

EL OÍDO ESPECULATIVO

MÚSICA Y SÍNTESIS NO-CONCEPTUAL EN ADORNO

Cristóbal Durán*

Resumen

Este ensayo intenta considerar el problema de la música como intento de “solución” no-estética al exceso absoluto declarado por la dialéctica especulativa. Muchos aspectos de la obra de Th. Adorno nos sugieren que su comprensión de la dialéctica acarrea la idea de que la síntesis especulativa no se deja de acompañar, como sintaxis paralela, de un elemento flotante, multidimensional que la desorganiza, y que coincide con la lógica no-afirmativa de la música.

Descriptor: síntesis– absoluto– dialéctica negativa– música– especulación

Recibido en julio de 2009/ Aceptado en agosto de 2009

*Magíster en Filosofía, Universidad de Chile y Doctor © en Filosofía, con mención en Estética y Teoría del arte, Universidad de Chile. Actualmente es becario CONICYT, Gobierno de Chile, y académico de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, e-mail: cristobaldr@gmail.com

Se sabe del enorme esfuerzo que tuvo que ser desplegado por la maquinaria dialéctica para intentar unir aquello que la filosofía trascendental había separado. Ciertamente se trata de un esfuerzo positivo, de aquello que uniría para siempre al criticismo kantiano con el idealismo posterior, bajo sus distintos aspectos. Con ello, se podría decir que la especulación nace con una crisis, o nace de una crisis. Nace de una crisis que ella misma ha querido venir a cerrar, en una suerte de esfuerzo que también podría ser una sobrepuja, en la medida en que ella misma se ha visto allí implicada: quizá por eso se pueda decir que la especulación encuentra la crisis en su interior, mas nunca en otra parte. Si la filosofía crítica descubrió el trascendental para el pensamiento moderno, y aspiró con ello a regular y advertir a toda metafísica por venir, aquello que constituía la advertencia –es decir, la posibilidad siempre inminente de desvarío excesivo en la confusión de lo empírico con sus condiciones– sería también aquello mismo que tendría que ser regulado. La separación imponía una ceguera: acortaba la experiencia, al relegar sus condiciones de inteligibilidad una vez que la trascendencia se sometía a crítica. Recordemos sencillamente la objeción hecha por Hegel, en varios pasajes de su obra, al *yo pienso* kantiano como unidad sintética de apercepción¹. Él tiene que acompañar las representaciones, pero no podría atravesarlas, internarse o imbuirse en ellas. Esta denuncia no supondría estrictamente un regreso a un empirismo psicológico asociacionista que pretendiera hacer vista gruesa de la incapacidad de encontrar al *yo pienso* como un elemento constituyente de las representaciones (como podría ser, con reservas, el caso de Hume), y que se limitaría por ende a sólo comprenderlo como un yo empírico inexistente. El paso dado por Kant, por el contrario, dejaba como resultado el enigma de la separación y, en cierto sentido, de la absolución del absoluto.

Para Hegel, desde allí, la experiencia tendría que ser ampliada. Pero la unidad de su regulación y de su ordenamiento vendría a ser ahora el problema. Ese *yo* que era una adjunción de presencia², tendría todo el derecho de no ser experimentado precisamente para poder existir en cierto sentido, que no es empírico, y por ende para aparecer enaltecido, cual operador a distancia, “más allá” de aquello que denominamos experiencia. Riesgo de hipóstasis que también correrá el absoluto. Desde ese momento, entonces, la especulación sería siempre el riesgo de la desregulación y la confusión de principios metafísicos (que dejan sin cuestionar la existencia de aquello que predicen) y principios trascendentales (que sí interrogarían las condiciones de posibilidad). Pero ese es un desvarío inscrito en el

¹ Me remito especialmente al § 20 de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Alianza, Madrid, 1999, pp. 126-129.

² Tengo presente, a este respecto, la sugerencia hecha por Jean-Luc Nancy de un yo que no es *ni* simple sutura *ni* simple ruptura, “él mismo” insostenible, una síntesis que funciona como una síncopa que “junta y desjunta a la vez” (Nancy, Jean-Luc, *Le discours de la syncopa. I. Logodaedalus*, Flammarion, Paris, 1976, pp. 13-14).

corazón mismo de la razón. Ese quizá sea el punto mismo de la herida que no ha dejado de cerrarse³, incluso en el pensamiento de Hegel que pretendió al máximo contener su cierre en la consumación de la filosofía del absoluto como historia del despliegue del absoluto⁴. Ese movimiento sería la dialéctica especulativa.

Una prueba de lo que Kant pudo haber advertido al separar al yo como enlace de las representaciones, y al haber despegado al *a priori*, puede residir en la escritura tardía de una *Crítica* consagrada a la teleología de la naturaleza. Es sabido que ella intentó unir su doctrina moral y su doctrina sobre el conocimiento teórico, a través del mecanismo de dicha teleología, de la finalidad sin fines. Pero esta lectura vendría requerida también por una exigencia de orden sistemático, y sería organizada por la totalidad de su filosofía. Y como se sabe, un primer paso se hará a través de la estética. A este respecto, Paul de Man advierte: “*La apuesta por lo estético es, por ello, considerable, dado que la posibilidad de la filosofía misma, en tanto articulación de un discurso metafísico y un discurso trascendental, depende de él*”⁵. Pese a esto, e incluso gracias a esto, una salida para la coerción dialéctica impuesta por Hegel habrá tomado su camino en una vía destinada en cierta lectura de Kant. Así es como autores tan dispares como Hannah Arendt, Jean-François Lyotard o Jürgen Habermas habrán podido encontrar en la tercera *Crítica*, en distintos niveles y énfasis, un resguardo para la unión de dichos ámbitos separados. Pero ello supondría hacer la prueba de cierta nivelación entre el proyecto sistemático de Kant y la necesidad de su paso por la cuestión del arte. Pese a que ella no sea una preocupación primera, sino que venga exigida por el paso de lo teórico-práctico al funcionamiento teleológico de la naturaleza que tendría que respaldar dichas dimensiones, ello abrirá para la posteridad la cuestión que concierne a cierta solución estética del pensamiento.

