía de la Razón, Adorno señala que inclusive antes de la era industrial, en nuestra civilización occidental (que desde el comienzo marcha hacia la barbarie), la música (entiéndase el arte, dado el estatuto de paradigma que tiene la música en su pensamiento) lleva la marca de una herida, de un pecado original: “Después del encuentro, afortunadamente fallido, de Ulises con las sirenas, todos los cantos llevan una herida, y la cultura occidental, toda, carga con el absurdo que representa el canto en la civilización occidental, ese canto que, no obstante, proclama el poder de todo canto que es el de emocionar” (5).

Tanto en la *Dialéctica del Iluminismo* como en la *Teoría estética*, *Minima Moralia* y la *Filosofía de la nueva música*, Adorno enjuicia severamente la omnipotencia de la racionalidad que en la época contemporánea ha alcanzado también el terreno del arte para reificarlo y convertirlo en instrumento de dominación. Por eso, pensar el arte, tal como lo hace Adorno, implica también pensar en lo que está siendo convertido por una cultura administrada; distinguir las verdaderas creaciones artísticas (obras autónomas) de las que tienen el carácter de mercancía, y por lo tanto, analizar las repercusiones ligadas a tales hechos.

#### *Adorno, Benjamin, Marcuse: encuentros y divergencias*

El punto de partida de Adorno es el mismo de sus colegas de la llamada Escuela de Francfort, en la medida en que el problema de la cultura se sitúa en el núcleo de una teoría crítica de la sociedad. Sin embargo, Adorno es el único que prosigue hasta el final su proyecto de una teoría de la modernidad en el arte y su correlativo, una estética negativa.

Walter Benjamin, a su turno, estudia el problema de la reificación y de las nuevas relaciones obra/público que surgen en la era de la reproducción técnica de la obra del arte. La pérdida del “aura”, su consecuencia más importante, es considerada como un beneficio. En la medida en que el aura, tal como la define Benjamin –la única aparición de un lejano lo más próximo posible– se presenta como una noción idealista, no habría, hasta este momento, divergencias entre su posición y la de Adorno. No obstante, una fuerte polémica habrá de desarrollarse, a propósito de las conclusiones de Benjamin, según las cuales la pérdida del aura tiene un valor progresista y contribuye a la democratización de la cultura. Benjamin, en último término, se declara partidario de un arte técnico, desprovisto de aura, accesible a la masa. A su modo de ver, la reificación tiene que ver precisamente con el arte aún provisto de aura, de uso ritual.

Adorno rechaza tal concesión a las condiciones del mercado, en las cuales, por el contrario, se sitúa para él el origen de la reificación de los valores cul-

---

(5) Adorno y Horkheimer. *La dialéctica de la razón*. (París, Gallimard, 1984), p. 73.

turales. La estética de Adorno se elabora entonces en oposición a una administración del saber que ha logrado “planificar la cultura”, formular “políticas culturales” y producir y distribuir industrialmente “bienes culturales”, en nombre de una “democratización de la cultura”, cuando realmente se trata de responder a los intereses de la “ratio” comercial capitalista. Lo que este filósofo ha comprendido con una extraordinaria lucidez es que en la medida en que el arte es desposeído de su verdadera esencia –de su aura–, en que es desfigurado y aproximado a las masas, pierde el carácter de protesta, de oposición al *statu quo* y se convierte en un elemento que, lejos de dignificar a los hombres, los domestica y empobrece.

Veamos ahora, así sea de paso, cuál es la posición de Marcuse. Incisivo, sin lugar a dudas, su análisis se orienta fundamentalmente hacia el rol de la cultura en el universo unidimensional de la sociedad industrial avanzada. Una sociedad que en la que el contenido protesta del arte ha sido neutralizado; que ha transformado la crítica en afirmación. Es lo que él llama la “cultura afirmativa”, especie de opio del pueblo.

En contraposición al pensamiento de Benjamin, Marcuse considera que en la cultura de masas el arte ha sido viciado, en la medida en que se lo ha despojado de su atributo más esencial, el de la rebeldía.

