

Prix du progrès. La desintegración de la tonalidad en la nueva música

Nekane García Amezaga
Investigadora independiente

Magda Polo Pujadas
Universitat de Barcelona
(magda.polo@ub.edu)

Recibido: 17 noviembre 2023 / Aceptado: 04 diciembre 2023

Resumen: Hablar de «nueva música» en Adorno es hablar de la emancipación de la disonancia que ocurrió con el expresionismo atonal de Schönberg y la Escuela de Viena a la que el Adorno-músico se adscribió y que el Adorno-filósofo defendió y postuló como la música del progreso en su tratado la *Filosofía de la nueva música*. Adorno, pensador ilustrado, creía en la capacidad emancipadora de la racionalidad humana y, por tanto, en el progreso social y estético. Sin embargo, y así lo analizaba junto con Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*, la humanidad caía una y otra vez en nuevas formas de barbarie, siendo imposible hablar de un progreso en el mundo; pero el arte, producto social, sí conseguía progresar, aunque no de manera teleológica y lineal, sino dialécticamente, es decir, en constante diálogo con la tradición, con el material musical. Por tanto, la música del progreso, la música atonal, no era una música nueva que se creaba ex nihilo, sino una música que surgía de la desintegración de la música pasada, una música en la que la historia, el material sedimentado, la tonalidad, se destruía por la irrupción de la disonancia como expresión. Schönberg, con esa música disonante que incomodaba el oído aburguesado, discernía las promesas incumplidas en el material musical del pasado, una música que armonizaba una sociedad desintegrada que tuvo en Auschwitz el punto de no retorno, y que atrapaba a la sociedad en una dialéctica constante de recaída de barbarie, como atrapó el dodecafonismo a esas capacidades emancipatorias que la música atonal había vislumbrado. Ahora bien, no era esta una dialéctica cerrada sino una dialéctica interrumpida, un detener la narración que impedía el olvido de las víctimas; esto es, el arte seguía progresando, *il faut continuer*.

Palabras clave: tonalidad, disonancia, nueva música, Schönberg, atonalidad

Prix du progrès. The desintegration of the tonality in the new music

Abstract: To speak of "new music" in Adorno is to speak of the emancipation of dissonance that occurred with the atonal expressionism of Schönberg and the Vienna School to which the Adorno-musician subscribed and which the Adorno-philosopher defended and postulated as the music of progress in his treatise the *Philosophy of New Music*. Adorno, an Enlightenment thinker, believed in the emancipatory capacity of human rationality and, therefore, in social and aesthetic progress. However, and as he analyzed together with Horkheimer in the *Dialectic of Enlightenment*, humanity fell again and again into new forms of barbarism, making it impossible to speak of progress in the world; But art, as social product, did manage to progress, although not in a teleological and linear way, but rather dialectically, that is, in constant dialogue with tradition, with musical material. Therefore, the music of progress, atonal music, was not a new music that was created ex nihilo, but a music that arose from the disintegration of past music, a music in which history, sedimented material, tonality, was destroyed by the emergence of dissonance as expression. Schönberg, with that dissonant music that bothered the bourgeois ear, discerned the unfulfilled promises in the musical material of the past, a music that harmonized a disintegrated society that reached the point of no return in Auschwitz, and that trapped society in a constant dialectic of relapse of barbarism, as well as twelve-tone music captured those emancipatory capacities that atonal music had glimpsed. Now, this was not a closed dialectics but dialectics at

a standstill, a stopping of the narrative that prevented the victims from being forgotten; that is, art continued to progress, *il faut continuer*.

Keywords: tonality, dissonance, new music, Schoenberg, atonality

Sumario: 1. “*Il faut continuer*”. La filosofía de lo nuevo. 2. La emancipación de la disonancia como escucha crítica. 3. La astucia de Schönberg como compositor dialéctico. 4. Coda. 5. Referencias.

1. “*Il faut continuer*”. La filosofía de lo nuevo

Adorno, en su *Teoría estética* (póstuma/1980), aludía al «*il faut continuer*» del final de *El innombrable* Beckett para hablar de ese progreso que había en el arte, pero no en el mundo (p. 274). Ahora bien, ¿qué quería decir ese continuar? ¿Qué era ese progreso que sí se daba en el arte y no en la sociedad? Adorno y Horkheimer publicaron en 1947 la *Dialéctica de la Ilustración* para intentar dilucidar por qué la humanidad caía una y otra vez en nuevas formas de barbarie, es decir, por qué no había un progreso social. Y en 1949 salía a la luz la *Filosofía de la nueva música* de Adorno, considerada por diversos académicos la continuación de la *Dialéctica de la Ilustración*, ensayo en el que, contraponiendo dos manifestaciones musicales antagónicas de principios del siglo XX, el expresionismo atonal de Schönberg y el neoclasicismo de Stravinsky, Adorno defendió la música del período atonal del compositor vienés como la música del progreso, aunque sin olvidar la dialéctica histórica que después atrapó a la música y que tuvo en el dodecafonismo su destino. Se separaba Adorno, así, de la concepción lineal del progreso en el arte, aunque reconocía su autonomía.

El “continuar” estético en Adorno, el «*il faut continuer*», implicaba mirar hacia la tradición y hacerla progresar hacia adelante, hacia la modernidad sin desatarse totalmente de ella. No estancarse en la nostalgia de un pasado sino incorporar los elementos técnicos y materiales que la época ofrecía al pensamiento, al arte. La visión estática de la música era solo una ilusión contra la que se tenía que luchar. En este sentido, Alban Berg en sus composiciones tenía la capacidad de destruir la ilusión de la estática y universal tonalidad ya que recurriendo a la tonalidad destruía su constituida segunda naturaleza haciéndola aparecer como algo histórico y devenido; desde la tonalidad componía música atonal, destruía lo idéntico de este sistema que desde el Romanticismo era visto como el lenguaje universal de los sentimientos. De manera que Berg, en un juego dialéctico entre la tradición y la modernidad, componía un arte nuevo que ya no toleraba su ilusión constitutiva, un arte que desde su autonomía y en diálogo con la sociedad formaba parte del *intermezzo atonal* del que hablaba Adorno (1929/2011), de esa música liberada en la que lo nuevo emerge de lo arcaico, en el que tradición y modernidad mediaban dialécticamente para relacionarse constantemente. La atonalidad, en este sentido, recordaba la tonalidad, pero no la eternizaba sino que la transformaba y la abría a una multiplicidad de posibilidades creativas y de escuchas poliédricas.

Contrariamente, Schönberg —que era el músico dialéctico por excelencia a ojos de Adorno (1934/2008c)— en *Moses und Aron* se postulaba como compositor antidialéctico al haber subsumido en el lenguaje idéntico de la disonancia dos elementos antagónicos, y así esta ópera puede ser interpretada como la recaída en la barbarie tras la emancipación estética de las composiciones de la libre atonalidad. Los momentos regresivos del progreso humano también se daban en el material musical, preludiando lo que Adorno denominó el «envejecimiento de la nueva música». Mito e ilustración, barbarie y

emancipación, magia y desencantamiento, se relacionaban dialécticamente. Y dialécticamente debían realacionarse en un *perpetuum mobile*.

Lo que Adorno criticaba en sus escritos era que lo nuevo se presentaba como lo siempre-igual, como el estatismo de la novedad, como el elemento idéntico del cambio. Pero alejándose de una visión pesimista y nostálgica en el arte, Adorno veía en la música de sus últimos años de vida esa autonomía una vez alcanzada por la atonalidad libre y la emancipación de la disonancia, la autonomía que desde las instituciones y con la vuelta de la tonalidad se había intentado silenciar, y denominó *musique informelle* (Adorno, 1961/2006) a la música autónoma, la música del progreso, la nueva música de las segundas vanguardias, de la cual *Atmosphères* de Ligeti era un ejemplo.

La *Dialéctica de la Ilustración*, por su parte, fue el texto ilustrativo en el que Adorno y Horkheimer elaboraron la idea de la historia como algo discontinuo en su continuidad y de la imposibilidad de hablar de un progreso social de la civilización europea. En él dedicaron uno de los capítulos a la industria cultural, término que ellos mismos acuñaron, donde criticaban la homogeneización y estandarización que desde las instituciones se buscaba en la administración de la sociedad subsumiendo el elemento no-idéntico en un nuevo encantamiento. “Sólo quiere percibir los progresos de la dominación de la naturaleza, y no los retrocesos de la sociedad” afirmaba Benjamin en su Tesis XI (Benjamin, 1942/2009, p. 46), el cual fue el punto de partida de los dos miembros del Instituto en el análisis que hicieron sobre la tecnología en la industria cultural. El problema no era con o por la tecnología en sí misma, sino con la administración y planificación que de ella se hacía.