Se parte de una premisa kantiana: a través del uso empírico se trata de ir más allá, con la esperanza de encaminarse hacia el problema, no empírico, de la conformidad afín de la

³ Lacoue-Labarthe, Philippe, “La césure du spéculatif”, en *L’imitation des modernes. Typographies II*, Galilée, Paris, 1986, p. 44.

⁴ Heidegger, Martin, “La constitución onto-teológica de la metafísica”, en *Identidad y diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990.

⁵ de Man, Paul, “Fenomenalidad y materialidad en Kant”, en *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 107. La orientación demaniana, sin embargo, va dirigida a enfatizar el recurso político-moral al cual se aboca en cierto momento la estética kantiana. Así se lee en el siguiente pasaje: “*En Kant, la articulación de la primera Crítica con la segunda, de los esquemas de la razón teórica con los de la razón práctica, tiene que darse, de forma exitosa o no, a través de la estética. La teoría estética es una filosofía crítica en segundo grado, la crítica de las críticas. Ésta examina críticamente la posibilidad y las modalidades del discurso político y de la acción política, la carga ineludible de cualquier vínculo entre el discurso y la acción.*” (“Lo sublime en Hegel”, en de Man, P., op. cit., p. 152). Pese a ello, de Man tratará de desprenderse del ajuste al cual aspiraría la tercera *Crítica*, intentando leer en ese pasaje de la estética a la moral el surgimiento de una “materialidad radical”.

naturaleza. Pero precisamente al dar ese paso, se ha de hacer la prueba de las discordancias entre lo sensible y lo inteligible, entre intuición y concepto. La solución estética parece decantar la abertura de su atolladero. Si el objeto tendría que hacerse intuible en su presentación, lo que se comienza a descubrir es todo un terreno en el cual lo estético indica una presentación indirecta (lo bello como símbolo de la eticidad) o incluso una presentación negativa (la presentación de la Idea de humanidad en el §27 de la tercera *Crítica*). El intento de alcanzar el apriorismo a partir de una estética (por ende, del sentimiento) se topa con la formulación del juicio reflexionante, es decir, de un caso particular para el cual no tenemos la regla. Y de ahí que de cierta lógica del desajuste o de la desproporción se pase a buscar el meollo de la disyunción entre ética y estética⁶.

La relación con la estética, entonces, podría parecer algo en cierto sentido liberado, pero de una manera que apenas nos atrevemos a sugerir. La crítica hecha por Hegel apuntaba básicamente a mostrar el riesgo implicado en la separación, en la des-atadura que se planteaba de una manera sistemática; ahí, el papel de la estética se constituiría como paso sin paso, es decir, como aquello que intentando la unidad celebraba, por así decir, la disyunción. La estética, que acentuaría la distancia entre lo sensible y lo inteligible, pensada a partir de una síntesis finalmente conceptual, podría incurrir en el riesgo de cumplir estéticamente el asunto que está planteado para el pensamiento. Pero también puede ocurrir que esta crisis especulativa, esta inadecuación y despilfarro por exceso o defecto, no quede en su deriva estética. Se asoma, entonces, algo así como un elemento flotante, que también viene a constatar *avant la lettre* cierta crisis especulativa: la síntesis puede permanecer como elemento desligado en lo absoluto mismo. Y algo anterior a la estética tendría que dar cuenta de este paso en el cuerpo especulativo, como haciéndole lugar desde siempre.

⁶ Véase a este respecto el papel central que juega la cuestión del *sensus communis* en el argumento de Lyotard sobre lo sublime, precisamente cuando se ha de encontrar la manera de “cubrir” la representación de la imaginación sin concepto, la presentación sin porqué de la Idea estética. El asunto no sería otro que el de decidir quién arrastra a quién, la estética o la moral. (Lyotard, Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Galilée, Paris, 1991).

“Podría llegar a imaginarse que Beethoven quiso quedarse sordo, pues él ya hizo esas experiencias con el lado sensual de la música que hoy emana de los altavoces.”

Th. W. Adorno, *Beethoven. Filosofía de la música*.

En muchos sentidos, gran parte del trabajo de Adorno podría ser leído como una respuesta, o quizás más bien como un intento de dar respuesta a la consumación de la filosofía decantada por Hegel. Pero al mismo tiempo, en la supervivencia que intenta consignar lo que precipitó la estética kantiana. De alguna manera, la identificación sistemática de la historia de la filosofía con la filosofía de la historia, haría transcurrir o discurrir la fuerza lógica de la identidad de la identidad y la diferencia, tomando para sí el despliegue mismo de la historia. Dicho de una manera ciertamente abrupta: una vez que el trascendental deviene historia, es decir, cuando las condiciones de la experiencia coinciden con la experiencia que ellas hacen posible, el resultado sería la historia *siempre-ya* dispuesta como absoluto. Con ello, no quedaría “escapar” de Hegel, lo cual sería desde entonces una falsa cuestión, por cuanto todo lo que habría ocurrido habría *ya* ocurrido por la exigencia y la coerción sistemática que la historia toma a su cargo. En términos directos, éste habría sido el problema inmediato de la filosofía de Feuerbach, y quizá de manera mucho más paradójica, el problema de Marx⁷. Si bien, una vez articulado este problema y discernido en algunos de sus alcances, la respuesta de Adorno podría ser inscrita allí, ella constituye también un capítulo aparte. Al igual que Marx, la filosofía de Adorno nunca deja de tomar a la dialéctica de Hegel como legítimo punto de apoyo, pero la diferencia estriba, quizá, en el modo polémico que introduce Adorno en sus propias consideraciones metodológicas. Incluso, cada vez que el nombre de Walter Benjamin –su nombre y su problema del *nombre*– viene a darse cita en los escritos de Adorno, a la manera de un antídoto contra la dialéctica especulativa, no hace más que indicar y pronunciar cierta función apotropaica del sistema. Así, lo que estaría en cuestión sería, cada vez, la fidelidad de Adorno a Hegel⁸.