Los críticos neoconservadores o los críticos de izquierda de la cultura de masas ridiculizan la protesta contra la utilización de Bach como música de fondo en la cocina, contra la venta de Platón, Hegel, Shelley y Baudelaire, Marx y Freud en los supermercados. Al contrario insisten en que se reconozca el hecho de que los clásicos han dejado el mausoleo y han regresado a la vida, de que la gente es mucho más educada. Es verdad, pero volviendo a la vida como clásicos vuelven a la vida distintos a sí mismos; han sido privados de su fuerza antagonista, de la separación que era la dimensión misma de su verdad. Así, la intención y la función de esas obras ha sido fundamentalmente cambiada. Si una vez se levantaron en contradicción con el *statu quo*, esta contradicción es anulada ahora (6).

Los vínculos de Marcuse con la estética son menos substanciales que los de Adorno. No hay en él una teoría estética propiamente dicha, a pesar de que siempre reserve un lugar para el arte dentro de sus obras y de su utopía. Y a pesar de que uno de sus últimos libros esté consagrado a esta materia. También Marcuse es conciente de la paradoja que significa ocuparse de estética en tiempos de graves contradicciones sociales. *La dimensión estética* comienza así: “En una situación en la cual la única forma de cambiar la angustiada realidad consiste en una praxis política, resulta imperativo justificar que uno se ocupe de la estética” (7).

---

(6) Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. (Barcelona, Seix Barral, 1968), p. 94.

(7) Marcuse. *La dimensión estética*. (París, Seuil, 1979), p. 15.

Fuera de la crítica a la estética marxista, a la cual dedica las primeras páginas de este ensayo, la reflexión no va más allá de las ideas expresadas en sus análisis anteriores, especialmente en *Eros y civilización*, y la influencia de las ideas de Adorno, reconocida en el prólogo, no es muy evidente, sin embargo. Por lo que a nuestro propósito se refiere, limitémonos a señalar que Marcuse permanece preso en la estética idealista – hedonista, como puede inferirse de la fórmula que resume su pensamiento al respecto, puesta en evidencia por Adorno, pero que, obviamente éste no podría compartir sin reservas: “Promesse de bonheur, el arte justifica la existencia acentuando lo que en ella prefigura la utopía” (8).

### *El ideal de lo negro*

En más de un sentido Adorno se muestra intransigente. Se opone a la producción planificada y en masa de bienes culturales; al arte como esparcimiento; a los colores de la industria cultural. La negación radical es la única salida correcta para una reflexión que se coloca bajo el signo de la modernidad. En forma correlativa, lo negativo, imagen de lo negro, es la condición de las obras auténticas. Y es justamente en las obras más decididamente modernas en las que Adorno descubre esta autenticidad.

Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieren venderse a sí mismas como fáciles consuelos, deben igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro. Muchas producciones contemporáneas se descalifican al no querer darse cuenta de ello; por querer alegrarse infantilmente con los colores (9).

El negro es el símbolo del ascetismo total que proclama Adorno para el arte autónomo. Ascético en cuanto despojado del goce y del ideal de lo bello. Ascético porque no busca el esparcimiento y sabe guardar las distancias: “es vulgar el arte que rebaja a los hombres suprimiendo toda distancia y plegándose al deseo de hombres ya degradados”. Ascético porque su signo no es la dicha. El arte heterónimo ama el brillo de colores y sonidos, y ofrecido como mercancía por la cultura de masas, se pliega a las exigencias de la publicidad, del cine, de la televisión. Pero ascético no es sinónimo de inofensivo. La fuerza de impugnación y de provocación sigue siendo para Adorno la cualidad más importante del arte autónomo. “Las formas artísticas son contenido social sedimentado; registran la historia de la humanidad con más exactitud que los documentos”.

En la época del caos y de la vida mutilada, en un mundo desprovisto de sentido, “la desintegración es la verdad del arte integral”. Puesto que la razón se ha transformado en barbarie, el arte debe evocar el caos; debe recor-

---

(8) Adorno. *Paralipomena. Autour de la Théorie esthétique*. p. 80.

(9) Adorno. *Teoría estética*, p. 60.

dar constantemente lo que se quisiera hacer olvidar. No tener velos ni poder pero ser fundamentalmente ascético es el mayor compromiso de un arte que no pretende complacer sino ser verdadero. “Las obras de arte son ascéticas e impúdicas; la industria cultural es pornográfica y pudorosa”. Inversamente a la falsa imagen de alegría-orden- armonía, difundida por la industria cultural, “la misión actual del arte es introducir caos en el orden”.

