

La teoría de la novela de Theodor W. Adorno.

Novel Theory in Theodor W. Adorno.

Claus Zittel¹

Universität Stuttgart, Alemania/Università Ca' Foscari Venezia, Italia
Recibido 13 octubre 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

El artículo expone la teoría de la novela de Adorno, pero, en contra de lo que suele suceder en la recepción de la filosofía adorniana que suele conectarla con las reflexiones sobre la novela de Benjamin y Lukács, lo hace a partir del material sobre lo épico —todavía no investigado en profundidad— que Adorno hace presenta en su libro sobre Mahler. Una de las principales y novedosas tesis que se quiere mostrar es la interdependencia del lenguaje musical y el literario, así como la necesidad de pensar el papel que juegan ambos para construir la teoría de la novela de Adorno.

Palabras clave: Lenguaje del arte, Épica, Narración, Interpretación, Novela-Sinfonía.

Abstract

The article presents Adorno's theory of the novel but, contrary to what usually takes place in the reception of his philosophy that habitually connects it with the reflections on the novel by Benjamin and Lukács, it does so by focusing on the material about the epic —not yet investigated in depth— that Adorno presents in his book on Mahler. One of the main and innovative theses that we seek to present is the interdependence of musical and literary languages, as well as the need to reflect about the role that both play in the elaboration of Adorno's theory of the novel.

Keywords: Language of Art, Epic, Narration, Interpretation, Novel-Symphony.

1 · Determinación del punto de partida

Es parte del saber de los manuales de narratología y de estética filosófica, que Adorno llevó a término de la manera más clara sus reflexiones sobre la novela en su muy citado texto sobre *Der Standort des Erzählers im modernen Roman* (*El lugar del narrador en la novela moderna*): “[...] ya no se puede narrar, mien-

1. claus.zittel@ilw.uni-stuttgart.de

tras que la forma de la novela exige narración” (Adorno 11 41)². Y ello puesto a que en la reproducción de experiencias del siempre lo mismo en la sociedad estandarizada del mundo moderno se descompone “la identidad de la experiencia, la vida en sí continua y articulada, que es la única que permite la posición del narrador” (Adorno 11 42). Tanto este ensayo, que se publicó por primera vez en 1954 con el título *Form und Gehalt im zeitgenössischen Roman* (*Forma y contenido en la novela contemporánea*), como el que le precede en las *Noten zur Literatur* (*Notas sobre literatura*), titulado *Über epische Naivität* (*Sobre ingenuidad épica*), están manifiestamente en la tradición de determinaciones histórico-filosóficas de lo épico, tal y como fueron hechas por Lukács en *Die Theorie des Romans* (*La teoría de la novela*), y conectan directamente con el hallazgo de una crisis de la narración moderna que diagnostica Benjamin en “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows” (“El narrador. Algunas observaciones sobre la obra de Nikolai Lesskows”), en el que ya se dice que “el arte de narrar ha llegado a su final” (1991 439)³. Se sabe también que Adorno sacó de todo esto la consecuencia de que la novela contemporánea tenía que romper con su herencia realista y tematizar ahora la imposibilidad

2 Traducción de Vanessa Vidal. Las traducciones del alemán de todos los textos citados en el artículo también son de Vanessa Vidal. Las obras de Theodor W. Adorno se citarán indicando el número del tomo de las obras completas y la página. La información sobre los títulos de los respectivos tomos, así como su traducción al castellano, está detallada en la bibliografía final.

3 Cf. Esta reflexión complementa a la de Lukács: “El narrador toma lo que narra de la experiencia; ya sea de la propia o de la relatada. Y lo convierte a su vez en experiencia de los que escuchan su historia. El *romancier* ya se ha despedido. El espacio de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, quien ya no es capaz de hablar de sus intenciones más importantes de manera ejemplar, pues él mismo no encuentra consejo y que no puede aconsejar. Escribir una novela quiere decir llevar a lo más alto la exposición de lo inconmensurable. En medio de la plenitud de la vida y a través de la exposición de esa plenitud, la novela anuncia la profunda ausencia de consuelo de lo viviente. El primer gran libro del género, *Don Quijote*, enseña al mismo tiempo, cómo la grandeza de alma, la intrepidez, la buena disposición de uno de los más nobles —Don Quijote—, carecen totalmente de capacidad de aconsejar y no gozan ya de la más mínima chispa de sabiduría. Cuando, con el paso de los siglos se intentó una y otra vez introducir adoc-trinamientos en la novela —y quizá se intentó de la manera más persistente en *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Los años de formación de Wilhelm Meister*)— estos intentos siempre abocaron en una modificación de la propia forma novela” (Benjamin 1991: 439).

