

MÚSICA, GESTO Y ESPACIO EN TH. W. ADORNO*

Music, Gesture and Space in Th. W. Adorno

Anne BOISSIÈRE
Université de Lille III

BIBLID [(0213-356)11,2009,109-118]

Fecha de aceptación definitiva: 23 de enero de 2009

RESUMEN

En este artículo presentamos algunas ideas centrales de la filosofía de la música de Theodor W. Adorno en relación con el aspecto corporal de la música: las relativas al espacio, al gesto y al ritmo.

Palabras clave: gesto, espacio, música, ritmo.

ABSTRACT

In this paper we offer an account of some of Theodor W. Adorno's philosophy of music main ideas in relation to the corporal aspect of music, such as those related to space, gesture, and rhythm.

Key words: gesture, space, music, rhythm.

* Traducción de Antonio Notario Ruiz.

La noción de gesto designa el anclaje corporal de la música al ser tocada e interpretada: se habla, en ese sentido, del gesto del instrumentista o del gesto del director de orquesta. Más allá de la referencia a nuestra música occidental moderna, que ha privilegiado la música escrita, la noción de gesto puede referirse también a las agrupaciones, por otra parte muy diversas, de las músicas orales: músicas llamadas primitivas descubiertas por los etnomusicólogos, pero igualmente músicas populares de la actualidad, las de nuestras sociedades modernas que sólo existen en la interpretación. Al introducir la idea de gesto, sugerimos que la música, frente al prejuicio habitual de nuestra música occidental, no tiene que ver sólo con la obra escrita y su forma, sino que debe ser considerada como una práctica y desde una perspectiva social globalizadora. En esta dirección trabaja, por ejemplo, Jean Molino, que se dedica en sus investigaciones a construir el proyecto de una antropología histórica de la música¹.

Th. W. Adorno, en este contexto, más bien representaría la figura de teórico por excelencia de la música escrita, de la música culta. Es un tópico de la exégesis de su pensamiento musical el abordarlo como un teórico de la «gran música», acentuando su relación con la tradición de la música alemana desde Bach hasta la segunda escuela de Viena, además con una primacía concedida a la partitura. También puede parecer paradójico, en relación con su aproximación filosófica a la música, querer introducir la noción de gesto. Por otra parte, esta noción, como tal o de forma explícita, es bastante escasa en sus escritos. Pero se justifica aquí en la medida en que apunta un aspecto de su aproximación histórica y social a la música muy importante y que ha sido desatendido por los estudiosos: la problemática del espacio. Según esto, esta problemática, en cambio, aparece de forma omnipresente en sus reflexiones sobre la música y es decisivo repensarla y comprenderla para evitar quedar encerrado, al abordar a Adorno, en un esquema de tipo dualista entre lo oral y lo escrito, e incluso en esta oposición cuajada entre una música llamada «inferior» y otra denominada «superior», que se le atribuye recurrentemente.

De forma que abordaré algunos aspectos relativos al «ritmo», que me parece ser uno de los elementos principales de la problemática adorniana de la «regresión» de la música, y cuyo carácter notorio es encontrarse en la intersección de los análisis de la música denominada «popular» —en este caso el jazz—, y de la gran música en la personalidad de Stravinsky, a propósito del cual Adorno habla de una «espacialización de la música». Por otra parte, me ocuparé del problema del espacio en relación con el problema de la escritura musical subrayando que en ese aspecto se encuentra un motivo completamente determinante de la concepción adorniana de la música, en su dimensión histórica y sociológica.

1. MOLINO, J., «Esquisse d'une anthropo-histoire de la musique», en *Présentaine* 18/19, *Musique, phénoménologies, ontologies, interprétations*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, Printemps, 2005, dirigida por Jean-Michel Brohm, pp. 115-157.

