

ADORNO, ENTRE HEGEL Y BEETHOVEN

Adorno between Hegel and Beethoven

Xabier INSAUSTI

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

BIBLID [(0213-356)15,2013,103-112]

Recibido: 15 de enero de 2013

Aceptado: 5 de mayo de 2013

RESUMEN

Adorno y Horkheimer pretendían volver a pensar la *Dialéctica de la Ilustración*. Para ello Adorno parte de Hegel pero también de Beethoven. Sobre el compositor pensaba escribir un libro en el que la vinculación entre belleza y justicia queda muy clara. El libro quedó pospuesto, pero el abundante material que recopiló Adorno ha llegado hasta el presente ofreciendo multitud de ideas para el futuro. Para un futuro que ha de ser construido, no solamente pensado.

Palabras clave: Adorno, Beethoven, belleza, justicia.

ABSTRACT

Adorno and Horkheimer intended to rethink their *Dialectic of Enlightenment*. As a basis for this, Adorno refers to both Hegel and Beethoven. In the case of the composer, his intention was to write a book in which the link between beauty and justice was clarified. In the end the book was postponed, but the huge amounts of material collected by Adorno is still around today and offers a whole range of ideas for the future. For a future to actually be constructed, not just imagined.

Key words: Adorno, Beethoven, beauty, justice.

1

He escrito una parte de esta conferencia en Olomouc, una bella ciudad de la República Checa. En su plaza, un artista llamado David Cerny ha colgado una obra que representa a un ser humano, suspendido en el aire a unos 20 metros de altura. Para no caer en el vacío, el personaje se agarra con su mano derecha a una barra de hierro. Mira hacia abajo desesperado. La sensación de angustia que provoca en el espectador es enorme. El personaje sabe que la única esperanza que le queda es aguantar. Si cede cae en el vacío. La barra de hierro de la que pende sale de una ventana en la que no hay nadie, se pierde en el anonimato. Bajo el personaje suspendido en el vacío se halla un monumento declarado patrimonio de la humanidad por la Unesco. Triste ironía. Como si la gran obra humana, reconocida universalmente, sólo le sirviera del pobre consuelo de poder acabar sus tristes días disfrutando de la vista excepcional de lo que la cultura humana es capaz de realizar, pero que a él poco le ayuda en su situación. Quién es el personaje que pende sobre el vacío, preguntamos. Alguien nos dice que se trata nada menos que de Sigmund Freud, un judío víctima de una sinrazón del siglo xx, el nacionalsocialismo, que hizo de los judíos el blanco de sus miserias.

Otro judío, Theodor W. Adorno, escribía, unos años después de la muerte de Freud, en el exilio escapando de la barbarie del mismo nacionalsocialismo, un libro titulado *Minima Moralia*, al que puso por subtítulo: «Reflexiones desde la vida dañada». El sujeto es el gran perdedor del siglo xx. Su reconstrucción es la gran tarea pendiente al cabo de tanto conflicto bélico inútil. Y este sujeto se halla dañado hasta tal punto que no es capaz ni de discernir el grado de deterioro al que está siendo sometido. Hasta el liberalismo, que había nacido para defender la libertad del sujeto contra los ataques de quienes querían limitar sus derechos, ha traicionado sus principios. El sujeto ha quedado solo a merced de sus propias fuerzas, que se van mermando con el discurrir tan denso del siglo, «apasionado por las trincheras», como podría haber dicho Jünger, pero al cabo ya sin resortes propios para defenderse pues su resistencia crítica ha sucumbido al engaño de nazis, estalinistas o liberales, los tres megalómanos proyectos del siglo, y sus tres grandes fracasos.

A comienzos del siglo xxi nos encontramos con una situación distinta. La desconfianza de los ciudadanos (la sociedad civil) con respecto a los poderes políticos está siendo la característica general de una serie de revueltas a nivel global. La política había dado la espalda al ciudadano durante el siglo pasado y ahora el ciudadano se venga de ello. La gran pregunta es hasta dónde llegará esta ola. «*Wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch*» había dicho

Hölderlin. Donde existe peligro, surge también lo que lo salva. El ciudadano busca salvarse a sí mismo, pues los que hasta ahora debían hacerlo, lo han traicionado. Grandes retos y grandes esperanzas.