### *El aura es negra*

La fuerza de lo negativo que llevan ciertas obras –las más radicales– de la modernidad es sello de autenticidad. Negativa por inconclusa y oscura (como la literatura de Musil y Kafka); en música el ejemplo más elocuente es *Moisés y Aaron* de Schönberg. Negativa porque destruye y deforma: el impacto que produce la pintura moderna tiene que ver con estos principios. Negativa porque disonante (ciertas expresiones de la música en el siglo XX). Negativa, en fin, porque se resiste a la coherencia y al sentido único (las piezas de Beckett. También lo serían las películas de J.L. Godard, quien a la pregunta de si sus películas tenían un principio, un medio y un fin, respondió: sí, pero no necesariamente en ese orden).

El arte sólo puede representar una protesta frente a la realidad si se hace igual a ella, es decir, tornándose tan siniestro como ella. Y esto lo encuentra Adorno en el arte de vanguardia, del cual se muestra partidario sin reservas: el poder de la obra de Kafka –dice– reside en ese sentimiento negativo de la realidad. “Kafka no excita ciertamente un deseo pasional. Pero la angustia real que crean obras suyas en prosa como *La metamorfosis* o *La colonia penitenciaria* (el shock del encogimiento, el asco que sacude la physis) todo ello como forma de defensa tiene más que ver con la pasión que con el antiguo desinterés que él recoge y que tras él perdura” (10).

Adorno señala también que desde que el Modernismo es presentado por primera vez teóricamente, en Baudelaire, está asociado a la desgracia, tiene un halo maldito: “lo nuevo es hermano de la muerte. El satanismo que hay en Baudelaire es la identificación refleja y negativa con la negatividad de la sociedad. El dolor cósmico llega a convertirse en enemistad del mundo” (11).

Numerosas son las consecuencias que de tal concepción del arte se desprenden, en relación con el creador, el público y la experiencia artística misma. De nuevo, lo auténtico, sinónimo de autónomo, se define en oposición a lo heterónimo-desvirtuado de la industria cultural. Por su rechazo de la diversión y el esparcimiento la experiencia artística estaría más próxima al misticismo, al pacto diabólico, al conocimiento. El arte no salva nada ni a nadie. Ni compensación ni cura, el arte abre heridas, antes que restañarlas. Todas las formas de diletantismo a nombre de la democratización del arte son

---

(10) Ibid. p. 24 y 34.

(11) Ibid. p. 36.



fuertemente denunciadas por Adorno, para quien la experiencia artística sólo es auténtica cuando se libera del goce y de la función recreativa.

El aura de la obra de arte verdadera, si es que aura existe, tendría que ser negra, ya que lleva sobre sus espaldas todo el dolor, la miseria y el absurdo del mundo:

Los impactos de lo incomprensible que la técnica artística despliega en la época de su absurdidad se invierten y terminan por esclarecer el mundo desprovisto de sentido. Es a eso que se sacrifica la música nueva. Ha cargado con todas las culpas y tinieblas del mundo; toda su felicidad está en reconocer su infelicidad; toda su belleza en sustraerse a la apariencia de lo bello (12).

La música tiene, aquí también, el valor de paradigma, pues como lo señala el mismo Adorno, es en la música en donde se halla el concepto puro y riguroso del arte. Por otra parte, su carácter no discursivo, el hecho de ser la más abstracta de las artes, es decir, la más alejada de las formas sensibles de la representación, la hacen menos susceptible de vulgarización, y por lo tanto, más refractaria a la trivialización. Y de hecho, constata que la producción comercial en masa ha triunfado más rápidamente en la literatura y las artes plásticas que en la música.

Habría que ver, sin embargo, si la actitud de Adorno responde únicamente al temor de ver el arte degradado, convertido en producto comercial, o si es que además, comparte con Schönberg cierta concepción aristocrática según la cual si es arte no es para todos y si es para todos no es arte. Una concepción tal, que reserva la experiencia artística para una élite de iniciados, tenía que resultar inaceptable para Benjamin, muy influido en aquella época por el pensamiento marxista.