⁷ La relación de Marx con Hegel es, desde luego, un área de investigación con una larga y nutrida trayectoria. Sin embargo, extrañamente, todo un capítulo aparte –la relación general y sistemática de Marx con la metafísica– ha recibido aparentemente menor atención. Con ello nos referimos de manera estricta al examen de filosofemas claves en sus textos (el pueblo, la actividad, el trabajo, la materia, la naturaleza, lo social, etc.). Todos ellos deberían ser leídos, creemos, bajo la coerción impuesta por el mismo texto de una inversión de la metafísica, tanto más estricta cuanto más se ve exigida de suspender la “teoría”.

⁸ Pensamos aquí en la insistencia de Lacoue-Labarthe en la “*forma de obstinada fidelidad, aunque debilitada*”, que mantiene Adorno con Hegel, y con la cual intenta someter a Hölderlin a la dialéctica hegeliana. Sin embargo, el mismo Lacoue-Labarthe se encarga de recordar que Adorno “a su manera” conocía muy bien la suspensión de la dialéctica misma (Lacoue-Labarthe, Philippe, *Heidegger. La política del poema*, Trotta, Madrid, 2007, pp. 59; 57). En lo que sigue, intentaremos tomar una hebra de este lazo – la relación de Adorno con la dialéctica de Hegel – en un punto que nos parece en extremo íntimo. La cuestión teórica que

Esta fidelidad se encontraría dispersa en varios tramos y pasajes de su obra, y conduciría en primera instancia a la formulación estricta de una dialéctica negativa, o al planteamiento general de la negatividad en la obra de Adorno. Sin embargo, más allá de las múltiples referencias a Hegel, el problema podría ser más bien el de ensayar un pensamiento que no pierda su exigencia especulativa, pero que al mismo tiempo no ceda en su ensimismamiento conceptual y a cierto grado de autosuficiencia narcisista. La formulación de una dialéctica negativa está tanto más apegada a la construcción de una dialéctica afirmativa como la que Adorno supone en Hegel, en la medida en que más acompaña su propio itinerario. Habría que empezar por escuchar algo que flota en la misma lectura del texto hegeliano; en ello reside la negatividad insistente que Adorno tratará de registrar, justo cuando cree encontrar en el movimiento del espíritu el afán y la proclama de su autosuficiencia:

“El sujeto-objeto de Hegel es sujeto. Lo cual explica una contradicción que no está resuelta pese a la propia exigencia hegeliana de consecuencia omnilateral, de que la dialéctica del sujeto-objeto, desprovista como está de todo concepto supremo abstracto, constituya el todo y sin embargo se realice por su parte como vida del espíritu absoluto. La quintaesencia de lo condicionado sería lo incondicionado. Y no en último término se apoya aquí eso que flota en la filosofía hegeliana y que ello mismo está en el aire, su escándalo permanente: el que el nombre de su concepto especulativo supremo, incluso el de lo absoluto, de lo sin más absuelto, sea literalmente el nombre de eso que flota”⁹.

Una vez que la definición de lo absoluto requiere de un sujeto, lo que viene a continuación no hace sino pronunciar el principio de una paradoja. Para asegurar el despliegue de dicho sujeto, él mismo libre, tendría que su despliegue oficial como sujeción. Más precisamente, la manera en la cual se organiza el despliegue de la exposición de lo absoluto supondría ella misma la liberación de sus condiciones. Al abrirse esta suerte de liberación en el seno mismo de lo que es absoluto, *absolutus*, perfecto y acabado, la dialéctica de Hegel tendría el riesgo – y la oportunidad para Adorno – de fomentar una paradoja insólita, en el punto mismo de su mayor esfuerzo. Recogemos en este punto aquello que se denomina “lo flotante”. ¿Sería ese un nombre para el trascendental oculto, como en contrabando, en la filosofía hegeliana? Una suerte de condición requerida para que

está en la médula de la elección del nombre de sus colecciones de trabajos musicales, *Musikalische Schriften*, obedece según Hans-Klaus Metzger, a una “intención filosófica central”: “*Sus libros sobre música no son libros sobre música. La filosofía de Adorno nunca ha desistido de su exigencia de reconocer la alternativa entre el pensamiento musical y el pensamiento sobre música que la incompetencia objetiva de la mayor parte de la literatura del ramo produce. Como en Hegel, en su actual representante el pensamiento rechaza estar por encima de las cosas por no estar dentro de ellas.*” (citado en “Apostilla del editor”, en Adorno, Th. W., *Escritos musicales I-III*, Obra completa, 16, Akal, Madrid, 2006, p. 679). La referencia a Hegel no es accidental, en la medida en que la construcción filosófica de la dialéctica, será pensada como construcción musical, a partir de los “conceptos immanentes a la música” (Adorno, Th. W., *Beethoven. Filosofía de la música*, Akal, Madrid, 2003, p. 21).

⁹ Adorno, Th. W., “Aspectos” en *Tres estudios sobre Hegel*, Taurus, Madrid, 1981, p. 29.

siempre, y por siempre, lo incondicionado pueda seguir su curso. Lo absolutamente absuelto, sería acaso un nombre del relevo del relevo¹⁰, quizá en que el Espíritu se arriesga en una prueba de un cuasi-desasimiento especulativo, muy cercano a una abertura que confunde un poco lo absoluto, el punto en que ya no puede discernir a cabalidad el mecanismo de su presentación. Eso es lo que está en el aire, o lo que está en el aire mismo es lo absoluto, como ab-soluto, lo suelto, lo desprendido. Esa sería la trampa mortal que haría que la historia cupiera en el concepto, por decirlo de una manera engañosa, lección de la adjunción que desde siempre ha recorrido el camino e inundado los trazos de la experiencia del espíritu. Atención flotante entonces en el texto de Hegel; lo que flota sería la condición sin condiciones de la dialéctica, aquello que ata al espíritu a ser libre en su destinarse.