de la propia narración⁴. Los grandes narradores eliminaron la distancia entre lo imaginario y la realidad y, con ello, al mismo tiempo, los tipos de discurso que se habían establecido: esto sucede tanto “en la memoria involuntaria de Proust como en las parábolas de Kafka y en los criptogramas épicos de Joyce [...] Así, se prepara un segundo lenguaje, destilado en gran parte a partir de la escoria (*Abhub*) del primero, un lenguaje de las cosas, asociativo y descompuesto (*zerfallene*)” (Adorno 11 46-47).

Seguro que están muy familiarizados con esa posición de Adorno, devenida canónica, y no hace falta que la desarrolle con más detalle. Está también claro que un texto tan breve como *Der Standort des Erzählers im modernen Roman* de ningún modo quiere intentar ser una teoría de la novela. Adorno, cuando se expresa sobre la épica, muestra que no tiene la intención de hacer una interpretación que abarque la totalidad de las formas épicas ni una teoría de la épica, sino que lo que quiere es observar sólo algunos aspectos de esta en los que aparece el todo (Christen 2017), como ya muestran los títulos de sus ensayos al respecto: “Aufzeichnungen zu Kafka” (“Apuntes sobre Kafka”), “Balzac-Lektüren” (“Lecturas de Balzac”), “Kleine Proust-Kommentare” (“Pequeños comentarios sobre Proust”).

Por tanto, si se quiere captar el contenido (*Gehalt*) teórico de las reflexiones de Adorno sobre la novela, estas deben extraerse de muchas consideraciones distintas. Y eso, en el marco de este artículo, sólo puede realizarse en parte. Por eso, me voy a centrar aquí, en primer lugar, en presentar algunas observaciones sobre la concepción de la novela de Adorno y después, de la mano de textos que en la investigación con más impacto en la recepción de Adorno no han sido tratados, intentaré dibujar una imagen distinta. Mi punto de partida es que, si sólo leemos las reflexiones de Adorno sobre la novela en el triángulo con Lukács y Benjamin, estamos limitando drásticamente su tratamiento del problema. El potencial estético de sus reflexiones sólo se deja desplegar de una manera completa y concreta si dirigimos nuestra mirada hacia otras constelaciones. Hay por lo menos dos estrellas que me parecen irrenunciables: en primer lugar, las reflexiones de Adorno sobre la novela en sus escritos musicales, sobre todo en el libro sobre Mahler y, en

4 “Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y decir cómo es el mundo realmente, debe renunciar a un realismo que, en la medida en que reproduce la fachada, sólo contribuye a los negocios del engaño (*Täuschungsgeschäfte*)” (Adorno 11 43).

segundo lugar, su diálogo durante muchos años con su amigo y escritor de novelas Hermann Grab. Sobre este último no podré tampoco decir nada en este artículo, pero quería por lo menos señalarlo en la introducción.

2 · El lugar histórico del material

Pongámonos de acuerdo primero sobre cómo hay que valorar las conocidas posiciones de Adorno sobre la épica. Adorno dibuja una línea desde la novela realista a la novela contemporánea y se orienta aquí, en parte, en el canon de Lukács y Benjamin: Balzac, Stendhal y Flaubert en Francia, Stifter y Keller en Alemania, con ocasionales referencias cruzadas a Dostojevski, Fielding y Dickens. Aunque Adorno no las desarrolla, hay que añadir a estas referencias las que hace Benjamin a las novelas de Goethe. La vieja novela no juega ningún papel para Adorno, pero sí la epopeya, en la que se descubre la prehistoria de la individualidad burguesa y, con ello, se señala una cercanía de esta última a las novelas realistas del siglo XIX. La novela barroca — con la única excepción de *Don Quijote* — le resulta siempre ajena, incluso se burla de toda novela que quiera llegar, sin tener en cuenta el proceso de construcción, a *Asiatische Banisse* (*Banis a la asiática*), pues, para Adorno, la experiencia estética sólo se puede alcanzar a partir de las “experiencias más inmediatas del arte más avanzado” (Adorno 2009 95). Las experiencias de extrañeza que podrían relativizar los propios ideales estéticos y categorías no son para Adorno un buen camino para hacer arte, sino que este debe construir una relación directa con la propia realidad de la experiencia, lo que explica también la lectura violentamente moderna de la *Odisea* en *Dialektik der Aufklärung* (*Dialéctica de la Ilustración*). Igual de problemático que convertir a la novela burguesa en modelo de toda novela es el modo en que Adorno determina la novela contemporánea. En *Ästhetische Theorie* (*Teoría estética*) leemos:

La conciencia más avanzada se asegura del estado del material en el que se sedimenta la historia hasta el momento temporal al que la obra responde; pero precisamente ahí es también crítica transformadora del modo de proceder; llega a lo abierto, se coloca más allá del *status quo*. En esa conciencia es irreductible el momento de espontaneidad; en él se especifica el Espíritu

**(Geist)⁵ del tiempo, se va más allá de su mera reproducción.
(Adorno 7 287)**

Entonces, ¿cómo se puede caracterizar *específicamente* el lugar más avanzado del material en el ámbito de la épica? Mientras Adorno pudo demostrar cuál era la música más moderna de la mano de la música dodecafónica de la Escuela de Viena y también pudo identificar en la música criterios técnicos y categorías formales que marcaban en lugar más nuevo del material artístico a diferencia de épocas anteriores, sus criterios para caracterizar a las vanguardias literarias se quedan en un nivel más general. Los análisis formales de obras literarias se encuentran más bien en ámbito de la lírica, por ejemplo, sus análisis de Hölderlin en *Parataxis*, aunque éstos tampoco son muy detallados.

Si miramos hacia la literatura moderna, esta vaguedad está fundada en la cosa y esto se debe a que en la historia de la literatura no hay ningún grupo comparable a la Escuela de Schönberg que pudiera representar paradigmáticamente la Modernidad, sino que hay una multiplicidad de estilos y técnicas literarias que se desarrollaron de un modo altamente heterogéneo en diversos centros, por lo que, sólo por esta razón, resulta imposible determinar una forma que sirva como especificación del “Espíritu del tiempo”.

Llama la atención que Adorno, quien evidentemente prestó atención durante toda su vida a los nuevos desarrollos de la música y se ocupó de Ligeti, Stockhausen, Boulez y Cage (Adorno 16 493–540) (Bauer 1995 y 2007). A este respecto, instado por la crítica de Heinz-Klaus Metzger (1980), revisó sus concepciones de lo que puede ser la forma musical, en la medida en que, análogamente a la emancipación del color frente al dibujo en la pintura, comprende el color en la música como liberación de la forma tradicional (véase, sobre esto, el artículo de Hervás en este monográfico). En la historia de la literatura, por el contrario, parece que sus análisis se detengan en la obra tardía de Thomas Mann y *El innombrable* (1951) de Beckett⁶. Es cierto

⁵ En adelante, cuando se escriba Espíritu en mayúsculas, nos referimos al Espíritu hegeliano. Nota de la traductora.

⁶ Christoph Hesse (2019 40) afirma que la novela más nueva que Adorno cita en la *Ästhetische Theorie* es la última novela de Beckett del año 1961, *Comment c'est*, una anti-novela; Ulliot no quiere entenderla como metatexto de la *Ästhetische Theorie* (cf. Ulliot 2009). Eso, de hecho, no puede demostrarse, pues Adorno usa en *Ästhetische Theorie*

que Adorno mantuvo correspondencia con autores contemporáneos como Hans Magnus Enzensberger, que representaba nuevas tendencias en la literatura alemana, pero no parece haber tenido conocimiento o parece no haber encontrado lo suficientemente buenas las novelas experimentales de Hadke, Hildesheimer o Oswald Wiener. En cualquier caso, sabemos que tuvo la intención de escribir sobre Arno Schmidt⁷, aunque nunca llegó a hacerlo. Todavía en la *Ästhetische Theorie* y, con ello, hasta su muerte en 1969, sus reflexiones sobre la novela contemporánea dan vueltas siempre sobre las estrellas centrales de la modernidad clásica: Kafka, Proust (cf. Dierks 1984 y 2010), Joyce (Adorno 12 127) y Beckett (Benne 2019 y Tiedemann 1994). Para Adorno, el estado más avanzado de la novela contemporánea se alcanzó ya en las primeras décadas del siglo XX: Proust y Joyce marcan la línea divisoria. Él llama a la época después de la Segunda Guerra Mundial “la época de Beckett”⁸; esta sería una época en la que la literatura podía convertirse en modelo para la música, en la medida en que esta última enmudece cada vez más. “Lo que Beckett expresa en sus dramas y, sobre todo, en sus novelas, las que a veces susurran como la música, tiene su verdad para la propia música. Quizás ya sólo sea posible una música que se mida con lo que le es más exterior, con su propio enmudecimiento” (Adorno 17 272). Si estamos de acuerdo con esa afirmación, no puede entonces ya sorprendernos que Adorno ignore casi completamente la literatura desde 1951 hasta 1969. Estas afirmaciones iluminan con qué fuerza piensa las cesuras: “Igual que se escucha en todo poema en alemán, también en los que están infinitamente lejos de la Escuela de Georg, si es espiritualmente anterior o posterior a Georg, así tendría que ser, creo, con la prosa expositiva en Alemania. Debería poder distinguirse si