I

La idea de gesto es interesante en la medida que permite superar el punto de vista de la obra y de la forma en el que se suele confinar al filósofo músico Adorno, y reencontrar el punto de vista de la praxis que subtiende sus análisis conduciendo a la regresión de la música, fenómeno mucho más general que la industria cultural que incluye también a la gran música. Pienso que no es indiferente tener en cuenta que Adorno teoriza esta regresión al introducir en esa ocasión una cierta relación entre la música y la danza. Es claro que una tal relación entre la música y la danza no tiene nada que ver con el problema coreográfico de la relación entre la dos artes; Adorno no tiene inclinación alguna por la danza, y apenas encontramos algo en sus escritos sobre este arte. Pero al mismo tiempo hay que subrayar que el tema de la danza no está ausente de su aproximación a la música y que parece constituir incluso un aspecto decisivo de la evaluación que hace de este arte en el siglo XX. En los textos sobre la industria cultural y sobre el jazz, y también en el texto sobre Stravinsky que aparece en *Filosofía de la nueva música*, Adorno introduce la problemática del cuerpo y de la danza, y describe realmente cualquier cosa que tenga relación con el gesto, es decir una relación entre el espacio y el tiempo que implique al cuerpo.

Christian Béthune, autor de una obra² sobre Adorno y el jazz, subraya que Adorno no separa el tema del jazz de sus implicaciones corporales y que el parentesco de esta música con el deporte y la estereotipia de la danza constituye un argumento importante y recurrente en la filosofía de la Escuela de Fráncfort. Concluye que Adorno habría comprendido la afinidad del jazz con la performance, pero en la forma de una negativa que habría que explicar a partir de su rechazo de la oralidad en el arte. Un comentario como éste, que sitúa a Adorno del lado de la escritura, reúne las numerosas condenas que han podido serle dirigidas a propósito de su aproximación al jazz y, en general, a la música popular. Pero una interpretación así no está exenta de parcialidad al silenciar el hecho de que también está presente la problemática del cuerpo y de la danza en los textos de Adorno sobre la gran música: este es el caso, muy significativo, a propósito de Stravinsky, a quien le es reprochado un «arte corporal»³. Adorno ataca, en Stravinsky, a una música escrita para el ballet⁴ y blande contra el músico ruso el argumento de una afinidad con la danza.

La problemática del cuerpo y la danza que aflora efectivamente en los escritos musicales de Adorno no puede ser pautada por la acusación única de una incompreensión, incluso de una negativa respecto de la performance y en general de toda música viva. Porque al examinar las cosas más de cerca se cae en la cuenta de que en ello no se encuentra sólo un tema en el que convergen los análisis de la música popular y de la gran música, sino que este tema es objeto por parte de Adorno de un tratamiento

2. BÉTHUNE, Ch., *Adorno et le jazz, analyse d'un déni esthétique*, París, Klincksieck, 2003.

3. ADORNO, Th. W., *Filosofía de la Nueva Música*, trad de Alfredo Brotons Muñoz, Tres Cantos, Akal, 2003, p. 125. A partir de ahora FNM en el texto.

4. FNM, p. 168.

filosófico circunstanciado. No se trata del dualismo entre lo escrito y lo oral que se comprueba pertinente para alcanzar la argumentación de Adorno –volveremos a ello en la segunda parte–, sino de la cuestión del tiempo y del espacio. Subrayamos efectivamente que cada vez que Adorno introduce la problemática del cuerpo y de la danza, es en realidad la categoría de «ritmo»⁵ la que se pone en juego y, con ella, cuando se trata de la música de Stravinsky, la idea de una «espacialización del tiempo»⁶. Estas son las determinaciones conceptuales que es preciso comprender en primer lugar.

El ritmo es generalmente dejado de lado cuando se comenta el material musical en Adorno. Pero al actuar así, se permanece preso de los prejuicios que se le atribuyen, a saber, un intelectualismo que conduce a contemplar el lenguaje musical desde un punto de vista únicamente sintáctico y formal; la afinidad que se presta con gusto a Adorno con la música de Schönberg –y que habrá de ser matizada–, participa también en esa orientación de lectura. Constatamos al contrario que la cuestión del ritmo es central en la aproximación adorniana a la música, particularmente en lo que se refiere al análisis que lleva a la regresión de la música, tanto si se trata de las músicas llamadas populares o de la de Stravinsky.