Todo nos indicaría que aquí se podría estar pensando en una especie de doble de lo absoluto, pero que no es otra cosa que un doble absoluto. Imposible, desde luego, por cuanto no puede haber más que uno: no podría estar en otra parte. La invención de lo no-identico, su pugna por hacerse visible en la filosofía hegeliana, obedecería de manera singular a esta infinitud e incondicionalidad, que se espera¹¹. Al intento de sortear o sobrepasar especulativamente el problema de la especulación. El escándalo de lo absoluto estaría en su nombre mismo. El absoluto es también un absurdo; no sencillamente una exigencia o un *telos* esperado, siempre que se dé crédito al creer que “la no identidad es de modo latente el *telos* de la identificación, lo que hay que salvar en ella”¹².

El fantasma empieza a tener la forma de un oído, no se puede visibilizar, quizá porque no se sabe de dónde viene o proviene. Tal vez sea esto lo que lo acerca más al absoluto: des-ligado en todas partes. Ciertamente de ninguna otra parte que del absoluto:

“... hay que leer a Hegel mientras, acompañándolas, describe las curvas del movimiento espiritual y –por así decirlo– acompaña con el oído especulativo a los pensamientos, como si fuesen notas; y si es que, en resumen, la filosofía se alía con el arte (en la medida en que quisiera salvar dentro del medio del concepto la mimesis suprimida por éste [*soweit sie im Medium des Begriffs die von diesem verdrängte Mimesis erretten möchte*]), Hegel se comporta al respecto como Alejandro con el nudo gordiano: depotencia los conceptos singulares, los manipula como si fuesen imágenes no imaginativas de lo que

¹⁰ Ampliándola para nuestro beneficio, recurrimos a la idea de desasimiento (o desposeimiento) en Catherine Malabou: “*Lejos de ser extraño al proceso de la Aufhebung, el desasimiento especulativo es más bien su cumplimiento. El desasimiento es relevo del relevo, resultado del trabajo de la Aufhebung sobre sí misma, y, de esta manera, su transformación. Esta transformación es producida por el movimiento mismo de la supresión-transformación en cierto momento de su historia, el momento del saber absoluto. El desasimiento especulativo es el relevo absoluto, si se entiende por “absoluto” el relevo liberado de cierto tipo de apego.*” (*L’avenir de Hegel: plasticité, temporalité, dialectique*. Vrin, Paris, 1996, p. 213).

¹¹ Cf. Menke, Ch., *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor/La Balsa de la Medusa, Madrid, 1997.

¹² Adorno, Th. W., *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1992, p. 148.

intencionan [*als wären sie die bilderlosen Bilder dessen, was sie intendieren*]; cosa que se decanta en la frase goethiana sobre el absurdo de la filosofía del espíritu absoluto (aquello con lo que quiere sobrepasar al concepto la empuja siempre de nuevo, en los detalles, bajo él)¹³.

Imperativo o exigencia de leer más allá de la lectura, si se quiere, donde acompaña a los pensamientos con el oído especulativo, “como si fuesen notas”, se nos dice. ¿Sería esto sencillamente una metáfora para intentar el inicio de un despegue razonado de la especulación afirmativa, de la síntesis del concepto como única movilización elemental del espíritu? En esa operación que se decanta precisamente en el papel de lo absoluto como aquello flotante en la filosofía especulativa, como una especie de raíz oculta, tendería a mostrar que su remisión referencial, al no ser ya posible hacia fuera de sí –el Espíritu no nace ni muere, incluso su inconsistencia o su ceguera sería la prueba de su poder o de su fuerza– no hace más que agolparse en la extraña construcción de unas “imágenes no imaginativas” que intentan alcanzar algo que, en definición, nunca habrían podido alcanzar pues se pretenden sometidas al imperio de la misma mediación que intenta intencionarlas¹⁴.

En esta explicación, en esta sugerencia se podría condensar la relación completa que, a ojos de Adorno, se traba entre la filosofía y el arte. No se puede decir sencillamente que la síntesis del concepto tome consigo, forzosamente, la mimesis artística, y que llegue así a sublimarla –a enaltecerla en el elemento mismo de su movimiento– pues esa sería ciertamente una manera de certificar el imperio sin fondo del Espíritu, en una economía plena de dominio. Tomar el arte para hacerlo pasar por concepto, para hacerlo pasar en la máquina conceptual. Sin embargo, la opción opuesta tampoco podría ser satisfactoria, ni podría ser, no obstante, pasada por alto. El arte no es sencillamente lo que se muestra resistente al concepto¹⁵. De alguna extraña manera, y eso es parte de lo que intentaremos mostrar, el texto adorniano no podría ceder, al menos no sin más, ante una concesión de predominio del arte o del gesto artístico más allá del concepto. Reconocer la dialéctica es ya reconocer que si hay arte es porque el despliegue del concepto ha empezado desde siempre y por siempre. En cierto sentido, principia toda historia, pero de una manera que

¹³ Adorno, Th. W., “Skoteinos o cómo habría de leerse”, en *Tres estudios sobre Hegel*, ed. cit., p. 160. La palabra “intencionan” está modificada.

¹⁴ Como se sabe, este es una formulación que nos tendría que conducir a Benjamin y la cuestión de la *bildlose Bild*, que aparece desperdigada en varios pasajes de su obra. Remitiéndonos a Adorno, ella aparece vinculada a la fuerza del nombre como “refugio sin imagen de todas las imágenes” (Adorno, T., *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, Planeta/Monte Ávila, Barcelona, 1986, pp. 179-180) y a la música de Beethoven como la imagen sin imagen del todo (*Beethoven. Filosofía de la música*, ed. cit., p. 17).