Adorno fue un gran precursor de la situación del sujeto desamparado: de la denuncia de las trampas de sus detractores y de la búsqueda de verdaderas soluciones. En *Minima Moralia* hay un enigmático apartado titulado «Sur l'eau» (nú. 100). El título está tomado de una novela de Guy de Maupassant, un autor muy estimado por Adorno. Maupassant cuenta la historia estremecedora de un feliz navegante que en una noche de luna llena echa el ancla en medio del agua plácida para disfrutar de la bella noche en paz. Cuando quiere recoger el ancla para regresar a casa se encuentra con que el ancla se resiste, pues ha quedado enganchada en algún impedimento del fondo del lago y no consigue recogerla. Se echa la niebla, el navegante tiene que pasar la noche en su barca, aterrorizado por el misterio del objeto que lo tiene atrapado desde el fondo y que lo zarandea al antojo de sus vaivenes. Al día siguiente un pescador lo divisa y acude en ayuda del angustiado navegante. Entonces ambos descubren dónde se había quedado el ancla amarrada. Se trata del cuerpo de una mujer ahogada con una gran piedra amarrada al cuello.

No resulta fácil desvelar el sentido que Adorno quiere darle a esta historia. Apunta a la aporía de la sociedad actual, con una bella superficie y un fondo trágico. La sociedad burguesa disfruta de sus comodidades al precio de la ignorancia de lo que le subyace. En el momento en que se ve afectado (al cabo vinieron a por mí, dice la poesía de Brecht), el sujeto tiembla y se estremece, quedando paralizado, sin capacidad de reaccionar. El descubrimiento (o la sospecha) de que su bien-estar sobre el agua y el cuerpo de la mujer que se suicidó probablemente tengan alguna estrecha relación, una cadena que los une en un destino común, la inseguridad hace presa del navegante. La mujer representa la vida dañada en la sociedad, la amenaza que atenaza a sus miembros. La cuestión de por qué se suicidó la mujer se convierte en la condición de poder volver a navegar sobre las aguas.

Es preciso superar las condiciones mismas de una sociedad injusta, inhumana, parece ser el mensaje de Adorno. Los cadáveres sobre los que navega nuestra sociedad son múltiples. La estúpida sociedad occidental se divierte y disfruta ignorante de que su bienestar se asienta sobre un oscuro fondo de miseria y dolor que clama desde el fondo pero el griterío de la fiesta ahoga el clamor. «Yo soy el triste poeta que quiere encontrar las fuentes limpias de las aguas turbias», canta Xabier Lete, un cantautor vasco recientemente fallecido («Ni naiz erreka zikinen iturri gabiak aurkitu nahi dituen poeta tristea»).

2

En 1929 la crisis alcanzó dimensiones trágicas. También en filosofía se buscaban respuestas radicalmente nuevas. Cassirer (otro judío) y Heidegger representaban, en Davos, las dos concepciones más significativas del momento. En el imaginario de la época había una referencia cultural común. Thomas Mann en su *Montaña mágica*, aparecida en 1924, pone en escena largas discusiones entre el humanista Settembrini y el jesuita Naphta. Ambos se convirtieron en arquetipos del debate cultural de la época. Settembrini era un hijo de la Ilustración, un liberal humanista. Naphta era un «apóstol del irracionalismo y de la inquisición, enamorado del Eros de la muerte y de la violencia», como los describe Safranski. Cassirer iba a escenificar al primero en el imaginario de la época, Heidegger al segundo. Heidegger había leído la obra de Thomas Mann y lo hizo nada menos que con Hanna Arendt en el verano de 1924 cuando estuvieron sentimentalmente muy cerca. Kurt Riezler, el que acompañaba a Heidegger a esquiar por las montañas, era «Kurator» (comisario cultural) en la universidad de Frankfurt, escribía las crónicas de aquel encuentro en el «Neue Zürcher Zeitung». Él había invitado a Heidegger a Frankfurt, siendo aquella la única ocasión que se vieron Adorno y Heidegger. En fin, todos los ingredientes de un banquete perfecto estaban presentes. Naphta (Heidegger) rechazaba el argumento cassireriano (Settembrini): la cultura es lo único que nos eleva por encima de nosotros mismos. Efectivamente, bien alto cuelga nuestro personaje, podría decir irónicamente el antihumanista. Por ello se agarraría a la barra de su propio destino trágico, desconfiando de la cultura; la situación de Freud es la situación existencial del sujeto, con el tiempo Freud mismo se había ido dando cuenta de ello, desde *El futuro de una ilusión* hasta *Moisés y la religión monoteísta*. Pero quienes pretendían abanderar un cambio radical que salvara al sujeto de la enajenación cultural en la que habría acabado un occidente decadente, al cabo lo arrastraron a un irracionalismo salvaje de consecuencias horribles. Algunos lo vieron: Freud, Thomas Mann, los frankfurtianos. Otros como Heidegger colaboraron activamente.