La nueva tecnología había reforzado las relaciones sociales de dominación y, por eso, a pesar de una hegemonía que hacía desaparecer la individualidad en un repetirse lo siempre igual, de manera que las relaciones que se daban en lo laboral se reprodujeran en el tiempo de ocio, Benjamin oponía la noción lineal y cuantitativa de la historia a una percepción cualitativa de la temporalidad basada en el recuerdo y la ruptura mesiánica de la continuidad, en la que la barbarie moderna de la era industrial que encontraba el progreso en la ciencia y la técnica, escondía ideológicamente la creencia en un progreso automático, continuo e infinito basado en la acumulación, el desarrollo de las fuerzas productivas y la cada vez mayor dominación de la naturaleza. Desde esta premisa partieron Adorno y Horkheimer al abordar en el capítulo sobre la industria cultural la yuxtaposición entre la repetición y la reproducción de lo siempre igual, y entre la reproducción masiva y la incapacidad del sujeto de salir del proceso laboral mecanizado.

Para Adorno y Horkheimer (1947/1998), la risa parodiaba la humanidad y en ella se daba la irrupción de la barbarie como posibilidad. En cambio, Benjamin (1933/1989), sin negar el elemento bárbaro de la misma, ya había apuntado años atrás que “Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto” (p. 173). Además, no hay que olvidar que Benjamin introdujo un nuevo significado de barbarie, en virtud del cual entendía que la pobreza de la experiencia de lo bárbaro nos impulsaba a crear un nuevo comienzo, el momento de redención de la experiencia de los *shocks*. Este entrelazamiento entre barbarie y posibilidad, entre catástrofe y mesianismo como despertar, como llegada de un nuevo comienzo estaba asimismo conectado de alguna manera con el concepto de lo nuevo, del progreso, de lo autónomo en Adorno. Y es que Adorno, quien indistintamente aludía a lo bárbaro, lo arcaico y lo primitivo, apelaba constantemente a ese primitivismo que hay en nosotros y que le llevó a enunciar el imperativo categórico de que Auschwitz no se volviera a repetir dando lugar al verdadero progreso, al surgimiento de lo nuevo. Siguiendo a Hullot-Kentor (2011) este no es ya nuestro imperativo categórico; actitudes de barbarización y poderes reales de la

primitivización de la vida estaban encarnadas por las fuerzas del progreso humano. De hecho, para poder explicar “el sentido exacto en que la industria cultural no existe”, Hullo-Kentor explicaba cómo Adorno y Horkheimer juntaron dos palabras antagónicas –industria y cultura– acuñando el término ahora tan nombrado para referirse a la primitivización de la cultura y la vida que la modernidad conllevó.

Precisamente la ceguera que presentamos ante lo antagónico del término, este no ver o no reconocer lo arcaico en lo moderno, este instinto primitivo de supervivencia en un querer ser aquello que va más allá de la autoconservación era esa búsqueda de despertar, y desvelar los puntos ciegos de nuestro conocimiento era desvelar aquello que no está subsumido en el concepto, el elemento negativo, el surgimiento de lo nuevo. El término *nouveauté*, dice Adorno (póstuma/1980):

[...] estéticamente, es algo que ha llegado a ser, es la marca de bienes de consumo que el arte se ha apropiado, la marca que los distingue de otras esferas semejantes y les presta su atractivo, obediente a la necesidad de empleo del capital, el cual pasa a retaguardia en cuanto no sigue expandiéndose, o dicho en lenguaje comercial, en cuanto no ofrece algo nuevo (36).

Pero esta creación de lo nuevo en términos de mercado es lo que para Adorno y Horkheimer (1947/1998) caía en un estatismo de lo “siempre igual”, el *perpetuum mobile* de la circulación del capital de Marx y, por tanto, excluía la novedad.

El principio de ‘siempre lo mismo’ regula también la relación con el pasado. La novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo. La máquina rueda sobre el mismo lugar. Mientras, por una parte, determina ya el consumo, descarta, por otra, lo que no ha sido experimentado como un riesgo. [...] Por eso precisamente se habla siempre de idea, innovación y sorpresa, de aquello que sea archiconocido y a la vez no haya existido nunca. Para ello sirven el ritmo y el dinamismo. Nada debe quedar como estaba, todo debe transcurrir incesantemente, estar en movimiento. Pues sólo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción garantiza que nada cambie (178-179).

Ese *perpetuum mobile* de la sociedad, ese que nada cambie, fue lo que llevó a Adorno a enunciar el no progreso en el mundo, un concepto de lo nuevo que perdía el elemento crítico y negativo de la novedad en cuanto irrupción de la historia como primera naturaleza, de la subjetividad. Según exponía Antonio Vázquez-Arroyo (2008) en su artículo “*Universal history disavowed: on critical theory and postcolonialism*”, Adorno cuestionaba la narrativa redentora del progreso histórico desarrollado por Hegel, en cuya lógica del sacrificio, que emergía siempre en busca de una mayor libertad, el universal siempre prevalecía sobre el particular eliminando así el pensamiento dialéctico. Sin embargo, en la crítica dialéctica que introducía Adorno sobre la lógica del sacrificio, expuesta como parte de la historia primigenia de la subjetividad, el sacrificio de Odiseo se convertía en autosacrificio en aras del principio de identidad, al mismo tiempo que en negación de este principio de identidad. Odiseo en sus peripecias hacia Ítaca se identificaba con las bestias y monstruos sacrificando su subjetividad para poder salvarla. Esa asimilación a lo muerto y rígido, ese imitar para salvaguardar la vida, era la mimesis que Adorno veía en el arte, pero que en cuanto forma no era ajena a la racionalización.

Era en este sentido en el que Adorno (póstuma/1980) entendía el progreso en el arte, pues “el correlato subjetivo de ese dominio objetivo es la capacidad de percibir las

posibilidades de lo que ha llegado a ser, y así el arte se hace más libre para lo suyo, para su rebelión contra el dominio de los materiales” (p. 278) y era en este sentido en el que había que entender su afirmación de que “aunque en el mundo no hay progreso alguno, sí que lo hay en el arte; *il faut continuer*”. (p. 274). La noción de progreso estético tenía que ver, en primer lugar, con la creciente autonomía del arte, donde Adorno veía el signo de libertad, y, segundo, con la significación social del elemento emancipador del arte.

De manera que para Adorno hablar de progreso musical, según su texto “Reacción y progreso”, escrito en 1930, no era hablar de una mejor calidad de las obras con el transcurso del tiempo, pues el progreso venía dado por el material y, por tanto, la idea de progreso era la de “asumir cada vez el material en la etapa más progresista de su dialéctica histórica” (1930/2008c, p. 147), aludiendo con esta dialéctica tanto al elemento mimético y mágico que se daba en el arte como al elemento racional y autónomo que concurría en él.

Por consiguiente, el concepto de “autonomía del arte” era inseparable del concepto de “autonomía” que adquirió la formulación canónica en el pensamiento de Kant y su salida de la minoría de edad o capacidad emancipadora. Para Adorno el dominio de los materiales, el dominio de la técnica, representaba el progreso en el arte, aunque hubiera que pagar el precio de la pérdida de ese dominio. Este *prix du progrès* que Adorno entendía como inmanente al progreso respondía a la lógica del sacrificio que desarrollaba en la *Dialéctica de la Ilustración*.

Adorno, cuando escribió junto a Horkheimer la *Dialéctica de la Ilustración* (1947/1998), recurrió al mito para explicar el surgimiento del logos en la tradición filosófica europea realizando una lectura antropológico-filosófica del progreso del proyecto ilustrado y de la tradición culta occidental. Ellos mismo se refirieron a *La Odisea* como “el testimonio más elocuente de la imbricación entre mito e Ilustración [...] texto base de la civilización europea” (p. 99). Entender sus escritos como lectura antropológica de la cultura occidental, nos lleva, entre otras cosas, a asumir que los parámetros desde los que analizaba esa cultura eran los propios de la cultura, y nos permite también alejarnos de cierto eurocentrismo que muchos académicos, como Richard Middleton o Lucy Green, por ejemplo, atribuían a sus ideas.

La fragmentación, la disonancia y la desintegración del material musical que, según Adorno, caracterizó las composiciones de Beethoven en su último período como reflejo de la crisis de la modernidad, vieron su culminación en la música de Schönberg y su emancipación de la disonancia. La obra de arte moderna no podía tolerar su ilusión constitutiva, por eso, el filósofo vio en la música del expresionista alemán la destrucción de la ilusión tonal y consonante de la historia idéntica, el desencantamiento del mundo musical. La disonancia se presentaba así como el elemento negativo de la historia universal, el particular y lo diferente en lo siempre igual.

Auschwitz era el resultado y el producto del proyecto ilustrado y la modernidad. El progreso teleológico del que partía el proyecto ilustrado mostraba sus sombras, se oscurecían las luces del siglo XVIII que lo vio nacer, pero no fruto de un devenir histórico sino fruto de un reconocerse en lo bárbaro, de un reconocer que lo primitivo está en nosotros y es intrínseco a este proyecto, de que barbarie y civilización eran dos categorías dialécticas que se contenían la una a la otra.

La naturaleza, para romper con esos cánones establecidos, necesitaba de la mutabilidad, aquello cambiante de la historia para que presentándose como primera naturaleza produjese una transformación social. Aquí Adorno volvía a apoyarse en Benjamin para quien, en palabras de Adorno, la historia y la naturaleza convergían en el elemento de caducidad. Era esta relación mediada, esta dialéctica, lo que constituía en Adorno la filosofía de lo nuevo, la filosofía del progreso, la filosofía de lo autónomo.