¹⁵ Frente a la idea de un arte como “cosa del pasado”, como rezaría el enunciado hegeliano que vincula arte y concepto, Adorno abriría en ella misma, en el movimiento mismo en dirección del concepto, un pasado que ya no podría aparecer como afirmación. Hay que recordar con esto la definición adorniana de la obra de arte como “mónada sin ventanas” (Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1984). Nos parece que esto, en cierto sentido, desencaja la preeminencia del concepto sin por ello fomentar un adelantamiento de/en el arte. En el arte habría algo más arcaico, inmanejable para el Espíritu, un *mimetische Impuls* que lo constituye secretamente.

arruinará la fijación demasiado esperable de su destino. Aunque sobreviva una cierta idealización del origen perdido del arte, por ejemplo, a la hora de intentar pesquisar cierta supervivencia de la unidad de la cosa y el signo en la música, unidad perdida en todos los seres humanos¹⁶, también podría mostrarse que el pensamiento conserva aquello mismo que suprime en el arte.

Quizá se trate con ello de un uso riguroso de la lógica de la superación o del relevo, que escande aquí también de manera insólita al texto de Adorno: ello vendría a enrarecer la relación de la filosofía con su “otro”, pues si hay algo así como lo otro –la cuestión imposible misma, que ya se bosqueja en la paradoja de lo absoluto– él tendría que sobrevivir en el concepto pero como un rastro de aquello que no podría transformarse en concepto. Por ahí empezaremos a querer ver –pues es una hipótesis– escabullirse un oído especulativo que acompaña al texto y que, según una extraña adjunción que tendríamos que comenzar a pensar, el texto mismo implica o acarrea (arrastra) la mimesis (el oído) que el concepto quisiera suprimir. Lo que no deja de golpear aquí es la cuestión del *telos* que se encuentra en el pasaje de la frase goethiana sobre el absurdo de la filosofía del absoluto. El arte ya no estaría ciertamente “en los detalles”

Ahora bien, si el arte es gobernado por el concepto no habría más que concepto. Pero si el arte toma un cierto punto de autonomía, ya no habría nada que le pudiera otorgar su lugar de disidencia, en cuanto arte. Pero entremos desde otro punto a la misma cuestión, y más allá. Un pasaje de la *Dialéctica negativa*:

“Ambos [arte y filosofía] se mantienen fieles a su contenido específico a través de su oposición a él; el arte, haciéndole dengues sus propios significados; la filosofía, despegándose de toda inmediatez (...). El concepto es el organon del pensamiento y a la vez el muro que le separa de lo que piensa; por eso niega ese anhelo. La filosofía no puede ni evadir tal negación ni plegarse ante ella. Sólo la filosofía puede y debe emprender el esfuerzo de superar el concepto por medio del concepto”¹⁷.

Esta declaración supone que en principio se considere la labor de mediación de la filosofía, frente a la inmediatez del arte que no es ciertamente inmediata en un sentido conceptual, sino que parece también tramarse los propios medios de su amurallamiento, de su encierro. El concepto destella en el horizonte, o mejor aún, es lo que trasunta toda la disquisición aquí. Lo que interesará a Adorno es cierta lucha contra la identidad: si hay mediatez conceptual (sintética) o inmediatez artística (mimética), ello en ningún caso

¹⁶ Éste es un problema que tocaremos sólo tangencialmente en lo que sigue. Pues abriría otra vía muy extensa. El siguiente es un pasaje decisivo y totalmente explícito a este respecto: “*Como lenguaje, la música tiende al nombre puro, la unidad absoluta de cosa y signo, que en su inmediatez han perdido todos los saberes humanos*” (Adorno, Th. W., “Sobre la relación actual entre filosofía y música”, en *Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 70). Nos proponemos examinar esta cuestión vinculada al nombre como manera específica de Adorno para tratar a la música como “más allá del concepto”, en un trabajo posterior.

¹⁷ *Dialéctica negativa*, ed. cit., pp. 23-24.

tendría que seguir el modelo para la instauración de la identidad, en la medida en que la idea de una constelación tendría que impedir la superación uniforme de una parte en el todo¹⁸. Si la enseñanza del absoluto hegeliano es precisamente el precio de la identidad, ella recaba sin embargo en una labor de zapa contra ella: el absoluto es la condición por excelencia y la única condición posible, pero en la medida en que ella es también condición hecha al absoluto. De ahí que lo absoluto sea lo que acompaña, lo que flota, que como oído especulativo, desmiente en parte al absoluto al hacerlo aparecer en todas partes, incluso en lo más nimio e inadecuado. Pero tampoco se puede decir esto: que lo absoluto sea desmentido por “algo”, pues no sería más que sí mismo. Éste es también el sentido de lo más liberado, despegado o desprendido, desapegado, el desapego como aquello que “elimina la ilusión de autarquía”. Si compete al pensamiento conceptual, no cabrá más que síntesis, lo que nos viene a recordar que al hablar de lo que se hable siempre habrá, aunque escamoteado, concepto.

Es gracias a esta determinación de lo absoluto que se puede pensar en su falencia, en el punto en que el gesto de la plenitud de su poder, y la declaración de su imperio, remite a la absolución que suspende su identidad. Para poder ser idéntico consigo tiene que tramitar el pasaje por lo extraño, que sin embargo no es nada más allá de sí.

“Pero la separación del pensamiento con respecto a lo primero y firme no hace que se absolutice en su estado de libertad. Precisamente la separación le ata a lo que no es él mismo y elimina la ilusión de su autarquía. (...) Pensar es por su mismo sentido pensar algo. Hasta en esa forma lógica de abstracción, “algo”, sea entendido o juzgado, que de por sí afirma prescindir de todo lo existente, pervive imborrablemente para el pensamiento aquello que no es idéntico, que no es pensamiento a pesar de sus esfuerzos por borrarlo”¹⁹.

Lo notable es que, como veremos, será lo flotante, *Schwebende*, lo que está libre de atadura, lo que venga a definir quizá la parte de paradoja en la lógica que empezamos lentamente a bosquejar. Una singular lógica, si cabe todavía llamarla así, en la cual lo absoluto coincide con lo flotante, por cuanto no deja de asemejarse y, por ello, se puede llegar a confundir con él hasta posiblemente arruinar los trazos que lo distinguen. Eso, creemos, impediría hablar del arte como un “más allá del concepto”, al tiempo que impediría su superación o su relevo. Quizá ninguna articulación entre la identidad y la diferencia, o entre lo Mismo y lo Otro le convenga. Adorno tendrá que precipitar eso flotante, eso que hace mella en lo absoluto, dependiendo en cierto sentido enteramente de él —pues se trata de su naturaleza misma—, y lo hará apelando a la música. En varios pasajes de su obra lo sugerirá, y en otras lo dejará más expuesto, como en algunos pasajes y apuntes preparatorios para su libro póstumo *Beethoven. Filosofía de la música*. Pero también

¹⁸ Adorno, Th. W. y Horkheimer, Max, *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 2006, p. 225.