Tras Davos, para los frankfurtianos parece haber quedado claro que ni Cassirer ni Heidegger supieron entender la verdadera herencia cultural europea. Cassirer se perdía en una concepción excesivamente abstracta de la cultura, excesivamente lejana del sujeto. Heidegger, más intrépido, se aferraba a la necesidad de una filosofía concreta y por ello parecía responder mejor a la urgencia del momento. Al cabo, su pretensión se perderá en la incapacidad de mediar entre el sujeto concreto y las condiciones objetivas de su realización. Los frankfurtianos siguieron atentos las discusiones de Davos, mantuvieron

una distancia crítica, por más que Kurz Riedler se empeñara en acercarlos a Heidegger. La cultura es en definitiva algo abstracto para ambos.

3

Volver al proyecto inicial, repensar la «dialéctica de la Ilustración» hasta sus últimas consecuencias: éste es el proyecto crítico de Adorno y Horkheimer. Horkheimer escribió sobre Kant unos ensayos definitivos, desgraciadamente poco tenidos en cuenta. Adorno lo hizo sobre Hegel y Beethoven. Sobre Hegel lo hizo de un modo especialmente sistemático en su *Dialéctica negativa*, un libro escrito a vuelta del exilio y que quería dar una base filosófica más sólida a sus escritos. En ese tiempo Adorno pensaba escribir un libro amplio sobre Beethoven, sobre el que ya había recopilado material abundante. Pero fue el proyecto filosófico el que se impuso y el libro sobre Beethoven quedó pospuesto. Ese libro nunca llegó a ver la luz.

Beethoven. Philosophie der Musik, es el título que le ha dado el editor, Rolf Tiedemann, a un libro elaborado a partir de los cuadernos de notas sobre Beethoven que dejó Adorno sin publicar. Ha sido publicado en la serie: *Theodor W. Adorno Nachgelassenen Schriften* (Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften Band I). Como indica el nombre de la serie (escritos póstumos, podríamos decir) se trata de escritos no publicados por Adorno y, dentro de ellos, de escritos fragmentarios, dejados en proceso más o menos avanzado de elaboración. En el caso concreto de la obra citada se trata de una recopilación de notas escritas en diversas épocas, y que responden a elaboraciones de aspectos diversos, realizados de un modo muy desigual. Los detalles los explica el editor (en la «Vorrede» del libro) y a ellos nos remitimos. La obra está dividida en aforismos. Los temas saltan, las épocas no menos. Quizás no podía ser de otro modo. Llegará el tiempo y el «salmantino» (*Salmantica praestat*) que ponga orden en el «panorama caótico» adorniano (con permiso de Habermas). Por cierto, hay edición castellana.

Recogemos algunas ideas de esta obra, aunque no exclusivamente de ella. Hegel y Beethoven son los grandes autores de referencia de la obra. La tesis de Adorno es la estrecha afinidad de ambos, la imposibilidad sistemática de separarlos, la necesidad de referirlos mutuamente.