Hay que atender al hecho de que el ritmo, en Adorno, está sometido a un tratamiento crítico, con la idea de pulsación que es introducida para cualificarlo. Esto es manifiesto en los textos sobre jazz, en los que el filósofo evoca el parentesco de esta música con el orden represivo de las marchas y de la música militar, viendo en los aficionados al jazz las «rítmicas obedientes»⁷; el ritmo contemplado así reenvía, además de su carácter disciplinar, a la constatación de una pobreza cercana a la indigencia musical: la música se reduce a su compás, a su pulsación y la experiencia del ritmo se reduce al compás básico. Hay que añadir aquí que tal concepto de ritmo no pretende en absoluto valer para toda la música de jazz y que sólo es pertinente para las orquestas de swing desde finales de los años treinta hasta comienzos de los cincuenta, que es a lo que Adorno ataca directamente en realidad; tal música, en efecto, estaba hecha para bailar y para facilitar las evoluciones de los bailarines, lo que explica el carácter mecánico, o digamos marcado, de su ritmo.

Pero la idea de pulsación está también muy presente en el texto sobre Stravinsky: «las proporciones rítmicas que ocupan en Stravinsky el primer plano están expuestas únicamente en el sentido de un efecto de pulsación (*Schlagswirkung*) y se refieren a melismas tan vacíos que no aparecen formando una articulación de líneas sino como si

5. FNM, pp. 135-139.

6. FNM, p. 168. «Stravinsky y su escuela preparan el final del bergsonismo musical. Se valen del *temps-espace* contra el *temps duré*». No abordo en este artículo el problema de la relación con Bergson que he tratado en mi contribución «Musique, temps, espace: Bergson chez Adorno», en el Congreso Internacional «Bergson et l'Allemagne, La question de la philosophie de la vie –Bergson und Deutschland, Das Problem der Lebensphilosophie» organizado conjuntamente por Matthias Vollet y Frédéric Works en Mainz, entre el 5 y el 7 de julio de 2007. Ese texto será publicado en alemán: «Musik, Zeit, Raum: Bergson bei Adorno» en las actas del Congreso que aparecerán próximamente.

7. ADORNO, Th. W., «Sur la musique populaire», trad. del inglés por Marie-Noëlle Ryan, Peter Carrier y Marc Jimenez, *Jazz, Revue d'esthétique*, París, Jean-Michel Place, 1991, pp. 181-204.

tuvieran su fin en sí mismas»⁸. El ritmo en Stravinsky, y particularmente en su gran obra *La consagración de la primavera* es una de las cosas más complejas que existen, y a este respecto podemos referirnos al célebre estudio que le dedicó Pierre Boulez⁹. Pero al hacerlo, vemos también que Adorno, en su aproximación al ritmo, se sitúa en otro punto de vista que el de la partitura escrita, y en una perspectiva que se distingue por completo en ese aspecto del músico y director de orquesta francés. No es el tiempo métrico o calculable de la partitura lo que le interesa sino el tiempo percibido a través de la experiencia musical. La importancia que Adorno concede a las determinaciones formales y técnicas de la música sólo es correctamente comprendida si se subraya la parte igualmente importante que concede a la experiencia musical, y especialmente a la escucha. A propósito de la *Consagración*, insiste sobre todo en la pulsación de base que es sinónimo en esta obra de terror y de espanto. Cuando Adorno afirma que con la *Consagración de la primavera* la escucha se hace «rítmico-espacial»¹⁰ (*rhythmisch-räumlich*) se refiere precisamente a esa pulsación de base que es dada en la experiencia musical de la escucha y que sólo impone al oído el carácter repetitivo y sofrenado de la música. Es este elemento temporal, interno al lenguaje musical pero especialmente sensible en la experiencia de la escucha el que relaciona la música de Stravinsky –para Adorno, un arte corporal más que destinado finalmente para el ballet– con el baile.