¹⁹ *Dialéctica negativa*, ed. cit., pp. 43-44.

entrará en él en un pasaje de la *Dialéctica negativa*, en el cual nos detendremos de manera más extensa, para tratar de empezar a perfilar lo que quisiéramos mostrar en lo que sigue.

El pasaje en cuestión es el siguiente:

“La filosofía no es ni ciencia ni –según el burdo oxímoron con que el positivismo querría degradarla– poesía pensante, sino una forma a la vez separada y mediada con lo que es distinto de ella. Su carácter flotante, en cambio, no es otra cosa que la expresión de lo que a ella misma le resulta inexpresable. Éste es el punto en que realmente coincide con la música. Es casi imposible expresar correctamente lo flotante con palabras; tal pudiera ser la causa de que los filósofos, fuera de algunas excepciones como Nietzsche, lo pasen por encima. Más que propiedad nuclear de los textos filosóficos, [lo flotante] es el presupuesto para comprenderlos. Ello pudo aparecer históricamente y puede nuevamente enmudecer, como amenaza en el caso de la música. (...) La expresión inmediata de lo inexpresable es nula; cuando esa expresión ha sido sólida, como en la gran música, su sello fue lo inaprensible y perecedero, su lugar el proceso, no un momento señalable con el dedo. El pensamiento que quiere pensar lo inexpresable renunciando al pensamiento, lo falsea convirtiéndolo en lo último que querría: en el absurdo de un objeto abstracto”²⁰.

Todo viene a indicar, al menos en lo que se puede conjeturar respecto a este pasaje, que la música viene a introducirse a guisa de estrategia, si se puede decir así. Es con dicha condición que ella pareciera tomar una suerte de relevo para la dialéctica que no puede más que hacer frente a su imposibilidad identitaria. Un relevo analógico, si cabe llamarlo así. ¿Pero es así, tan sencillo? Ya decíamos hace un instante que lo que podría parecer una concesión hecha al arte como momento de ruptura o de trasgresión de lo absoluto, debía reconocer no sólo su deuda sino el modo de su tajante inscripción en el elemento conceptual. Y por ende, en lo absoluto. Lo que aquí hemos venido dibujando levemente a partir de la cuestión de lo flotante no es otra cosa que lo absoluto, pues la filosofía es mediación y separación con lo distinto. Una vez que ha abierto paso a la pervivencia de aquello que no podría ser borrado –y que es aquello que en Adorno determina a la historia, pero ese es un asunto que aquí no consideraremos–, de aquella suerte de memoria necesaria sin embargo para que el sujeto que como absoluto se proyecta no pierda el hilo de su identidad, y por mucho que esa sea la misma negatividad, es lo absoluto lo que posee ahora esencialmente el hiato que prescribe su propia orientación. Tomarse en serio a Hegel sería a su vez atender al imperio por lo que implica también de debilidad; no una debilidad sobrepasable o reparable en términos sistemáticos, sino más bien un momento en el cual se volvería indecible, si se puede empezar a formular este término de una manera no completamente rigurosa, aquello que tendría que venir a separar o a distinguir la fuerza de la debilidad.

²⁰ *Ibíd.*, p. 113. Las palabras “oxímoron”, “poesía pensante”, “lo flotante”, “lo inexpresable” están modificadas.

Lo flotante bien podría ser una figura del suspenso o de lo pendiente. Sin embargo, habrá que ver todavía porque dicho suspenso no es estético pese a apelar a la música. Ésta coincide con la filosofía, por cuanto expresa lo que no puede expresar ni poner; dice algo para lo cual no tiene decir, que al intentar plantear como juicio sólo se le da como separación de su enunciación. Volvamos sobre el pasaje recién citado. La filosofía es definida en una zona de indecisión respecto a la separación y la mediación, de ahí que su vinculación insita con la cuestión del arte como dimensión conceptual donde el concepto – enseñanza hegeliana– resiste su propia desaparición. El relevo ha triunfado pero de una manera insólita, pues ha triunfado una vez que cede el peso de la identidad que lo organiza y destina. Lo flotante es aquello donde la palabra o el concepto muestran su caída, y en esa medida se aviene a la definición adorniana del arte, que es en estricto rigor la definición de la música. La música en Adorno siempre ha sido pensada en una complicidad entre el concepto y la palabra, entre la síntesis y la mediación; en este sentido, no es casual que aquello que interesa en la cuestión de la obra de arte sean los “impulsos miméticos” considerados como “*expresión caediza y sin palabras*”²¹. La música coincide o se hermana con la filosofía en ese encuentro dado por lo flotante, que, Adorno nos dice, actúa como presupuesto. El pensamiento no puede, sin embargo, renunciar. Un oído aquí no deja de acompañar la renuncia, renunciando, si cabe decirlo así, a la renuncia.