Ambos se explican mutuamente, son la misma idea en distintos elementos. «In einem ähnlichen Sinn wie dem in welchem es nur die Hegelsche Philosophie gibt, gibt es in der Geschichte der abendländischen Musik nur

Beethoven» (31, aforismo 24). A ellos es pues preciso volver. Con ellos comienza una nueva fase cultural en Europa, entramos en un nuevo continente cultural para el viejo continente geográfico. Ambos vivieron la misma época, incluso nacieron (pura anécdota) el mismo año de 1770. El lenguaje musical de Hölderlin (también nacido el mismo año) les une. Ambos entendieron la radicalidad de lo que estaba ocurriendo en aquel momento. Luego vendrán las diferencias, pero primero es preciso entender lo que los une.

Hegel y Beethoven son la madurez de Europa porque su obra representa la reflexión acabada sobre la Revolución Francesa. Ambos terminan el trabajo comenzado por Kant y por Bach, Mozart o Haydn. Mi profesor Peter Reisinger decía que seguramente habría sido Adorno quien mejor haya entendido la dialéctica de Hegel y ello debido a que provenía de la música. La filosofía de Hegel y la obra musical de Beethoven obedecen al mismo registro. Son su tiempo (el mismo tiempo) puesto en concepto filosófico y musical. Cuando a Beethoven se le pide que toque el piano ante un militar francés recién llegado a Alemania, Beethoven se niega a hacerlo y se va dando un portazo. Beethoven no se vende, dijo (o podía haberlo dicho). Su libertad es absoluta. Este gesto radical sitúa a Beethoven en el nuevo mundo. Mozart toca y divierte al personal, es un músico de la corte o quiere divertir al pueblo. Beethoven quiere inquietar, revolucionar, expresar sus tensiones por medio de la música. Esta es la gran diferencia de actitud para con Mozart. Beethoven es capaz de dedicar una sinfonía a Napoleón porque creía en su misión y retirarle la dedicatoria al sentirse defraudado por él. También para Hegel la libertad se halla por encima de lo político, a su servicio, no al revés. Por ello colocó la filosofía por encima de la política. Lo que vivimos hoy es precisamente la involución de este principio fundamental, por lo que al menos en este sentido podemos hablar de una regresión en este punto (la degeneración musical total es la imagen de Lang Lang vendiéndose a Telefónica por un plato de lentejas). En 1789, Europa está echando el cierre al viejo mundo y abriendo la puerta al nuevo. Spinoza fue en esto un gran precursor, defendiendo la *libertas philosophandi* (como reza el subtítulo de su *Tractatus Theologico-Politicus*) hasta el extremo.

Pero no se trata de una libertad gratuita, sino de una libertad conquistada, en una dura lucha individual. Lo que a ambos, Hegel y Beethoven, los une es el trabajo (*Arbeit*). El esfuerzo (*Anstrengung*) o trabajo del concepto en Hegel corresponde al trabajo temático en Beethoven (33, aforismo 27). Se trata de un trabajo titánico a partir de la nada (*creatio ex nihilo*), nada se supone, todo debe surgir del trabajo mismo. Nada le viene de fuera dado. Aquí se podría encontrar la coincidencia más profunda de ambos (*der tiefste Zusammenhang*) (34,

aforismo 28). El aislamiento del contexto social y cultural, la incompreensión que ello conlleva es un elemento de la modernidad que surge no de la incompreensión de su tiempo, no de un alejamiento resignado, sino de un movimiento de liberación de ataduras y limitaciones de la libertad de creación absoluta que busca el artista para que la obra sea auténtica.