Adorno criticaba la naturalidad que se le otorgaban a ciertos comportamientos de la cultura europea como pueden ser: el sistema tonal que, gestándose durante el siglo XVII, rigió entre los siglos XVIII y XIX correspondientes a los períodos categorizados como Barroco tardío, Clasicismo y Romanticismo musical, y que Schönberg con su emancipación de la disonancia —elemento negativo de la historia de la música tonal— sometió a un proceso de desmitologización; así como la creencia de ser esta una música que se dirigía directamente a las emociones, de ser una música armónica. Lo consonante en la música era lo que embellecía el mundo y lo hacía sublime, pero no podía permanecer como tal en la naturaleza porque la música está sometida al proceso histórico.

Por consiguiente, a ojos de Adorno, una música consonante, armónica, tonal no tenía cabida en un mundo donde el antisemitismo era creciente, donde cada vez más el ser humano olvidaba su propia naturaleza, donde una «emigración forzada» (Arendt, 1963-1964/1999, p. 18) precedió a un totalitarismo en el que se procedió al exterminio y aniquilación de todos aquellos que se consideraban superfluos (Zamora, 2010, p. 249).

Una música que embellecía y reconciliaba estas contradicciones sociales en las que se privaba de individualidad, singularidad y de nombre a los que habían sido “vivos esqueletos putrefactos” (Adorno, 1953/1962, p. 279) en los campos de concentración, mientras pasaban por ese estadio intermedio entre la vida y la muerte, cuyo augurado final sería el convertirse en “cadáveres sin muerte, no-hombres cuyo fallecimiento es envilecido como producción en serie” (Agamben, 2000, p. 74), se mostraba cómplice con esas aberraciones al acallar en la consonancia el elemento negativo de la tonalidad, la disonancia, y armonizar una sociedad inarmónica. Incluso el exterminio fue totalizado y subsumido bajo el principio de identidad en una masa anónima en la que se despojaba de individualidad a quienes se gaseó y se privó de la vida.

La música tenía que dejar de adornar, y pasar a ser verdadera (Adorno, 1942/2011, p. 67), tenía que dar voz a los silenciados, tenía que ser voz del sufrimiento humano. Por eso no era de extrañar que las composiciones musicales de Adorno respondiesen a lo que él consideró las exigencias del material musical del momento: la emancipación de la disonancia y la libre atonalidad del expresionismo alemán, que tuvo como protagonistas a los compositores de la Escuela de Viena: Schönberg —a quien Adorno dedicó en 1949 su ensayo sobre la *Filosofía de la nueva música*—, y sus dos discípulos: Alban Berg —quien fue maestro de Adorno— y Anton Webern —de quien destacó su música en miniatura—. La música disonante de estos compositores respondía a la filosofía de lo nuevo defendida por Adorno, en la que la historia aparecía como primera naturaleza, en la que lo negativo de la tonalidad, en este caso la disonancia, irrumpía como elemento olvidado y subsumido en lo simbólico de la totalidad.

2. La emancipación de la disonancia como escucha crítica

En el oído occidental la consonancia, los sonidos agradables, siempre habían sido los que habían dominado las composiciones desde el advenimiento de la tonalidad. Así, pues, la incomodidad que producía la disonancia era la posibilitadora de un proceso dialéctico que buscaba en la caducidad de la consonancia una amplitud de la libertad expresiva y creativa del ser humano. La disonancia se presentaba como el sostén más esencial de la expresión, símbolo del dolor y del sufrimiento. Al mismo tiempo tenía un significado puramente musical, a saber, el de sustraerse lo máximo posible al dominio de la fórmula musical, del sistema tonal de tríadas, y realizar la irrepitibilidad del instante musical mediante un recurso irrepitible, concreto, no de cliché.

El predominio de la disonancia parece destruir las relaciones racionales «lógicas» en el sentido de la tonalidad, las simples relaciones triádicas. [...] las disonancias y las categorías con ella emparentadas de la formación de melodías mediante intervalos «disonantes» son los vehículos propiamente dichos del carácter protocolario de la expresión (Adorno, 1949/2003b, 58).

Para el filósofo de Frankfurt, la disonancia se mostraba más racional que la consonancia al evidenciarse en la primera la falsedad que la segunda presentaba en su aparente unidad mediante la anulación de los momentos parciales que derivan en «sonido homogéneo». Lo homogéneo en música era resultado de la aplicación racional de unas reglas que obedecían a la cultura dominante y forzaban a una escucha acomodada, no crítica.

El expresionismo musical alemán se correspondía, por tanto, con el período de la atonalidad schönbergiana —aunque a veces el término expresionismo se utilice de manera más amplia abarcando repertorio contemporáneo que presente características similares— y con la emancipación de la disonancia, que irrumpió con sus primeras composiciones atonales, Schönberg nos proponía una composición a partir de un material sonoro nuevo. Las obras del tercer período del compositor vienés, en cambio, con el uso del dodecafonismo no mostraban, según Adorno, la capacidad dialéctica que sí que mostraban las obras del período atonal.

En uno de los «textos de militancia»¹ de Adorno, “¿Intermezzo atonal?” (2011), escrito en 1929, no había duda alguna de la significación social que dejaba entrever la autonomía alcanzada por las primeras vanguardias musicales que tuvieron lugar en Viena durante los primeros años del s. XX, ni de cómo este elemento emancipatorio nos hablaba.

La atonalidad no es cosa de una historia de la música herméticamente cerrada contra el mundo exterior, sino que la ruptura de los límites tonales tiene un significado real; renuncia a la tonalidad una consciencia que ya no piensa conformarse más con el estatismo natural de sus condiciones de existencia, sino cuya sediciosa fuerza productiva se hace evidente a sí misma. Ésta ya no quiere solamente cambiar las premisas naturales, sino que trata de apoderarse del material natural y, en el más estrecho contacto con su índole, pero libre de su demoníaca coacción, penetrarlo intencionalmente. Pero tal voluntad no es aisladamente musical, sino al mismo tiempo, aunque también de manera inconfesada, política (es decir, social) (101-102).

La defensa que Adorno hizo de Schönberg, por tanto, aunque pudiese pensarse lo contrario, no estaba ligada a la invención por parte de este del método dodecafónico, sino a la emancipación de la disonancia que el compositor vienés hizo irrumpir como primera naturaleza de las ruinas o desintegración de los materiales, el vínculo que estableció con la tradición. Así, Schönberg se mostraba capaz de discernir cuáles eran las promesas incumplidas en el material musical del pasado que, al fin y al cabo, era lo que el filósofo entendía por lo nuevo en su relación dialéctica con la tradición: “Adorno ha considerado siempre la tradición como una especie de materia primigenia en la que es posible hallar referentes iluminadores del presente” (Fernández-Orrico, 2004, 25-26).

Siguiendo la lógica del sacrificio, Adorno (1930/2008c) defendía que el compositor dominado sólo conseguía dominar la técnica sometiéndose al dictado técnico de la obra

¹ Así es como se refería Maiso (2015) a los escritos musicales tempranos de Th. W. Adorno dado el marcado cariz político de su contenido: “Los escritos de este período son ante todo textos de militancia, comprometidos en las luchas de un momento histórico en el que se iba a decidir el rumbo de la Sociedad, y con él el destino de las vanguardias musicales y el lugar social del arte” (24).

(p. 149), y, por tanto, para Adorno, como recoge Maiso (2015), “la música se convierte en escenario de las tensiones entre dominio y emancipación” (25). De ahí que presentase al Schönberg de la atonalidad como compositor dialéctico, porque este ni se presentaba como un artista subjetivamente desvinculado ni renunciaba a su espontaneidad por seguir los dictados de un material rigurosamente calculado (Adorno, 1934/2008c, p. 213), de manera que “su música aspira a la progresiva libertad de la consciencia en relación al material musical” (Adorno, 1934/2011, 420).

Para Adorno, aunque la subjetividad era condición necesaria en la obra de arte, estaba mediada por el objeto, siendo las obras de arte la solución de los enigmas que el mundo planteaba para enredar a los seres humanos. Esta era la razón de que lo nuevo tuviera que surgir de la desintegración de los materiales, de las ruinas, del pasado, de la tradición, e iluminar el enigma que estaba contenido en el material. Ese era el carácter enigmático del arte, el materialismo de la filosofía de Adorno, y de donde partía su crítica immanente.

El filósofo-músico, influenciado por Benjamin, apostaba por la interpretación de lo que carece de intención, y por eso obviaba las emociones y la subjetividad del compositor, es decir, las intenciones del autor, a la hora de analizar las obras musicales. Penetrar en la inmanencia de la obra de arte era la única vía para entenderla.