En un ensayo titulado “Parataxis”²², dedicado a la poesía tardía de Hölderlin, los llamados “poemas de la locura”, Adorno parece dar una pista referida a este oído que tendría que acompañar lo especulativo, o la especulación misma del absoluto. Pero ello tendrá que pasar por una comprensión del poema, y bajo el entendido de que tanto la filosofía como las obras literarias apuntan a lo mismo, al contenido de verdad, *Wahrheitsgehalt*, esto es, aquello de lo que no se puede hablar (el lenguaje significativo revela ostensiblemente su insuficiencia), pero que *hay* que decir, así como rigurosa exigencia. Refiriéndose al estilo tardío de los poemas hölderlinianos, Adorno distingue su funcionamiento a la medida de un constaste con la lógica del concepto. Allí se nos dice que los *abstracta* que componen dicha poesía –los contenidos separados del contexto de sus contenidos– no son ni conceptos ni palabras guía, sino que en ellos “queda un excedente de lo que éstos quieren y no consiguen”. Es sabido que en ese trabajo, Adorno recuerda que existen concepciones idénticas entre Hölderlin y Hegel²³. Pero más allá de esta asimilación, ciertamente discutible, dicho recordatorio nos abre la vía para la comprensión de parte del propósito de Adorno. Si se ha intentado pensar una dialéctica negativa como salida o suspensión de la dialéctica especulativa, el modelo mismo de la síntesis será puesto en cuestión a partir de alguna forma que la desarticule, por así decir, a partir de sus propios

²¹ *Teoría estética*, ed. cit., p. 242.

²² Adorno, Th. W., “Parataxis”, en *Notas sobre literatura*, Obra Completa 11, Akal, Madrid, 2005.

²³ *Ibid.*, p. 444. Desde otro punto de vista, esta relación es examinada en Felipe Martínez Marzoa, *Hölderlin y la lógica hegeliana*, La Balsa de la Medusa/Visor, Madrid, 1995.

elementos. Si el epítome de la figura dialéctica es, para Adorno, la forma sonata –la sonata es el sistema filosófico como música, como recuerda en los papeles del *Beethoven*–, se tratará de buscar una cesura que desarticule su dependencia de un punto central, en una tendencia a reorganizar los elementos de una manera no articulada en la tónica²⁴. Aquello que Adorno denomina en toda su obra la gran música, es aquello que nos indica aquí el problema puesto en juego. Intercalando el motivo de la gran música con la construcción paratáctica de los poemas tardíos de Hölderlin, en ningún caso se descarta o deja de lado la especulación: recordemos que lo absoluto no está postergado, sino más bien suspendido. Una vez que se ha reconocido que éste se consume como totalidad, el reconocimiento de dicha totalidad tiene que devenir desgaste, erosión o insignificancia.

La gran música proporciona la forma misma, pura, de la puesta en cuestión del juicio o de la frase que organiza en sus distintos puntos a la función sintética del concepto. Ya que se diluye en la autonomía de la forma²⁵, la música expone una síntesis sin concepto, sin necesidad de aspirar a un elemento significativo. “*La gran música es síntesis sin concepto [begriffslose Synthesis]*”²⁶.

“La renuncia a una afirmación predicativa tanto aproxima el ritmo a un curso musical como modera la pretensión de identidad por parte de la especulación, la cual se compromete a disolver la historia en su identidad con el espíritu. (...) De una manera que recuerda a Hegel, se han eliminado mediaciones de tipo vulgar, un término medio exterior a los momentos que ha de unir, en cuanto exteriores e inesenciales, como muchas veces sucede en el estilo tardío de Beethoven; eso es en medida no pequeña lo que confiere a la poesía tardía de Hölderlin su carácter anticlasicista, resistente a la armonía. Lo alineado es, en cuanto no ligado, tanto brusco como fluido. La mediación se coloca en el interior de lo mediado mismo en lugar de servir de puente”²⁷.

Adorno no deja de intentar pensar algo que haga remontar la lógica discursiva, pero que no la abandone, ni se encuentre en una simple oposición a ella²⁸. En ese punto, Adorno recurre a la música, y de una manera extraordinariamente insistente a Beethoven. Lo alineado es aquí una noción en sumo relevante, en la medida en que nos acerca, todavía de una manera oscura, si tiene sentido decirlo así, a lo que hemos denominado “lo flotante” y que nos ha servido para calificar lo absoluto. Alineación quiere decir el modo en el cual la sintaxis de lo especulativo, tal como se dibuja en la poesía de Hölderlin, pero de un modo

²⁴ Spitzer, Michael, *Music as philosophy: Adorno and Beethoven's late style*, Indiana University Press, 2006, p. 69.

²⁵ *Beethoven. Filosofía de la música*, ed. cit., p. 16.

²⁶ “Parataxis”, op. cit., p. 452. Para un tratamiento más preciso de este concepto, habría que remitirse necesariamente al trabajo de André Hirt, *Versus. Hegel et la philosophie à l'épreuve de la poésie*, Kimé, Paris, 1999, pp. 158-171.

²⁷ *Ibid.*, pp. 454-455.

²⁸ Adorno, Th. W., “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, Obra Completa 11, Akal, Madrid, 2005, p. 33.

mucho más exacerbado y exigido en la “gran música” beethoveniana, no puede disolver totalmente la sintaxis y se limita a no encadenar sus elementos, a introducir anacolutos o figuras paratácticas que componen una sintaxis lateral, tangencial, que si bien podría simular el encadenamiento impediría estrictamente la síntesis²⁹. Será entonces la música aquello que permitirá comparar la sintaxis especulativa con la escritura poética, quizá como un *analogon*³⁰, que ya no podría ser puramente estético, pues proporciona la clave en la que el juicio se arruina, pero, a nuestro favor, se inscribe en una sintaxis que nunca llega a tocar, como la definición misma y más estricta del absoluto especulativo.

En varios otros pasajes, la música beethoveniana, sobre todo los últimos cuartetos, constituyen una forma de encontrar un análogo de la dialéctica³¹. La música tiene que oírse multidimensionalmente, nos dice Adorno en un pasaje de la *Dialéctica negativa*³². Con esto nos recuerda otra vez, sin mencionarla explícitamente, la exigencia de una sintaxis que no subsuma sin más el discurrir en la lógica de su anticipación. Adorno no piensa en otra cosa que en la exigencia de hacer aparecer – como en su discurrir – algo que no pueda integrarse en la síntesis del pensamiento, del concepto. Cuando se piensa en los últimos cuartetos de Beethoven, lo primero que se puede venir a la mente es el privilegio de la fragmentación, que era imposible si se mantenía el interés en la composición de sonatas. Aquí ya nada nos induce a creer en una superación ideal entre elementos, como si se dejase en evidencia la necesidad exterior de reunir los momentos, que desde luego ya no son momentos. Ya no hay un desarrollo, sino una “*chispa entre los extremos*”, que sólo puede ser unida a la fuerza. Estos extremos “*ya no toleran ni un centro seguro ni una armonía a partir de la espontaneidad*”³³. La monodía contra la polifonía en una relación en la cual ninguna puede relevar a la otra. Esto nos indica, en términos generales, que cuando Adorno piensa la lógica dialéctica piensa primero en el estancamiento, en la obstrucción, en la discontinuidad que tendría que constituir la congénitamente.