Adorno luchó con la herencia de ambos titanes. Allí creyó, con razón, identificar el momento de arranque de su proyecto, la verdadera «dialéctica de la ilustración». El problema de los géneros es secundario con respecto al sentido del impulso. Adorno rastrea el mismo impulso tanto en música como en filosofía. Hizo de ambos el objeto de su atención. Para él filosofía y música son inseparables, como muy bien dijo de él Thomas Mann. Adorno es la gran excepción en la historia de la interconexión de ambas disciplinas. Hasta en el estilo. Adorno escribió sobre filosofía como si escribiera una sinfonía. Comenzaba presentando diversos motivos que luego desarrollaba a medida que se lo exigía la dinámica de la obra misma, sin obedecer a otra lógica externa que no fuera la interna necesidad de ir desarrollando los temas planteados. Pero habló de música con la precisión y conocimiento de alguien que desde dentro expresa el mensaje de la obra misma, sin dejar que una disciplina externa manipule la substancia de la obra misma. A pesar de tener muchos detractores ninguno se halla a la altura de la cosa misma como él. Sus ensayos sobre Wagner, Mahler o Alban Berg además de sus múltiples artículos musicales son inigualables en su estilo. Por ejemplo, escribió un fabuloso ensayo sobre el músico judío Gustav Mahler del que dijo que su música es la voz del sujeto excluido que grita su dolor, que reclama justicia, que reclama humanidad. Por ello habría sido tan odiado, dice Adorno: «Por ello es hoy tan odiado», «das lenkt heute den Haß auf Mahler». Mahler se rebela contra el conformismo de la sociedad:

Die Insistenz darauf, daß in Musik nichts mehr sein dürfe, als es an Ort und Stelle ist, deckt gleichermaßen verkniffene Resignation und den Konfort eines Hörers, der von der Arbeit und der Anstrengung des musikalischen Begriffs als eines Werdenden und über sich Hinausweisenden sich dispensiert.

La música de Mahler había pasado, «durch das Interregnum der Barbarei», totalmente al olvido, si no despreciada hasta límites hoy inimaginables. Mahler, como Freud, quedaba suspendido, arrinconado, olvidado. El ensayo de Adorno sobre Mahler rescata al marginado músico como sólo él era capaz de hacerlo. En el año 1960 Adorno fue invitado a pronunciar la conferencia central de la semana vienesa dedicada a Mahler (Wiener Festwoche). Adorno ya había anunciado un libro sobre el músico y la

expectación era máxima. Hans Vollschläger, un joven de 25 años le acompañó durante su estancia en Viena y nos ha dejado un exquisito documento no sólo de aquellos días, sino de muchos detalles que nos acercan al maestro. Nos cuenta, entre otras cosas, la familiaridad con la que Adorno citaba a Mahler, Schönberg, Webern o Berg. Pareciera que estuvieran «presentes ante él». La Viena de los años 20 era la segunda gran referencia de Adorno: «Adornos Referenzsystem war das Wien der zwanziger Jahre, dahinter das ganze neunzehnte Jahrhundert; es steht, bailäufig bemerkt, ja auch heute noch für die letzte große Kulturepoche Europas, d.h. der Welt.» (Adorno-Portraits 132). Su testimonio (de Vollschläger) es muy valioso para quien quiera adentrarse en la personalidad de Adorno.

4

Hay un tema al que Adorno dedicó una atención especial: el llamado «Spätstil» de Beethoven. Es conocida la dificultad de las últimas obras de Beethoven. No han faltado opiniones de todo tipo que han intentado explicar, sin éxito, esta dificultad. No es casual que Schönberg viera en ellas un apunte en la dirección dodecafónica. Adorno ve en esta última fase una radicalización de sus propios principios.

Una referencia obligada al respecto se encuentra en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Adorno acompañó muy de cerca a Mann en la redacción de esta obra. Hoy sabemos incluso que muchas páginas de la obra son de Adorno que era quien realmente sabía de música. Pero como nos contó quien fue su asistente, Werner Becker, entonces era usual que el maestro, en este caso Mann, considerara a su asistente, en este caso Adorno, como un ayudante al que encargaba escribir sobre los temas de su interés, para luego él hacer uso de esas reflexiones, más o menos modificadas, en sus propias obras. Este debió ser el caso. Mann debió pensar que había sido excesiva la benevolencia del asistente cuando se vio obligado a escribir un libro sobre el libro en el que hace más o menos justicia al asistente.