Para abordar la modernidad, lo nuevo en el arte, Adorno (1966/2008a) recurría al origen etimológico de “la palabra tradición. «Tradición» viene del latín *tradere* que significa «entregar algo que a su vez hemos recibido» [...] la presencia de lo pasado” (p. 271) en las formas sociales. Entendía que en lo nuevo estaba contenida la tradición y así lo mostraba también en sus composiciones musicales, como podemos comprobar por ejemplo en sus cuartetos de cuerda —*Sechs Studien für Streichquartett* (1920), *Streichquartett* (1921) y *Zwei Stücke für Streichquartett* op. 2.²

La pluralidad de voces sin comunidad venía dada precisamente por la emancipación de la disonancia que hacía que creciera la tensión en cada sonido individual, de manera que cada nota individual exigía la continuación melódica autónoma sin buscar, como sí lo hacía la música del pasado, generar un sonido global amalgamado. Una disonancia que fue emancipada como consecuencia de lo que Leibowitz (1949) llamó la «suspensión del sistema tonal» o, como expresaba Adorno (1942/2011), que fue establecida como “principio perentorio de la selección armónica” (80). La escuela de Schönberg fue asentando poco a poco las bases de lo que sería considerada la nueva música, estando entre ellas la cada vez mayor distensión de las relaciones tonales, que venía dada por una mayor utilización del cromatismo en esas relaciones. Era por esto que Leibowitz (1949) consideraba que el dualismo consonancia-disonancia algún día desaparecería o que el propio Adorno cuestionara su uso.

Volviendo a lo desarrollado por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* sobre la razón instrumental, el filósofo y músico aludió al poder descontrolado del sujeto que ante un mundo de una pluralidad diversa y caótica buscó imponer un nuevo orden sobre ella cayendo en una nueva forma de barbarie: el dodecafonismo, un sistema en el que los doce sonidos de la escala cromática tenían la misma fuerza en sus grados. El método de composición dodecafónica se proponía como un método libre cuando, en el fondo, caía en el mismo error que la tradición no cuestionaba de la tonalidad: la no

² Sobre esta obra Berg escribía lo siguiente en una carta a Schönberg el 13.12.1926: “The performances of Wiesengrund's incredibly difficult quartet was a coup de main for the Kolisch Quartet, which learned it in 1 week and performed it quite clearly. I find Wiesengrund's work very good and I believe it would also meet with your approval, should you ever hear it. In any event, in its seriousness, its brevity, and above all in the absolute purity of its entire style it is worthy of being grouped with the Schonberg school (and nowhere else!)” (Berg, 1926/1987, 355).

emancipación del sujeto creador, la imposibilidad de una crítica social, la decadencia de occidente, la sumisión a unas reglas generales, el dominio de la naturaleza.

La búsqueda de lo particular en una tradición filosófica en la que todo se construía desde lo general era la opción filosófica que Adorno, heredada de Benjamin, había adoptado como proyecto filosófico. Ahora bien, no se trataba de un afirmar que solo lo particular existía, ~~no~~ ya hiciera el nominalismo, sino que Adorno defendía que esto particular mediaba con la totalidad, —en el sentido marxiano de la estructura de relaciones socioeconómicas que caracterizaban la sociedad burguesa. Adorno buscaba ese elemento no idéntico contenido en lo particular, en lo concreto, como comentaba Buck-Morss en su artículo “T. W. Adorno and the Dilemma of Bourgeois Philosophy” (1977). Así, lo particular ni era un ejemplo de lo general, pues su significado se hallaba en su contingencia y no en su universalidad, ni era idéntico a sí mismo al mediar con la sociedad. Y mientras que, al igual que la mónada de Leibniz, cada particular es único al mismo tiempo que contiene una imagen del mundo, de lo global, en Adorno esta globalidad/totalidad no era eterna ni ontológica sino transitoria, era historia sedimentada, constituyendo, por tanto, en Adorno, este particular, esta transitoriedad, el elemento utópico de su pensamiento. Las posibilidades de cambio y de transformación social se hallaban precisamente en esos rastros, esas huellas, en esas ruinas que la historia sedimentaba, y que Adorno en su música y en sus escritos también denominó como desintegración de los materiales, aludiendo por ella a la desintegración de la tonalidad.

En palabras de Hullot-Kentor (2006) la *Filosofía de la nueva música* era como «manifiesto» por su marcado *for* y *against* (56), a favor de Schönberg y en contra de Stravinsky, pero como recogía Maiso (2015) en su artículo “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos”, la vanguardia ya había quedado neutralizada, cuando no erradicada, para cuando Adorno escribió la *Filosofía de la nueva música* y en ella simplemente recogía y sistematizaba una tensión ya resuelta. La música atonal de Schönberg se había reducido a mero *intermezzo* y tanto el dodecafonismo de este como el neoclasicismo de Stravinsky habían caído en una nueva forma de barbarie; en el dodecafonismo por un absoluto dominio de la serie en el que al variar y permutar lo siempre igual no se daba transformación alguna, y en el neoclasicismo por caer en ideas de expresión y creatividad vinculadas a una irracionalidad de las que la nueva música ya se había liberado.

La tensión entre emancipación y dominación, civilización y barbarie, racional e irracional, implicaba precisamente que, aunque Adorno apostase por la filosofía de la primacía del objeto, en ningún caso prescindió del elemento subjetivo, pues era el sujeto quien mediaba con aquel y aquel requería de este para ser interpretado. El sujeto había de penetrar en el objeto, que contenía la fuente de verdad. En Adorno, al igual que en Benjamin, los fenómenos actuaban como si tuvieran vida propia, más allá del sujeto, de ahí que en sus escritos musicales y en su *Teoría estética* eludiera las intenciones subjetivas que los artistas creían introducir en sus obras, asentando una estética inintencional. Este puede ser el motivo por el cual encontraba tan difícil hablar de sus composiciones musicales. Por esta razón, se vio abocado a buscar un músico que pudiera representar su pensamiento o, al menos, en eso creyó cuando fue alumno de Schönberg. De ahí que Adorno (1949/2003b) hablase del músico vienés como un músico revolucionario en sentido político, pese a que él rechazase adscribirse a esa categoría,³ al ser capaz desde su aislamiento de hacer aparecer la sociedad (50). El mismo Adorno (1928/2011) decía de la nueva música lo siguiente:

³ “[...] all revolutions simply bring reaction out into the open and can threaten what took years to grow. I was never revolutionary.” (Schoenberg, 1975, 137)

[...] no fue socialmente revolucionaria. Se produjo por entero en el marco justamente del orden social burgués, cuya práctica musical acabó por desintegrar. El portador de la emancipación de la música de sus normas objetivas no es, por ejemplo, una clase rebelde, sino el individuo, que es el poder determinante de la clase dominante (756).

Era en esa liberación de lo intrasubjetivo donde aparecía la resistencia y la radicalidad en la música. Pero cuando a través del dodecafonismo la música se volvió estática, perdió el juego dinámico, dialéctico, y se volvió igual a sí.

En ese devenir dialéctico de la música, la tonalidad no era más que un producto social que la historia había sedimentado deviniendo en segunda naturaleza y, por ello, había que apelar a la anamnesis de la génesis para desvelar lo olvidado y oprimido en esa armonía tonal: la disonancia. Por consiguiente, para entender cómo el sistema tonal llegó a ser segunda naturaleza debíamos atender al proceso histórico de ese devenir y tratar de dilucidar los puntos ciegos de ese sistema armónico y consonante. Schönberg, Berg y Webern, pese a los ataques que recibieron de intelectualismo, incomprendibilidad y falta de inmediatez en sus composiciones, fueron herederos de toda esta tradición tonal que por la propia evolución del material musical consideraron a la disonancia y al dodecafonismo como lo “nuevo” musical que el propio material requería, es decir, como historia que se presentaba como primera naturaleza, como señalaría Adorno, y que, de hecho, en su dialéctica con la tradición dotaron de expresión al nuevo material musical, a la disonancia.

Conforme a “La idea de historia natural”, en Adorno (1932/2010), la naturaleza mediaba con la historia. La naturaleza, aquello que, en un principio, evoca lo estático, lo permanente, lo eterno, lo universal, en contraposición a la historia que se nos presenta como lo dinámico, lo individual, lo cambiante, lo idiosincrático, era mirado dialécticamente por el filósofo. En sus escritos, remitió constantemente a los momentos estáticos que presentaban los procesos históricos, las convenciones sociales en las que estas acababan por convertirse en algo natural, en segunda naturaleza, que precisaban de un momento de espontaneidad, entendiéndose por esta el “impulso hacia lo todavía no concebido” (Adorno, póstuma/1980, 275), y de creación de lo nuevo; de un momento en el que la naturaleza, el elemento negativo de la historia, lo olvidado y oprimido en ese llegar a ser segunda naturaleza reivindicase su olvido, apareciendo así ese cambio histórico como primera naturaleza, esa transformación que en la música de Schönberg vino dada por la emancipación de la disonancia y cuya significación social nos hablaba de unas posibilidades de cambio.

Las obras musicales de la nueva música eran vistas como más cerebrales y menos sensibles que las obras musicales de la tradición, debido más a una falta de comprensibilidad que a un ataque fiel a la realidad por los sonidos que percibía el oído desde la niñez. La distancia entre el público y la nueva música tenía lugar precisamente en esta neutralización de la cultura y en este momento en que la mercancía se había apoderado de la función de la música. Siguiendo a Maiso (2015), “lo que estaba en juego era la amenaza de que la relativa autonomía que la música había conquistado en el transcurso de la sociedad burguesa se viera revocada” (32); la «vuelta a la naturaleza» por los caminos ya recorridos a la que se oponía Schönberg (1974) al entender que “quien quiere a la naturaleza no ha de ir hacia atrás, sino *hacia delante*: ¡hacia la naturaleza!” (471), pues esas músicas que evocaban los espíritus de una realidad pasada, olvidaban la realidad futura. (Adorno, 1934/2008c, 216).