sólo la expresión „*comment c’est*” en su acepción habitual en la lengua francesa. Una cita de *El innombrable*, „*dire cela, sans savoir quoi*”, sirve a Adorno como *motto* para *Vers une musique informelle* (Adorno 16 493).

⁷ Adorno también había planeado un trabajo sobre Canetti, pues su obra principal, *Die Blendung*, acababa de publicarse en 1935 (Knoll 1993).

⁸ “Para aclarar esto, recuerdo el fenómeno literario más significativo del presente. Las obras de Beckett son irreconciliables con normas del gusto, las provocan y las hieren; no hay ninguna frase en ellas que no haya grabado en sí el gusto acumulado de la totalidad del arte más nuevo y se obtenga su substancia sólo después de su negación determinada. Brecht, a quien se suele comparar con Beckett en la discusión sobre el teatro contemporáneo, no era en absoluto distinto en esto a él” (Adorno 17 183).

es una prosa anterior o posterior a la de Proust” (Adorno V1 51)⁹. La prosa posterior a Proust sería, en cualquier caso, ya sólo epigonal o:

Quien todavía confía ciegamente en el doble carácter del lenguaje como signo (*Zeichen*) y como expresión (*Ausdruck*), como si fuera algo querido por dios en el estado en que se encuentra el propio lenguaje en la actualidad, se convierte él mismo en víctima de la mera comunicación (*Mitteilung*). Lo que marca la línea divisoria son las dos epopeyas de James Joyce. Él funde la intención de un lenguaje organizado de manera rigurosa en el espacio interior de la obra de arte —y ese espacio interior, no el psicológico, fue la idea legítima del monólogo interior— con la épica grande, con el impulso de mantener todo contenido (*Gehalt*) transcendente frente al arte, a través del que se convierte en arte, en el medio de su densa y cerrada relación de inmanencia. El modo en que Joyce le pone fin a ambas es lo que le coloca en ese rango excepcional, en el medio que se levanta sobre dos imposibilidades: la de la novela hoy y la de la poesía como puro sonido. Su mirada examinadora ha atisbado una grieta en el lenguaje significativo en la que éste se hacía conmensurable con la expresión, sin que el poeta tuviera que esconder su cabeza bajo tierra y comportarse como si el lenguaje fuera inmediatamente música. (Adorno 11 436)¹⁰

⁹ “Me gustaría darle a esto la fórmula con la que Proust relaciona lo ejemplar con lo avanzado, en otras palabras, que la obra de Proust es, de hecho, completamente vanguardista, es decir, una obra que escapa a todas las normas preformadas, pero, al mismo tiempo, contiene en sí misma un tipo de carácter vinculante universal y una necesidad, que va más allá de toda la esfera que se trata de denominar con conceptos como lo ‘experimental’ o lo ‘azaroso’. Ahora bien, ¿en qué consiste lo experimental de esa obra? Me gustaría mantenerme fiel a la denominación de poeta micrológico que pone la fuerza de lo universal completa y solamente en la exposición de lo particular, pero que tampoco trato ahora aquí de convertir en una característica general, ya sea de la obra o ya sea de la persona, lo que necesariamente disolvería y falsearía aquello de lo que se está tratando aquí” (Adorno V1 51).