Mann cuenta en el capítulo VIII cómo Wendell Kretzschmar, un personaje que en muchos aspectos recuerda a Adorno, pronuncia una conferencia con el título «warum Beethoven zu der Klaviersonate 111 keinen dritten Satz geschrieben habe» (pág. 71 de la ed. alemana de S. Fischer). Como es sabido se trata de la última sonata para piano que Beethoven escribió y tiene sólo dos partes, en vez de tres como es lo habitual. Beethoven rompe así uno de los principios fundamentales del género. Cuando el «Famulus» le pregunta

por la razón de ello responde que ya no ha tenido tiempo (*keine Zeit*, y los pone en cursiva Mann, como dando a entender que es una cita exacta del maestro) y por ello ha preferido hacer un poco más larga la segunda parte y terminar así. Sus seguidores la consideraron como una obra senil, impropia del gran maestro, un maestro que va descendiendo desde la gran madurez hacia la disolución, la enajenación, el alejamiento de lo familiar y hogareño hacia regiones aisladas, hacia un yo aislado de cualquier sensibilidad, todo ello provocado o acentuado por la pérdida de su capacidad auditiva. La razón es sin duda mucho más profunda.

Beethoven considera acabado el género. Todo estaba dicho:

Ein dritter Satz? Ein neues Anheben – nach diesem Abschied? Ein Wiederkommen – nach dieser Trennung? Unmöglich! Es sei geschehen, daß die Sonate im zweiten Satz. Diesem enormen, sich zu Ende geführt habe, zu Ende auf Nimmerwiederkehrt. Und wenn er sage: «Die Sonate», so meine er nicht diese nur, in c-Moll, sondern er meine die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selbst sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht gehe, sie hebe und lose sich auf, sie nehme Abschied, - [...] der Abschied von der Sonate. (Mann 77).

Con ello Beethoven celebraba uno de los misterios más sublimes del arte. La misión del arte no es reconciliar con la realidad, sino con la verdad. Este principio será desarrollado en la Estética de Adorno, no de un modo lineal, sino dialéctico. Ambos principios, el de la reconciliación y el de la sublimación, se entremezclan en esta obra de tal modo que, a imitación de la Sonata 111, dejan abierta la puerta para la reflexión sobre la verdadera esencia de la obra de arte.

La *Teoría Estética*, la última gran obra de Adorno, que quedó sin la última hornada que pretendía darle el autor, es la reflexión sistemática de esta idea. El objeto de la Estética no es la Belleza. La Belleza es ambigua y nos reconcilia con una realidad injusta y de lo que se trata por encima de todo es de la justicia. Reconciliarse con una realidad injusta es inasumible. La reconciliación sólo puede darse con una realidad justa, pero ésta no se da, no podemos decir que la realidad es bella. El objeto de la Estética es más bien lo Sublime. Esta idea recorre la Estética de Adorno y va adquiriendo relevancia a medida que Adorno va perfilando su redacción. Su importancia es máxima para entender la intención adorniana. Poner la justicia como meta suprema de la Estética es, indirectamente, marcar su carácter político. El programa de la Teoría Crítica adquiere así un perfil específico: la tarea es en primer lugar

teórica, darle un marco teórico, filosófico: la Estética sin la Filosofía es ciega, la Filosofía sin la Estética es vacía. La Estética adquiere así un rango que no había tenido desde los tiempos del primer programa del Idealismo Alemán que formuló Hegel, quizás con la excepción de Nietzsche.

5

No es que Freud, resignado, haya quedado suspendido sobre la plaza pública, es la plaza pública la que queda por debajo, incapaz de elevarse. El «ya está todo dicho», «ya está marcado el camino» es el gesto de quien ya sólo puede esperar ser escuchado, del que espera que su palabra resuene en la plaza pública. Su gesto serio es el gesto de quien ya no quiere sustitutos, florituras, ceremonias, sino la palabra desnuda y clara. No es casual que sea Moisés, verdadero *Führer*, frente al otro, al embaucador de oscuras intenciones, el que nos deje Freud como referencia. Moisés saca al pueblo de su ignorancia, de su resignación y le obliga a caminar hacia el futuro en gesto esperanzador, emancipador. Moisés obliga al pueblo a mirar hacia arriba, el otro pueblo se divierte sin advertir que sobre sus cabezas amenaza la figura de su Zaratustra. Quemando su obra y acabando con él creyó sentirse seguro. Pero se confundió, como no podía ser de otro modo.