El juicio de Adorno, en este aspecto, es severo: aquí ve una reificación del tiempo musical, y menciona, apoyando su tesis, una dislocación del material musical. Pero tras ese argumento relativo al material o a las consideraciones ligadas al lenguaje musical, se perfila el sentido de otra denuncia que es también importante reencontrar. Porque el combate de Adorno no es tanto contra el mismo Stravinsky, sino contra los apólogos de su música, que la defienden y sostienen en nombre del argumento de la naturaleza y de la vida. Es la idea de una pulsación vital fundada en la naturaleza, y con ella las justificaciones al apoyo del arcaísmo de la música de Stravinsky lo que en realidad conduce a la polémica de Adorno y sus esfuerzos filosóficos relativos a la noción del ritmo. Porque la idea de la «pulsación» se opone precisamente a la tesis del carácter natural o biológicamente fundado del ritmo, y es preciso en este aspecto estar particularmente atento a la inversión que lleva a cabo Adorno. La pulsación, tal como la contempla Adorno, es decir, como «reflejo condicionado», «automatismo», es exactamente lo contrario de una manifestación de la naturaleza y de lo viviente. Adorno insiste sobre la rigidez y la inflexibilidad¹¹ de la pulsación, e introduce una crítica que tiene acentos bergsonianos: la pulsación no es en el fondo más que mecánica encajada en el orden de lo viviente. Con la idea de la pulsación Adorno sitúa implícitamente su análisis en el horizonte de las reflexiones de Bergson sobre la risa: teoriza una inversión del orden de lo viviente en el orden de lo mecánico y al hacerlo retorna al argumento de la pulsación vital. La pulsación no es más que un simulacro o una perversión del ritmo vivo

8. FNM., nota 11, p. 137.

9. BOULEZ, P., «Stravinsky demeure» en *Relevés d'apprenti*, París, Seuil, 1966, pp. 75-145.

10. FNM, pp. 171-72 (Tipos de audición).

11. FNM, nota 32, p. 170, «el acompañamiento se limita a un inalterado, rígido sistema de *ostinato*».

que, en realidad, ha perdido toda substancia vital. El ritmo se ha convertido en pura métrica, y el baile no es más que gesticulación de autómeta, como las de los «jitter-bugs»¹², insectos haciendo movimientos reflejos con los que Adorno compara a los oyentes de la música comercial de jazz.

A través del ritmo, Adorno analiza la reificación del tiempo musical, que se encuentra en lugares más importantes que la posición que se le suele atribuir, a partir de *Filosofía de la Nueva Música*, entre Stravinsky y Schönberg en el seno de la gran música. Porque esa reificación del tiempo musical concierne al problema más amplio de la regresión de la escucha y el estatus de la experiencia musical. A través de la espacialización del tiempo, Adorno no se refiere a un análisis formal de la música, sino que reflexiona sobre la experiencia musical y teoriza la regresión de la escucha (*die Regression des Hörens*). La espacialización del tiempo corresponde a un tipo de audición rítmico-espacial pretendidamente basada en la pulsación vital y reenvía a todas las formas de justificación que reposan sobre el orden de la naturaleza, que es uno de los aspectos del primitivismo de Stravinsky. El ritmo así concebido debe, para Adorno, ser analizado no a partir del orden de la naturaleza sino de las regresiones de la historia y la inversión de tipo bergsonianiano que él contempla entre lo vivo y lo mecánico tiene, en su pensamiento musical, implicaciones de tipo histórico. El ritmo, para él, no se encuentra del lado de la naturaleza y de lo vivo sino de lo arcaico o del mito, que, como se dice en *Dialéctica de la Ilustración*, resurge en el corazón de la modernidad. Por lo tanto, es en el cuadro de una relación dialéctica entre música, historia y naturaleza donde hay que reubicar el análisis que hace Adorno del ritmo.