Adorno dudaba de que pudiera prescindirse totalmente del sistema tonal, y así lo indicaba en su artículo “Música y Nueva música” (1960/2006, 489). Si bien era partidario de las composiciones de la libre atonalidad propias del período expresionista de

Schönberg, consideró que en sus obras dodecafónicas totalizó la disonancia, positivándola y eliminando elemento negativo presente en ella. Aunque el filósofo defendió a Schönberg como el compositor dialéctico, referente paradigmático de la nueva y autónoma música, de la música del progreso, consideró que en obras como el *Moses und Aron* trató de captar el Absoluto totalizando el propio material musical y usando un mismo lenguaje musical para representar dos realidades no solo distintas, sino antagónicas. Así, para Adorno (póstuma/1980) “si desde una actitud crítica emplea [el compositor] materiales autónomos perfectamente purificados de conceptos como consonancia y disonancia, tritono o diatónica, lo negado está contenido en la negación” (198).

Por eso, aunque Berg afirmara que para una buena dramatización se precisaba de los cambios de mayor a menor, lo que hacía de él un compositor de su tiempo, un compositor auténtico, en términos adornianos, era que en su obra se entregaba a la apariencia, a la ilusión tonal, pero sin eliminar el caos, sino acrecentándolo, al triturar las categorías tradicionales y el idioma tonal por la tendencia enfática de la particularización (Adorno, 1968/2008b, 363).

Para Adorno (1931/2011), el *shock* de la nueva música venía dado por esa imposibilidad del arte “de reproducir una realidad previamente dada a todos en común” (p. 865), y por eso solo desde el aislamiento el arte podía revelar los desgarros que la realidad quería ocultar a fin de existir segura –contradicciones sociales que se manifestaban en el material musical y de las que la brecha entre producción y consumo era sintomático, alejándose así de la estética de la inmediatez y de la estética del sentimiento heredada del sistema tonal. El hablar de un viejo arte que se dirigía al sentimiento y un nuevo arte que se dirigía al entendimiento era una explicación sesgada de la mayor o menor comprensibilidad del nuevo arte. La inmediatez era, para Adorno, la inteligibilidad misma (861) y la falta de inmediatez del nuevo arte se debía a que la producción musical se había divorciado del consumo musical, a la reificación del arte que lo privaba de la inmediatez de uso.

La obra de arte moderna es, según Adorno, aquella que no tolera ya su ilusión constitutiva. En su incondicional creencia de reflejo de lo universal, el arte creyó cumplida la ilusión de la armonía entre lo individual y lo general, entre lo particular y lo universal, hasta que la modernidad evidenció ese aparentar, esa ilusión constitutiva, y se rebeló contra esa apariencia, buscando destruir la ilusión por la fuerza de la ilusión. El medio camino de Berg entre lo tonal y lo atonal, como fue el caso de las composiciones operísticas de Berg, *Wozzeck* y *Lulu*, esa dialéctica constante entre la modernidad y la tradición, hizo que su música fuese modelo de esa destrucción ilusoria propia de la modernidad: la expresión como expresión misma, no como representación de la expresión, sino como gestos de *shock*.⁴

El estatismo que evocaba la repetición dentro del dinamismo musical, recuerda, de alguna manera, a las palabras que Berg manifestó sobre el final de *Wozzeck* que fue cambiado con respecto a la versión de Büchner al no hacer partícipe al hijo de Marie en la última escena y que, sin embargo, adquirió un papel crucial en la obra de Berg según el cual *Wozzeck* terminó con un movimiento “*perpetuum mobile*” en el que:

[...] the opening bar of the opera could link up with [the] final bar and in so doing closet the whole circle. The clear implications of this is that any

⁴ “El proceso musical de la vida de Berg no consistió en rechazar la herencia, sino que consumió esta herencia como en el siglo XIX a los rentistas les gustaba consumir su capital. Pero esto también significa que no se aferró a esta herencia como a una propiedad. En este proceso, al mismo tiempo la aniquiló.” (Adorno, 1959/2006, p. 94).

hopes aroused in the ‘sympathetic soul’ are grossly illusory and that the child’s future will be the same kind of cycle of confusion, pain, violence and despair we have just seen Wozzeck endure and exhibit (Berg, como se citó en Reich y Herder Norton, 1936, 387)

Este *perpetuum mobile* del que hablaba Berg recuerda al conflicto detenido que Adorno (2003a) veía en el *Fin de partida* de Beckett y en su concepto del absurdo. Adorno, que experimentó el sin sentido del mundo, se acercó al arte, la filosofía y el lenguaje desde una perspectiva carente de significado y vio en el Fin de Partida de Beckett una obra de arte en la que el dramaturgo irlandés mostraba lo absurdo de un mundo carente de significado parodiando la imposibilidad del humor mismo, donde entender suponía entender lo inteligible, donde el significado era no tener significado.

Este *perpetuum mobile*, este «eterno retorno de lo igual», que Berg reflejaba en Wozzeck no era algo ajeno a la Viena finisecular, sino que vemos cómo marca también el pensamiento del padre del psicoanálisis Sigmund Freud. En el momento de inflexión entre la guerra y la posguerra se producía una crisis de la cultura, una cesura histórica, y Freud recurriendo a la precariedad acogía elementos de contradicción. Para él, el retorno de lo igual respondía a una noción de la temporalidad compleja donde se daba la ambivalencia de la repetición como identidad y otredad (el *Doppelgänger*). “Lo ominoso (*unheimlich*) es familiar (*heimlich*) por ser lo reprimido que vuelve, y lo familiar ya no puede ser casa (*Heim*) por esa misma recursividad de lo vivido” (Casals, 2003, 130).

El sufrimiento de Wozzeck reflejaba la falsa universalidad, el elemento negativo, la no reconciliación de la realidad, pero no, como en las obras de Brecht y como defendía Benjamin, porque la elección del tema definiese la calidad literaria de la obra. Para Adorno el sujeto artístico es social, no por una colectivización forzada, ni por la universalidad abstracta que caería nuevamente en la falsedad de la totalidad, sino porque busca hacer irrumpir lo no idéntico, lo negativo en la conciencia social. Adorno a diferencia de su amigo Benjamin no defendía la politización del arte haciendo de este un medio para la política, sino que defendía la eficacia social del arte en su capacidad crítica. La dialéctica negativa de Adorno nos invita a buscar los puntos ciegos que la realidad nos presenta.

Adorno recuerda que Schönberg en su *Tratado de Armonía* al hablar de las disonancias decía que estas perderían todo su efecto terrorífico si se las dispusiera en registros más amplios o al menos si se evitara el roce entre las segundas menores. Mientras el mismo Schönberg, sin hacer caso de este principio que él mismo había manifestado, escogía los registros y las disonancias sin tener en cuenta la apariencia según la construcción, Berg evitaba en *Lulu* la segunda menor excepto en ocasiones de especial intención expresiva, adquiriendo así un significado canónico, que mostraba el elemento expresivo, subjetivo y espontáneo de Berg en la integral construcción de la escritura musical.

2. La astucia de Schönberg como compositor dialéctico

La *Dialéctica de la Ilustración*, escrita tras la gran quiebra de la civilización que fue Auschwitz, había mostrado el fracaso del proyecto ilustrado y esto evidenció también el fracaso de la revolución del radicalismo estético de los años 20, cuyos elementos liberadores, pudiendo ser silenciados, nunca podrían ser ya olvidados. La importancia que la teoría freudiana y sus reflexiones sobre la economía libidinal tuvieron para la Teoría Crítica también se manifestaron en la *Dialéctica de la Ilustración*, así como el eterno retorno de los conflictos irresueltos de la sociedad, criticándose así el concepto de

progreso como superación de lo viejo ante ese presente catastrófico que “revelaba que la civilización se había constituido sobre una estructura sacrificial que arrastra conflictos irresueltos que emergen una y otra vez como un constante retorno de lo reprimido” (Maiso, 2010, 242).

Adorno defendía que las antinomias que presentaba el material artístico, en este caso musical, reflejaban los conflictos y las contradicciones sociales y consideraba a Schönberg un compositor dialéctico, ya que en él la confrontación con el material musical había reflejado las posibilidades emancipatorias de lo social en lo artístico. Sin embargo, criticó su ópera *Moses und Aron*, a la que consideró una herejía, por sus intentos de alcanzar el Absoluto, subsumiendo las contradicciones en la identidad del dodecafonismo y la serie, en una sociedad cada vez más desintegrada donde solo cabía resistirse a la liberación malograda por la fuerza de lo no-idéntico. “El giro teleológico de Schönberg quería negar la negación que él percibe en su hora histórica”, decía Adorno (1963/2006, 473).