Así, a la música no le queda decir sino lo que no puede significar: toda significación le sería forzada, de manera “natural”. Y es esto lo que la constituye en un modelo de las artes,

²⁹ “Hölderlin busca una unión que haga sonar como por segunda vez las palabras condenadas a la abstracción.” (“Parataxis”, ed. cit., p. 454)

³⁰ Un *analogon* en que el medio musical impide el acceso al concepto, a su articulación y reflexividad. Véase Lacoue-Labarthe, Ph., “Introduction”, en Hölderlin, Friedrich, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, Flammarion, Paris, 1983, pp. 5-21.)

³¹ También Nietzsche tuvo atención en estos cuartetos tardíos, pero con un interés no necesariamente dialéctico, sino más bien antfigurativos o antirrepresentacionales: “En las supremas revelaciones de la música sentimos incluso involuntariamente la *grosería* de cada figuración y afecto traído analógicamente, como por ejemplo los últimos cuartetos de Beethoven diluyen por completo toda evidencia, todo el reino de la realidad empírica en general. El símbolo deja de tener significado ante el dios supremo que se revela realmente: ahora aparecer como una exterioridad ultrajante.” (Fragmento de principios de 1881, en Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*. Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo, Tecnos, Madrid, 1999).

³² *Dialéctica negativa*, ed. cit., pp. 177-178.

³³ *Beethoven. Filosofía de la música*, ed. cit., p. 116.

no-estéticamente, si se quiere. Pero ello no se da a la manera de una anterioridad sustraída de las restantes artes, un modelo muy extraño en la medida en que aquello que hace conservar en el arte en general, es su carácter de signo de interrogación que no hace unívoco por síntesis³⁴. Quizá Adorno no pensaba en otra cosa que en un puro discurrir, no antes del discurso, sino escrito como en suplencia de su exposición. Un fraseo si se quiere, incluso un *ostinato*. Si algo dice la música es una oración que no es apofántica, de la cual no se puede predicar que algo se dé, al no predicar de manera significativa la distinción entre lo que se da o no se da. Y esta singular indecisión, como hemos repetido, Adorno no la encontró fuera de la especulación. Una crisis entonces ya no podía distinguirse del centro mismo de su poder y de la confianza en su proceder. Como suplente, la música no dejaba de acompañar a la filosofía, demasiado cerca; pues si la filosofía es el discurso sobre la totalidad del ente, de lo que hay, la música sólo puede decir lo que le es propio. Dice aquello que dice la filosofía, pero no requiere de la mediatez del concepto, y su exigencia de decir no se condice con una apofántica. Dice lo que hay, pero al intentar decirlo más allá de su propia “enunciación”, se vuelve caedizo y se fuga. La síntesis es aquí no-conceptual, porque es “sin juicio”:

“El umbral entre la música y la lógica no se sitúa por tanto en los elementos lógicos, sino en su síntesis específicamente lógica, en el *juicio*. La música no conoce esto, sino una síntesis de otra [clase], [una] síntesis que se constituye puramente por la constelación, no la predicación, subordinación, subsunción de sus elementos. (...) Las reflexiones tendrían que concluir en una definición como: *la música es la lógica de la síntesis sin juicio*”³⁵.

Tal vez de esto se trate en el “centro” mismo de la dialéctica, en el paso entre una afirmación y una negación: tendría que preceder una síntesis que no termina ni en una afirmación ni en una negación, y que así nos haga posible el discernimiento de ambas. Una síntesis que no termina de despachar o evacuar un término que resuelva la contradicción. Siempre tras de sí, una especie de Idea de la música no deja de abrir el concepto, erosionando infinitamente la tesis que la quisiera ver consumado.

³⁴ *Teoría estética*, ed. cit., p. 167.

³⁵ *Beethoven. Filosofía de la música*, ed. cit., p. 20.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W., *Tres estudios sobre Hegel*, Taurus, Madrid, 1981.
- Teoría estética*, Orbis, Barcelona, 1984.
- Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, Planeta/Monte Ávila, Barcelona, 1986.
- Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1992.
- Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Beethoven. Filosofía de la música*, Akal, Madrid, 2003.
- Notas sobre literatura*, Obra Completa 11, Akal, Madrid, 2005.
- Escritos musicales I-III*, Obra completa, 16, Akal, Madrid, 2006.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max, *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 2006.
- DE MAN, Paul, *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1998.
- HEGEL, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Alianza, Madrid, 1999.
- HIRT, André, *Versus. Hegel et la philosophie à l'épreuve de la poésie*, Kimé, Paris, 1999.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, "Introduction", en HÖLDERLIN, Friedrich, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, Flammarion, Paris, 1983.
- L'imitation des modernes. Typographies II*, Galilée, Paris, 1986.
- Heidegger. La política del poema*, Trotta, Madrid, 2007.
- LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Galilée, Paris, 1991.
- MALABOU, Catherine, *L'avenir de Hegel: plasticité, temporalité, dialectique*. Vrin, Paris, 1996.
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe, *Hölderlin y la lógica hegeliana*, La Balsa de la Medusa/Visor, Madrid, 1995.

- MENKE, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor/La Balsa de la Medusa, Madrid, 1997.
- NANCY, Jean-Luc, *Le discours de la syncope. I. Logodaedalus*, Flammarion, Paris, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*. Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo, Tecnos, Madrid, 1999.
- SPITZER, Michael, *Music as philosophy: Adorno and Beethoven's late style*, Indiana University Press, 2006.