II

La idea de la espacialización de la música que Adorno introduce en su texto sobre Stravinsky es incomprensible si nos quedamos en el nivel formal; para comprenderla es preciso tomar en serio la idea del gesto y de la afinidad originaria de la música con la danza. La espacialización designa esa dimensión de la música que la religa intrínsecamente a la danza y por tanto al cuerpo en movimiento. La regresión lo es de la música a un estadio primitivo en el que estaría todavía en connivencia con la danza e incluso quizás con la poesía. Es un error pensar que Adorno hace de buenas a primeras de la música un arte del tiempo; por su relación intrínseca con la danza, es decir, por su elemento rítmico, la música tiene siempre relación con el espacio. Pero esta relación con el espacio está en marcha, tiene una historia. Parecería que la historia del material musical sea para él la de la emancipación de la música en relación con lo que tiene de orgánico en sí misma y, particularmente, con el elemento de motricidad que pertenece a la danza. Adorno no quiere suprimir la espacialidad: opone a la espacialidad de la

12. «Moda intemporal. Sobre el jazz», *Prismas, Crítica de la cultura y de la sociedad*, trad. Jorge Navarro Pérez, Tres Cantos, Akal, 2008, p. 116.

danza que está aprisionada por las sujeciones o los límites del cuerpo, otra espacialidad, la de la escritura, más potente porque se libera de lo orgánico.

Adorno manifiesta una crispación evidente contra la oralidad en música y concede una importancia efectivamene decisiva a la escritura. La cuestión de la oralidad es central en su debate con el jazz así como en la polémica con John Cage en los años cincuenta. El punto común es el de la interpretación que sitúa en efecto la música del lado del gesto más que de la obra y de la partitura. Pero la relación de Adorno con la escritura musical no se puede poner en la cuenta de la arbitrariedad de un gusto volcado en la gran música, hecha obra, sino que responde a un motivo teórico y filosófico que conviene comprender y reencontrar. Ese motivo está ligado a la concepción de la historia de la música, según una orientación que debe mucho a la sociología de la música de Max Weber. Es en nombre de una cierta concepción del progreso de la música occidental, en relación con las músicas de otras civilizaciones, como Adorno puede hablar de ciertas modalidades de regresión de la música en nuestra sociedad moderna. Pero la idea de un tal progreso no es normativa, y en ningún caso significa una superioridad de la música occidental sobre las otras. El progreso concierne a una mutación de tipo formal y más exactamente la conquista de un tiempo hasta entonces desconocido en música, un tiempo liberado de la sujeción formal de la repetición ligada a la oralidad. Es en relación con la conquista de ese tiempo musical –conquista en la que participa la escritura musical– como Adorno puede introducir la idea de una regresión.

Eric Havelock, en su hermoso libro¹³ sobre la civilización escrita en Occidente, consagra una reflexión a la música, haciendo de la notación de la música polifónica desde el siglo XVI una invención tan fundamental para la evolución de la civilización occidental como el alfabeto griego y los números. La escritura musical moderna, que sugiere pensar como un efecto diferido en el tiempo de la escritura alfabética, señalaba el momento en que la música se habría liberado de la dicción de las palabras y habría podido imponerse en su dimensión instrumental. Havelock concibe la emergencia de la escritura musical moderna como el momento de una mutación que concierne de forma esencial al pensamiento musical: el cambio no concierne sólo a las posibilidades nuevas de archivo y lectura sino también a la apertura de un nuevo universo sonoro hasta entonces inconcebible.

Que la notación y su evolución hayan conferido a la música occidental un destino desconocido para el resto de civilizaciones es una idea que encontramos igualmente en el sociólogo Max Weber, y que es incluso central en su reflexión sobre la racionalización de la música. En su texto inacabado sobre la sociología de la música escribe algunas páginas tituladas «La notación musical como condición del desarrollo de la música occidental»¹⁴, mostrando cómo la instauración progresiva de un nuevo sistema de escritura que sustituyera a la escritura neumática ha podido contribuir a la emergencia de

13. HAVELOCK, E. A., *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*, trad. del inglés por E. Escobar Moreno, París, Maspero, 1981.