La soledad y el aislamiento al que se vio abocado Moisés al final del segundo acto, su fracaso en la instauración del monoteísmo alejado del antropomorfismo y de la veneración a imágenes y símbolos podría ser interpretado como el fracaso de la Ilustración en la búsqueda de la emancipación de la humanidad, de la salida de la minoría de edad, a través de una razón enferma que se relacionaba con las cosas a través del dominio y el control, cayendo en un nuevo género de barbarie, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, como apuntaban Adorno y Horkheimer en el Prólogo a la primera edición de la *Dialéctica de la Ilustración*. Por tanto, la ópera de Schönberg nos mostraba la imbricación de civilización y barbarie, emancipación y dominación, mito e ilustración, en la que para Adorno (1963/2006) se había hecho “la posibilidad de lo imposible, su salvación” (479), es decir, la dialéctica de la Ilustración.

Se apuntaba anteriormente que en el primer *excursus* de la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer formulaban la crítica dialéctica de la lógica del sacrificio como parte de la historia primigenia de la subjetividad. En concreto se referían a la escena de Odiseo con Polifemo, en la que Odiseo utilizó la diferencia nominalista entre el nombre y el objeto y renunció a sí mismo identificándose como nadie (Udeis), consiguiendo escapar de los gigantes representativos del pensamiento realista y mágico en el que el nombre y el objeto se presentaban como una y la misma cosa por el principio de identidad. Odiseo, por tanto, haciéndose pasar por Udeis, es decir, por «nadie», renunciaba y sacrificaba su subjetividad con el fin de autopreservar su existencia. De manera que el nominalismo, donde nombre y objeto, forma y contenido se presentaban diferenciados, se mostraba como pensamiento ilustrado, como progreso, como medio de control y de manipulación de las criaturas realistas y mágicas, tal y como se observaba en las prácticas religiosas, a las que la propia ópera se refiere.

Sin embargo, el filósofo entendía que ni había que desechar esta distinción ni había que caer en la mera identificación, ya que el lenguaje para el filósofo alemán era el lugar en que verdad e historia emergían, adhiriéndose los objetos a las palabras en un determinado momento histórico. Expresar lo inexpresable era la problemática a la que se enfrentaba la filosofía a lo largo del siglo XX, de ahí la importancia que adquiría la filosofía del lenguaje en este período histórico, y así también lo hacía el arte y la música. El pensamiento de Adorno y su teoría estética aludían constantemente a esa capacidad del arte de desvelar la verdad desde su aconceptualidad y, en su defensa del ensayo como forma de filosofía (1958/2003a), mencionaba las similitudes de este con la lógica musical, estrictísimo y sin embargo aconceptual arte de la transición, con el fin de devolver al lenguaje aquello que perdió bajo el dominio de la lógica discursiva.

Adorno, músico y filósofo, y sin nunca haber querido renunciar a ninguna de sus

facetas, desvelaba verdades filosóficas en sus textos musicales y, viceversa, verdades estético-musicales a través de sus escritos filosóficos. Así la pérdida de significado que había vuelto toda la metafísica carente de significado, era una verdad que también se presentaba en la música y en su incapacidad de captar el Absoluto y la totalidad que había venido dada por la armonía y la tonalidad como segunda naturaleza que evidenciaban una filosofía armónica y consonante en la que la disonancia era absorbida y reconciliada por la consonancia de la tonalidad. Pero en un mundo cosificado en una sociedad carente de significado, ¿cómo nombrar al innombrable?

Al igual que el lenguaje y las palabras hacían emerger la historia, el lenguaje musical desvelaba asimismo esa verdad histórica. Por eso la identidad idiomática de la que se valió Schönberg caía en el conflicto irresoluble de la imposibilidad de la integración total de expresar y captar el Absoluto, el Todo, el Uno; la ilusión de la eternidad ahistórica del arte y la universalidad a la que aspiraba la tonalidad parecían estar presentes en esta ópera de Schönberg en la que el compositor caía en "el error de creer que para dominar en el arte los contenidos más elevados uno tendría que manejar o representar los contenidos más elevados" (Adorno, 1963/2006, p. 478).

Schönberg, considerado por Adorno el músico del progreso con sus revolucionarias obras escénicas *Erwartung* y *Die glückliche Hand* que renegaban del drama musical wagneriano, caía nuevamente en un estatismo histórico a través de la construcción integral del dodecafonismo. Y es que el concepto de progreso en Adorno (y en Horkheimer y en el Instituto para la Investigación Social en general) bebía del concepto de progreso que Benjamin describía en su tesis sobre historia y en su inacabada obra de los *Pasajes*, que a su vez venía influenciado por las ideas de Blanqui y el decurso de la historia, no como progreso sino como catástrofe —idea que desarrolla en su Tesis IX cuando describe al *Angelus Novus* de Klee como el ángel de la historia que con "el rostro vuelto hacia el pasado [...] ve una sola catástrofe que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies" —, "la historia como presente eternizado" en el que "lo nuevo es siempre viejo, y lo viejo continuamente nuevo [...] sin embargo, he aquí una gran grieta: no existe progreso alguno" (Buck-Morss, 1995, 125). A esta relación dialéctica entre lo nuevo y lo viejo en relación a la lectura benjaminiana del progreso era a la que hacía referencia Susan Buck-Morss (1995) en *La dialéctica de la mirada* cuando hablaba de la historia natural como prehistoria y la modernidad como infierno, cuyos elementos conceptuales —historia y naturaleza, mito y transitoriedad— pese a ser los mismos, por sus distintas configuraciones, daban lugar a significados opuestos: uno que entendía el cambio acelerado como progreso histórico; y otro que entendía que lo moderno no era progreso.

Aunque no hubiera nada natural en la progresión histórica (de ahí que se utilizase el término segunda naturaleza para referirse a aquellas realidades que históricamente habían devenido naturaleza por la sedimentación alcanzada con el paso del tiempo), la naturaleza sí progresaba históricamente. Cuando en Benjamin por nueva naturaleza se aludía a la industria y la tecnología como progreso real a nivel de los medios de producción, aunque sin haber tal progreso en las relaciones de producción al mantenerse inalterada la explotación, se evidenciaba el error mítico de tomar los avances de la naturaleza por avances de la historia misma. En este sentido, que la música occidental progresaba y evolucionaba linealmente, realizando constantes superaciones de lo arcaico por lo nuevo como si en ella no se diera también una relación dialéctica, era el error mítico cometido por muchos historiadores y de quienes veían en Adorno un ejemplo paradigmático de intelectual que defendía ese progreso positivo en el arte y la música occidental. Como pensador ilustrado creía en la capacidad emancipadora de la racionalidad humana y, por ende, en la posibilidad de un progreso social y un progreso estético, términos en que

tenemos que leer la música de Schönberg como compositor dialéctico.

Moses und Aron era leída por Adorno como obra paradigmática de constructivismo integral. Ahora bien, como él mismo apuntaba “los grandes momentos del Schönberg tardío se consiguen tanto contra el dodecafonismo como por medio de él” (Adorno, 1949/2003b, 67) y esta es una ópera que en su irresolución mostraba al progreso de manera dialéctica. No era una obra ejemplar del progreso o arte crítico o negativo en términos adornianos, pero sí ejemplo de cómo la música del progreso, del período expresionista y revolucionario de Schönberg, caía en una nueva forma de barbarie, caía nuevamente en mitología, una obra que mostraba la *Dialéctica de la Ilustración*.

El deseo de reconstruir la gran forma (como lo es una ópera) por así decir más allá de la crítica de la totalidad estética por parte del expresionismo es tan cuestionable como la integración de una sociedad en la que el fundamento económico de la alienación siguiera persistiendo inalterado mientras mediante la represión se privara a los antagonismos del derecho a manifestarse. Algo de esto hay en el dodecafonismo integral (Adorno, 1949/2003b, 89).

Schönberg intentó componer una gran forma valiéndose del principio de construcción para representar un todo estético. Sin embargo, fue incapaz de resolver cuantos antagonismos se manifestaron en la ópera, dado que la representación de la totalidad se mostraba como una imposibilidad histórica. Por consiguiente, no fue este un fracaso del compositor, sino el rechazo de la historia a esa totalidad estética (Adorno, 1949/2003b, 89). La dialéctica estética al igual que la dialéctica social, no era una dialéctica cerrada, no era una sucesión de problemas y soluciones (p. 117), sino una dialéctica interrumpida por la realidad misma, el conflicto detenido por medio de la cesura, el detener de la narración que impedía el olvido de las víctimas (p. 128).

Y era este precisamente el papel del arte negativo o crítico defendido por Adorno. Para el filósofo alemán, al ser el arte el objeto que nos conocía mejor que nosotros mismos, abogaba por la primacía del objeto, entendida como praxis o transformación a través del denominado arte negativo que hablaba del significado de lo carente de significado, de la comprensibilidad de lo incomprensible, representado en música por la Escuela Vienesa y el expresionismo alemán, donde las obras de arte pasaban de expresar emociones a ser las emociones en sí mismas, emociones del inconsciente, gestos de *shock*. Tras Auschwitz, el arte ya no podía pretender representar ni dar explicación interpretativa de la realidad. De ahí su famosa afirmación de la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, pues no había lenguaje ni expresión artística que pudiera dar significado a tal barbarie humana. Mas, al mismo tiempo, el arte como transcripción de la historia del sufrimiento se presentaba necesario.