Y es justamente en la música practicada por la Escuela de Viena, el dodecafonismo, creación de A. Schönberg, en donde encuentra Adorno la fórmula más perfecta de autonomía. Son varios los elementos que configuran en esta música el ideal ascético: su rebelión contra la tonalidad y su renuncia a los alardes sonoros; su preferencia por las combinaciones instrumentales reducidas; su disposición hacia la interioridad y la reflexión. Adorno, en general, se muestra muy atento a todo aquello que en música tiene una connotación de tristeza, de recogimiento, como por ejemplo, los tonos menores (habla de la oscuridad del tono menor). Y en general, considera la música tonal como más proclive a la trivialidad, más susceptible de convertirse en producto de consumo masivo. Hay en la música dodecafónica algo no familiar, algo inquietante, que lejos de producir un efecto sedante, despierta al auditor, incitándolo a la reflexión.

---

(12) Adorno. *Philosophie de la nouvelle musique*. (París, Gallimard, 1979), p. 142.

Su juicio, en cambio, es muy severo, frente a las sonoridades seductoras del Romanticismo, las grandes orquestas, los Toscaninis y todo lo que en la época de los “gramófonos omnipresentes” puede ponerse al servicio de los consumidores que, interesados sólo en *el sonido*, permanecen al margen de la experiencia de la *música*.

No necesita demostración el hecho de que la música que escribieron los compositores del siglo XIX, conocida como estilo romántico, con su tendencia a asociarse con otras artes, especialmente con la literatura, su recurso a programas extramusicales, y su propósito de ser emocionalmente significativa, es la que más rápidamente conquista los grandes públicos. Es una música que, con sus melodías fácilmente “cantables”, con su exuberancia instrumental y su virtuosismo exacerbado seduce al auditor, pero con frecuencia incita a quedarse en el plano simplemente sensorial, de deleite, sin trascender a otros niveles de relación con ese lenguaje articulado que es la música.

Esos “melómanos” para quienes el valor de la música está en relación directa con su atractivo sonoro y que, obviamente, prefieren el brillo de la orquesta de Berlioz a la discreta opacidad de un cuarteto para cuerdas de Fauré, son los mismos que buscan sosiego en la música, que asisten a conciertos con fines terapéuticos, como un consuelo o una evasión. Por otra parte, la reproducción del sonido, con grados de refinamiento superados cada día, y la posibilidad de tener la música, sin ningún esfuerzo en la casa, en el trabajo, en el carro, han contribuido a la multiplicación de los consumidores, oyentes pasivos que escuchan la música, o mejor, el sonido, sin saber *qué escuchan*.

En su estudio sobre Adorno y la música nueva, escribe Raymond Court: “Deconstrucción del lenguaje y experiencia del sufrimiento, tales son los dos criterios de nuestra modernidad, según Adorno, quien encuentra el modelo ejemplar en la obra de Schönberg, ese arte que por su puro contenido de verdad, denuncia la sociedad actual y expresa la descomposición del mundo” (13).

Pero no es solamente la música de Schönberg sino también sus discursos teóricos los que representan para Adorno la protesta, la rebelión radical. La concepción crítica del músico, conceptualizada en el enunciado “el deber de la música no es complacer sino ser verdadera”, tiene para Adorno el peso de un dogma, al cual adhiere y del cual saca su propia conclusión: “Mientras niega la apariencia y el juego la música tiende al conocimiento”. Dado el valor paradigmático que, como ya se ha visto, tiene la música en la estética de Adorno, esta conclusión es aplicable al arte en general: el arte no es juego ni apariencia sino conocimiento. Es lo que parece decirnos el artista filósofo a lo largo de toda su obra. Y en esta forma le sale al encuentro una idea que podría dar origen a una nueva aproximación a su pensamiento estético: la de la relación del arte con el conocimiento. ¿La otra cara de una estética hedonista?

---

(13) Court, Raymond. *Adorno et la nouvelle musique. Art et modernité*. (Paris, Klincksieck, 1981), p. 18.

nista, contemplativa, de la sensibilidad, no sería, en efecto, una estética cuyos términos son el entendimiento, la razón teórica, en síntesis, la verdad?

Por su odio al arte, la obra de arte se aproxima al conocimiento... Desde un principio la música de Schönberg ha gravitado en torno al conocimiento y es éso, más que las disonancias, lo que ha chocado al público. De allí todas las protestas contra su intelectualismo (14).

Señalemos, sin embargo, y ya para poner punto final a estas notas de lectura, la nueva paradoja que significa, en el caso Adorno, dar un rodeo por la música, la más aconceptual de las expresiones artísticas, irreductible al logos y a la razón analítica, para desembocar en el intelectualismo del arte.

---

(14) Adorno. *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 133.