14. WEBER, M., «Sociología de la música, Fundamentos racionales y sociales de la música» en: *Economía y Sociedad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 1160-1164.

un pensamiento musical completamente nuevo y, por otra parte, desconocido en el mundo: el pensamiento armónico. Allí subraya que la racionalización de la música occidental, en relación con las otras formas de evolución de la música en otras culturas y épocas, se caracteriza por la invención del sistema armónico como principio de escritura de la música. La escritura neumática estaba ligada a la gestualidad del cuerpo del cantante, transcribía gráficamente los intervalos ascendentes o descendentes; su realización era indisociable del lenguaje gestual de quien ayudaba a la ejecución de una práctica principalmente plurivocal. La instauración de un nuevo sistema de escritura se realizó en dos etapas principales: primero la colocación de las líneas del pentagrama, después la introducción de la barra de compás, y otros tantos cambios que permitieron un enorme beneficio en claridad y en precisión para la notación de diferentes parámetros del sonido. Max Weber insiste en el hecho de que la nueva notación hace posible sobre todo un universo sonoro cualitativamente diferente, al permitir la conquista de la dimensión vertical que, hasta entonces, había estado estructuralmente ausente de la música. El acorde, al contribuir por su valor jerárquico y polarizante al nacimiento de la música, encuentra en adelante una dimensión funcional. La racionalización occidental de la música se definió, para Max Weber, por esta función productiva en adelante condenada a la estructuración vertical, y que encontramos tanto en el pensamiento polifónico occidental, a partir del siglo XVII, como en el pensamiento armónico. Según esto, no podemos comprender el sentido de tal evolución sin introducir el parámetro decisivo de la notación, que no sólo posibilita un nuevo espacio sonoro sino que contribuye a una nueva práctica musical, precisamente lo que en sentido moderno se denomina como escritura. Max Weber insiste en el hecho de que el término escritura, en el fondo, cambia de sentido: hacer música no significará ya improvisar a partir de una base, sino componer. La verdadera racionalización de la música occidental se encuentra en la invención de «la composición», e incluso yendo más allá, de la «composición escrita según un plan»: «Sólo la elevación de la música plurivocal a la altura de un arte escrito que ha creado “el compositor” propiamente dicho y que ha asegurado a las creaciones polifónicas de Occidente, al contrario que a las del resto de pueblos, desarrollo, permanencia y resonancia continuados»¹⁵. Para Max Weber, la escritura no es exterior a la música sino que abraza su destino.

No se podría abordar el pensamiento musical de Adorno, incluyendo su vertiente sociológica sin contar con la deuda que el filósofo de la Escuela de Fráncfort tiene con Max Weber. Aunque el nombre del sociólogo alemán no sea citado a menudo, es manifiesto que la problemática adorniana de la evolución histórica de la música, y más concretamente, la de la racionalización del material musical, retoma implícitamente ese motivo de su escritura. Comprender que la determinación de la escritura musical es parte pregnante de la aproximación que propone Adorno de la evolución del material musical, y que participa de su definición de la «gran música», permite, en cualquier caso, relativizar el dualismo, en realidad antihistórico, entre lo oral y lo escrito a partir del

15. WEBER, M., *op. cit.*, p. 1164.

cual estaríamos tentados de evaluar su pensamiento para condenarlo. Para Adorno los términos del debate son los de lo escrito frente a lo oral o viceversa. Comprende la evolución de la escritura como un elemento estructural del devenir histórico de la música occidental, independientemente del cual no habrían existido sus posibilidades formales. También, cuando llega a hablar de «sistema» o «de unidad cerrada» a propósito de la música, y especialmente para Beethoven¹⁶, es preciso relacionar esa determinación con la que Max Weber analizaba como «escritura», sinónimo de «composición», en su reflexión sobre el movimiento de racionalización de la música occidental.