Para Adorno (1953/2000), el siglo XX había hecho evidente que la esencia atemporal que se le otorgaba al arte musical era ilusoria, es decir, que la relación entre música y filosofía era temporal e histórica, y que “sólo la misma historia [...] constituye la verdad de la música” (78). Con estas palabras el filósofo y compositor alemán, no solo se refería a la caducidad de la música, sino a ese cambio de temporalidad que tuvo lugar en el siglo XX y que hizo que mirásemos a las obras no solo como productos de su tiempo, sino como contenido de esa historia sedimentada, esa desintegración de los materiales, esa ruina del pasado que todavía buscaba ser redimida, o como refería Zamora (1999) (al hablar del historiador “como un traperero, que guarda los fragmentos desechados, [y] se convierte en heraldo de la revolución todavía pendiente, aquella que haría justicia por fin a las víctimas” (135). La horizontalidad de la linealidad del tiempo se veía truncada por la verticalidad del estar del pasado en nuestro presente o, dicho de otra manera, de ese elemento primitivo que contenía nuestra modernidad y que todavía buscaba ser redimido,

de esos conflictos irresueltos que arrastraba la catástrofe. En este sentido se pronunciaba también Gavilán (2008) en su libro *Otra historia del tiempo* cuando nos remitía al episodio de las sirenas de la *Odisea* que narraban Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* para entender la superación del tiempo en la música de la que hablaba el pensador alemán. Aunque Gavilán remitía a una nostalgia que no se daba en Adorno⁵, sí acertó en apuntar esa superación del tiempo en la música, relacionada con ese estar-ahora, con ese tiempo-presente que es irreversible y busca ser redimido o, como Adorno y Horkheimer (1947/1998) apuntaban, ese “impulso de salvar el pasado como viviente, en lugar de utilizarlo como material de progreso que se satisfizo solo en el arte” (p. 86).

La irreversibilidad del pasado también se manifestaba en la irreversibilidad del progreso que había visto el arte, en la imposibilidad de una restauración de la tradición musical, el progreso que se había dado en la dominación del material musical no podía ya traicionarse: Así:

No se puede seguir componiendo infatigablemente a la manera de las obras más osadas de aquella época, la más productiva de Schönberg. El tópico de la irreversibilidad de la historia, de la funesta rueda del tiempo que no puede volver atrás, lo cubre todo y nada (Adorno, 1961/2006, 508).

Siguiendo a Gavilán, Adorno no había abandonado las ideas que había desarrollado en su gran tratado musical, su *Filosofía de la nueva música*, sino que, por el contrario, era la situación histórica y las condiciones del material musical las que habían cambiado radicalmente. Es por este motivo por el que en el texto que escribió en 1961, “*Vers une musique informelle*” (Adorno, 1961/2006), aludiera a una vuelta a la libertad propia de la atonalidad musical de Schönberg, no como restauración de lo ya pasado, sino como una música que rechazando las formas impuestas desde afuera y desde su total dominio y dueña de sí misma se convirtiera en dueña de la libertad (546).

De ahí que Gavilán apuntase que, pese a que en los últimos escritos Adorno se siguiese haciendo eco de las ideas ya presentadas en su gran tratado musical, su manifiesto *Filosofía de la Nueva Música*, los cambios radicales que habían sufrido tanto la sociedad como la materialidad artística requerían una nueva forma de mirar a la misma.

La música informal es un poco como la paz perpetua de Kant, que él pensaba como posibilidad, real, concreta, que puede realizarse, y sin embargo no sino como idea. La figura de toda utopía artística hoy en día es hacer cosas de las que no sabemos que lo son (549).

Entonces, a través del *Moses und Aron* hemos tratado de volver a la lógica del sacrificio que Adorno y Horkheimer presentaban en su *Excursus* sobre Odiseo como mito del Ilustración, en el que el sacrificio se transformaba en subjetividad bajo el signo de la astucia. La dialéctica que Schönberg establecía entre Moisés y Aarón recuerda a la dialéctica que aquellos veían en Odiseo; Moisés, en tanto que razón, representaría la Ilustración, y Aarón, en cuanto que encantamiento, hechizo y magia, se mostraría cercano al mito. Ahora bien, en su relación dialéctica y en el mediar el uno con el otro, Aarón a través de su astucia se tornaba subjetividad, se tornaba Ilustración, y Moisés, en cambio, con sus Tablas se volvía mito, magia o encantamiento en su representación de lo irrepresentable. El desencantamiento del mundo caía en un nuevo encantamiento. El

⁵ En concreto alude al pasaje en que Adorno y Horkheimer (1949/1998) remiten a la nostalgia en el episodio sobre las Sirenas de un no detenerse ante la misma “Las Sirenas tienen lo que les corresponde, pero está ya neutralizado y reducido en la prehistoria burguesa a la nostalgia de quien pasa delante sin detenerse” (111).

progreso estético caía así también en un nuevo momento de regresión.

La lógica del sacrificio respondía a esa necesidad de supervivencia que aquejaba al ser humano que, en su ser individual y no idéntico a las monstruosidades, debía renunciar a su singularidad para poder sobrevivir como ser no-idéntico ante las bestias naturales. Mas en su afán por dominar la naturaleza tanto extrahumana como humana el sujeto negaba la naturaleza propia del ser humano cayendo en una irracionalidad mítica en favor de la razón. Esta negación de la naturaleza humana fue la que se dio tanto en el dominio de los Estados totalitarios y de los campos de concentración, como la negación que se daba en la mutilación de uno mismo en aras de la autoconservación. Por eso, el recuerdo de la naturaleza fue algo que Adorno y Horkheimer, heredado de la teoría freudiana, elevaron a programa en la *Dialéctica de la Ilustración*.

Estos dos intelectuales reconocían en la economía libidinal desarrollada por Freud la huella de la dominación social en la propia configuración psíquica, pues para el psicoanalista el progreso de la intelectualidad venía dado por la renuncia pulsional; los deseos del ello movidos por el principio de placer a veces eran satisfechos, otras veces, en cambio, eran reprimidos por el principio de realidad, autoridad externa, o por el súper-yo, o autoridad interna. En esta convergencia entre la realidad externa y la realidad interna era donde la lógica del dominio se topaba con el «límite de la cosificación»: la autoconservación en las sociedades modernas en las que todo se había visto reducido al valor de intercambio solo era posible al precio de perder el yo. Fue desde esta lucha por la supervivencia desde donde Adorno y Horkheimer enfocaron su crítica a la industria cultural, pues, siguiendo a Hullo-Kentor, la industria cultural era la reducción de todo aquello que va o podría ir más allá de la autoconservación a una vida vivida como lucha violenta por la supervivencia. Y es que tras Auschwitz, momento en que escribieron la *Dialéctica de la Ilustración*, y desde el exilio estadounidense, Adorno y Horkheimer se enfrentaban a una totalidad social en la que el antagonismo entre los individuos que nada saben unos de otros pretendían ser subsumidos en una falsa armonía bajo el principio de la semejanza.

4. Coda

Adorno y Horkheimer publicaron en 1947 la *Dialéctica de la Ilustración* al ver que en la historia de la cultura occidental caía una y otra vez, como si se tratara de un Leitmotiv, en distintas formas de barbarie. Ambos filósofos querían confiar en el progreso como manera de avanzar a partir de una memoria histórica que sustentara de manera sólida la construcción de nuevos escenarios futuros para la Humanidad resquebrajada. Con esta misma finalidad, en 1949 salía a la luz la *Filosofía de la nueva música* de Adorno, donde el filósofo contraponía, por un lado, el expresionismo atonal de Schönberg y, por otro lado, el neoclasicismo de Stravinsky. En esta obra Adorno defendió la música del período atonal del compositor vienés como la música del progreso, aunque sin olvidar la dialéctica histórica que después atrapó a la música y que tuvo en el dodecafonismo su destino. Un destino fatal, según los análisis del mismo Adorno.

El “continuar” estético en Adorno, el «*il faut continuer*», implicaba mirar hacia la tradición y conducirla hacia la modernidad sin desvincularse totalmente de ella. Habitar en la nostalgia de un pasado sin aceptar los elementos técnicos y materiales que la época ofrecía al arte era una cuestión estéril. La visión estática de la música era solo una ilusión contra la que se tenía que luchar contra viento y marea.

El *perpetuum mobile* de la sociedad, ese “que nada cambie”, fue lo que llevó a Adorno a enunciar el no progreso en el mundo, un concepto de “lo nuevo” que perdía el elemento crítico y negativo de la novedad en cuanto irrupción de la historia como primera

naturaleza, de la subjetividad. Al hilo de lo comentado, la noción de progreso estético tenía que ver, en primer lugar, con la creciente autonomía del arte, donde Adorno veía el signo de libertad, y, segundo, con la significación social del elemento emancipador del arte.

La fragmentación, la disonancia y la desintegración del material musical vieron su culminación en la música de Schönberg y en la autonomía que estaba adquiriendo la música en sus manos. La incomodidad que producía la disonancia era la posibilitadora de un proceso dialéctico que aspiraba a la libertad expresiva y creativa del ser humano. La disonancia se presentaba como símbolo del dolor y del sufrimiento, que es lo que se estaba viviendo en la Europa del momento.

Para el filósofo de Frankfurt, la disonancia huía de la apariencia y se constituía como consecuencia de la manifestación “auténtica” del ser mismo de la música. La cultura dominante no promocionaba una actitud crítica sino acomodada y burguesa, pero el desmantelamiento de la tonalidad sí que invitaba a ello. Schönberg se mostraba capaz de discernir cuáles eran las promesas incumplidas en el material musical del pasado que, al fin y al cabo, era lo que el filósofo entendía por lo nuevo en su relación dialéctica con la tradición.

La soledad pública desde la que Schönberg compuso durante su período expresionista, como ser social alejado de la sociedad, era necesaria para que esta fuese crítica. Para Adorno el contenido político de una obra de arte no la hacía suficientemente revolucionaria. El miedo a la neutralización de la cultura que le aquejaba se nos presenta ahora más inmediato que nunca en una sociedad donde cada vez el capitalismo lo reabsorbe todo más rápido, donde el lenguaje propagandístico se ha vuelto parte de nuestra cotidianidad, donde la innovación de aquello siempre igual es nuestra novedad de moda, donde el mundo lo hemos reducido a un todo estético.

5. Referencias

- Adorno, Th. W. (1962). "Apuntes sobre Kafka". En Adorno, Th. W. *Prismas* (pp.260-292). (Manuel Sacristán, Trans.). Ediciones Ariel. (Trabajo original publicado en 1953).
- Adorno, Th. W. (1980). *Teoría estética*. (Fernando Riaza, Trans.). Taurus.
- Adorno, Th. W. & Horkheimer, M. (1998). *La Dialéctica de la Ilustración*. (Juan José Sánchez, Trans.). Trotta.
- Adorno, Th. W. (2000). “Sobre la relación actual entre música y filosofía”. En Adorno, Th. W., *Sobre la música*, (pp. 65-90). Ediciones Paidós. (Trabajo original publicado en ca. 1953).
- Adorno, Th. W. (2003a). “El ensayo como forma”. En Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura. Obra Completa, 11* (pp. 11-34). (Alfredo Brotons Muñoz, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1958).
- Adorno, Th. W. (2003a). “Intento de entender *Fin de partida*”. En Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura, Obra Completa, 11* (pp. 270-310). (Alfredo Brotons Muñoz, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1961).
- Adorno, Th. W. (2003b). *Filosofía de la nueva música. Obra Completa, 12*. (Alfredo Brotons Muñoz, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1949).
- Adorno, Th. W. (2006). “Alban Berg”. En Adorno, Th. W. *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasia / Escritos musicales III. Obra Completa, 16* (pp. 87-98), (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1959).

- Adorno, Th. W. (2006). "Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aarón de Schönberg". En Adorno, Th. W. *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasia / Escritos musicales III. Obra Completa, 16* (pp. 463-483), (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1963).
- Adorno, Th. W. (2006). "Música y nueva música". En Adorno, Th. W. *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasia / Escritos musicales III. Obra Completa 16*, (pp. 485-502), (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1960).
- Adorno, Th. W. (2006). "*Vers une musique informelle*". En Adorno, Th. W. *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasia / Escritos musicales III. Obra Completa 16*, (pp. 503-549). (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1961).
- Adorno, Th. W. (2008a). "Sobre la tradición". En Adorno, Th. W. *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz, Obra completa 10/1* (pp. 271-280). (Jorge Navarro Pérez, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1966).
- Adorno, Th. W. (2008b). "Berg. El maestro de la transición mínima". En Adorno, Th. W. *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner / Mahler. Una fisionomía musical / Berg. El maestro de la transición mínima, Obra completa 13* (pp. 315-482). (Antonio Gómez Schneekloth, Alfredo Brotons Muñoz y Joaquín Chamorro Mielke, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1968).
- Adorno, Th. W. (2008c). "Reacción y progreso". En Adorno, Th. W. *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus. Obra Completa 17* (pp. 147-153) (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1930).
- Adorno, Th. W. (2008c). "El compositor dialéctico". En Adorno, Th. W. *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus. Obra Completa 17* (pp. 211-217) (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1934).
- Adorno, Th. W. (2010). "La idea de historia-natural". En Adorno, Th. W. *Escritos filosóficos tempranos, Obra Completa 1* (pp. 315-333). (Vicente Gómez, Trans.) Akal. (Trabajo original publicado en 1932).
- Adorno, Th. W. (2011). "Diecinueve contribuciones sobre la nueva música". En Adorno, Th. W. *Escritos Musicales V: Aforismos Musicales / Teoría de la Nueva Música / Compositores y Composiciones / Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas / Sociología de la Música. Obra Completa 18* (pp. 61-92) (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1942).
- Adorno, Th. W. (2011). "¿Intermezzo atonal?" En Adorno, Th. W. *Escritos Musicales V: Aforismos Musicales / Teoría de la Nueva Música / Compositores y Composiciones / Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas / Sociología de la Música. Obra Completa 18* (pp. 93-102) (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1929).
- Adorno, Th. W. (2011). "Respuesta de un adepto" En Adorno, Th. W. *Escritos Musicales V: Aforismos Musicales / Teoría de la Nueva Música / Compositores y Composiciones / Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas / Sociología de la Música. Obra Completa 18* (pp. 417-423) (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1934).

- Adorno, Th. W. (2011). "La música estabilizada" En Adorno, Th. W. *Escritos Musicales V: Aforismos Musicales / Teoría de la Nueva Música / Compositores y Composiciones / Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas / Sociología de la Música. Obra Completa 18* (pp. 755-761) (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1928).
- Adorno, Th. W. (2011). "¿Por qué el nuevo arte es tan difícil de entender?". En Adorno, Th. W. *Escritos Musicales V: Aforismos Musicales / Teoría de la Nueva Música / Compositores y Composiciones / Introducciones a conciertos y conferencias radiofónicas / Sociología de la Música. Obra Completa 18* (pp. 860-867) (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trans.). Akal. (Trabajo original publicado en 1931).
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*, (Antonio Gimeno Cuspina, Trans.). Pre-Textos.
- Arendt, H. (1999). *Eichmann y el holocausto*. (Carlos Ribalta, Trans.). Taurus. (Trabajo original publicado en 1963-1964).
- Benjamin, W. (1989) "Experiencia y pobreza". En Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I* (pp. 165-173). (Trad. Jesús Aguirre). Taurus. (Trabajo original publicado en 1933). [https://proletarios.org/books/Benjamin-Discursos_interrumpidos_I.pdf]
- Benjamin, W. (2009) "Tesis sobre el Concepto de Historia". En Benjamin, W. *La Dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia* (pp. 37-83). (Pablo Oyarzún Robles, Trans.). LOM Ediciones. (Trabajo original publicado en 1942).
- Brand, J., Hailey, C. y Harris, D. (Eds.). (1987) *The Berg-Schoenberg correspondence. Selected letters*. Macmillan Press.
- Buck-Morss, S. (1977). "Th. W. Adorno and The Dilemma of Bourgeois Philosophy". *Salmagundi No. 36*, pp. 76-98.
- Buck-Morss, S. (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (Nora Rabotnikof, Trans.). Visor.
- Casals, J. (2003). *Afinidades Vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Anagrama.
- Fernández-Orrico, J. (2004). *Th. W. Adorno: Mimesis y racionalidad*. Institució Alfons el Magnànim.
- Gavilán, E. (2008). *Otra historia del tiempo. La música y la redención del pasado*. Akal.
- Hullot-Kentor, R. (2006). "Things Beyond Resemblance", (pp. 45-66). *Things Beyond Resemblance*. Columbia University Press.
- Hullot-Kentor, R. (2011). "El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural". *Constelaciones. Revista Teoría Crítica*, vol. 3, *Teoría Crítica de la Industria Cultural*, pp. 3-23. [<https://constelaciones-rtc.net/article/view/747>]
- Leibowitz, R. (1949). *Schoenberg and his school*. Philosophical Library.
- Maiso, J. (2010). *Elementos para la reapropiación de la Teoría Crítica de Theodor W. Adorno*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Maiso, J. (2015). "Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos". *Daimon*, vol. 65, pp. 21-35. [https://digital.csic.es/bitstream/10261/188391/1/Emancipacion_barbarie_musica_MAISO_Jordi.pdf]
- Reich, W., and Herder Norton, M. D. (Oct 1936). "Alban Berg's 'Lulu'". *The Musical Quarterly*, Vol. 22, no. 4, pp. 383-401.
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de armonía*. Real Musical.
- Schoenberg, A. (1975). *Style and Idea*. University of California Press.

- Vázquez-Arroyo, A. Y. (2008). "Universal history disavowed: on critical theory and postcolonialism". *Postcolonial Studies 11*, pp. 451-478.
- Zamora, J. A. (1999). "El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre Walter Benjamin und Theodor W. Adorno". *Taula. Quaderns de pensament*, núm. 31-32, pp. 129-151.
- Zamora, J. A. (2010). "H. Arendt y Th. W. Adorno: pensar frente a la barbarie". *Arbor*. Vol. 186. no. 742, pp. 245-263.
[<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/777/785>]