Lo importante es tomar la medida de las implicaciones que este motivo de la escritura entraña en el pensamiento musical de Adorno, especialmente por lo que toca al tiempo y al espacio. Porque Adorno despliega ese motivo de la escritura desde una perspectiva estética que, en cambio, ha permanecido ajeno a Max Weber. ¿Cómo evalúa él esa mutación? Adorno ve en ella claramente la conquista de una temporalidad que, para la música, todavía no había existido en su historia. En la composición escrita según un plan, la que ha sido posibilitada por la notación moderna, el final de la obra participa en adelante de forma constitutiva a la disposición formal, y posibilita así una temporalidad musical también nueva. Adorno habla de una «unidad deductiva», o de la «clausura» de la obra para señalar también que la lógica del desarrollo temporal, a diferencia de lo que sucedía con la improvisación a partir de una base, está en adelante liberada de las determinaciones espacio-temporales ligadas al cuerpo. Si esto contribuye a la emergencia de un tiempo musical cualitativamente nuevo es, entre otras cosas, porque la sucesión, lejos de depender de la espacialidad del cuerpo y de su ritmo como sucedía anteriormente, puede en adelante organizarse en el interior, de forma autónoma. El tiempo musical se emancipa del tiempo empírico, pero también biológico que estaba ligado al gesto corporal. Parecería que en las producciones orales anteriores a la racionalización de la música, la recurrencia y la repetición organizaban el tiempo de forma estructural, según un ritmo ligado efectivamente al anclaje corporal; y era porque el cuerpo, en ese estadio, estaba todavía sometido a la espacialidad del cuerpo. Con la escritura moderna, la música, por cierto, guarda siempre relación con el espacio, pero ese espacio se ha convertido en el idealizado y estático de la escritura. El estatuto de la repetición ha sido cualitativamente modificado: no desapareció pero se vio transformado en el espacio cerrado y ficticio de la obra tonal. Esta es la época, también, en que emerge el trabajo motivico y temático en música, un tipo de escritura musical que marca de forma paradigmática para Adorno, ese nuevo estatuto cualitativo de la repetición, con la «variación».

La espacialidad de la escritura es para Adorno la condición de un dinamismo que sea específicamente musical, el de un tiempo que sólo pertenecerá a la música. Con la escritura moderna, con la emergencia del trabajo temático, Adorno se hace sensible sobre todo a la posibilidad, para la música, de liberarse de esa parte de repetición que en ella, está ligada a la sujeción biológica y a la espacialidad del cuerpo. El problema

16. ADORNO, Th. W., «Mediación», en: *Introducción a la sociología de la música*, trad. de gabriel Menéndez Torrellas, Tres Cantos, Akal, 2009, pp. 391-417.

de la danza para Adorno, no es el del arte coreográfico, y todavía menos el de la danza expresionista alemana de su época, que ignoró completamente. La danza, para él, cae del lado de un «girar en círculo»¹⁷, es un arte estático del tiempo. Adorno contempla la danza desde la música y como relativa a la cuestión del espacio y del tiempo que pertenecen a toda experiencia musical. La danza es para él una determinación interna de la música, lo que la religa al espacio y a esa parte de la motricidad y del cuerpo que reconoce pertenecerle y de la que se ha ocupado mucho más de lo que se imagina en general. Esto es especialmente apreciable en su aproximación a Stravinsky pero también en sus análisis relativos a las músicas populares de su época, especialmente las que reactivan más que nada la repetición de la que Adorno quería, al contrario, liberar la música.

El problema de la repetición no puede ser confinado en Adorno exclusivamente en el dominio musical sino que forma parte de una reflexión más amplia sobre la temporalidad histórica, que parece en realidad recaer sobre el abordaje específico de la música. La repetición ciega es para Adorno el signo de una regresión que es preciso pensar bajo la categoría de la historia contemplada en su relación con el mito. Esta preocupación, mayor en él y que es a la vez histórica, filosófica y política, le ha conducido a estigmatizar ciertos aspectos de la evolución de la música de su tiempo de una forma que se puede juzgar perjudicial y le ha impedido verdaderamente cuestionar elementos importantes de la modernidad artística. Pero los veredictos de Adorno no son tan apremiantes como se afirma, y es esencial reencontrar el valor de una argumentación que interroga profundamente a la música. También la denuncia que es planteada por Adorno, a través del ritmo, sobre el carácter danzable, espacial en ese sentido, de la música, debe ser relacionado con lo que es analizado de otro lado como la conquista histórica de la modernidad musical, a saber, un tiempo liberado de las condiciones biológicas del ser vivo, ese tiempo musical que se ha hecho posible justamente por la espacialidad de la escritura.

17. FNM, p. 170.