¹⁰ Allí afirma Adorno: “La constitución radical del espacio interior estético está mediada por la relación con el del sujeto, en la que, no obstante, no se agota. En el ámbito

Pero no se nos dice nada sobre en qué medida los procedimientos literarios de Proust y Joyce están más allá de esta determinación general de su inconmensurabilidad con las convenciones de la comunicación. En vista de que Adorno, a diferencia de lo que hace en la música, no realiza apenas análisis detallados de la forma del proceder épico, tenemos que recordar que,

de la subjetividad escindida la obra se libera de lo que es exterior a sí misma, de lo que escapa a su campo de fuerzas. Sólo a través de la subjetivación es posible la objetivación de la obra de arte como una mónada totalmente formada en sí misma. La subjetividad se convierte en eso que siempre fue de manera rudimentaria desde que existen leyes propias para las obras de arte, en su *medium* o su escenario. Entonces, en el proceso de la objetivación estética, la subjetividad, la quintaesencia de la experiencia de la que aquí se habla, desciende ahora hasta convertirse en el puro material, una segunda necesidad que es devorada por la obra de arte. De este modo, esto es tanto el recorrido histórico de lo moderno como el proceso central interno a cada obra de arte concreta. Las fuerzas que provocan la objetivación son las mismas en ambos: aquellas mediante las cuales la obra toma posición y se comporta frente a lo empírico, de lo que no tolera nada en sí misma. En último término, sus elementos, los supuestamente meros materiales subjetivos en los que acontece el proceso quedan así incluidos en ella de manera dispersa” (Adorno 11 436).

“Proust utilizó el medio más sutil de la memoria involuntaria, que comparte algunas cosas con las asociaciones de Freud. Joyce hace a estas últimas fructíferas para la tensión entre expresión (*Ausdruck*) y significado (*Bedeutung*), en la medida en que la asociación se une en la mayoría de los casos a palabras aisladas del contexto de los juicios, pero que reciben su contenido de la expresión —de lo inconsciente, en un primer momento—. En esta solución hay algo insuficiente que a largo plazo no podemos dejar de reconocer. En Proust sucede de tal modo que, contra la intención, en el tejido desarrollado de la *Recherche*, los auténticos recuerdos involuntarios quedan por detrás de otros elementos más obvios de la psicología y la técnica de la novela. El propio Proust, y sus intérpretes todavía más, han forzado tanto el sabor de la magdalena mojada en el té porque esta huella del recuerdo es una de las pocas en esta obra que sirve como demostración si ésta se lee desde las tesis de Bergson. Joyce, el más joven entre ellos, procede protegiéndose menos de la realidad empírica. Él le saca tanta punta a las asociaciones que hace que se emancipen del sentido discursivo. Pero por ello ha de pagar el precio de que la asociación no resulta siempre evidente, a menudo permanece tan casual como su sustrato, el individuo psicológico” (Adorno 11 438-439).

“Para él [el narrador], al contrario de lo que sucede en pintura, los límites de la emancipación del objeto están dados en el lenguaje, que para él todavía necesita de la ficción del relato (*Bericht*): consecuentemente, Joyce ha unido la rebelión de la novela contra el realismo con otra contra el lenguaje discursivo. Rechazar (*Abwehr*) su intento como mera casualidad individual sería miserable” (Adorno 11 41).

en el ámbito de la música, distingue entre un concepto de forma estético y uno musical, relacionándose el concepto estético de forma fundamentalmente con la obra de arte y con sus condiciones de constitución, mientras el musical, “la ‘doctrina musical’ de la forma en sentido más estrecho”, se refiere, por ejemplo, a “la forma sonata o la forma rondó o más sencillas, como la forma de *Lied* constituida por una, dos o más partes, o, en otras circunstancias, se puede caracterizar la fuga como forma de este tipo”¹¹.

En la música, dado lo estrecho de su propio concepto de forma, habría desarrollos que se pueden comparar con los de la épica. Así, por ejemplo:

El experimentado contrapuntista se da cuenta de que ya no es posible escribir fugas. El movimiento, a pesar de su longitud, pasa rápidamente, ya no toca el curso del mundo como algo ajeno y doloroso para el yo, sino como si éste se hubiera introducido en el sujeto, como si se hubiera rendido ante él (...) No es posible mantenerse fuera como sujeto que está implicado en él: el curso del mundo devasta el propio corazón. Sólo a la música le es posible arremolinar así la vida terrena con el tener que morir. (Adorno 13 304)

Esta reflexión sobre “Das Lied von der Erde” (“La canción de la tierra”) de Mahler mantiene un manifiesto paralelismo con la determinación

¹¹ En su conferencia titulada “Die Formprinzipien der zeitgenössischen Musik” (“Los principios de la forma en la música contemporánea”) Adorno escribe: “Es decir, ahora el concepto de forma tiene un doble sentido en música. Por un lado, está el concepto estético de forma. Este último significa de hecho todo lo que es obra de arte y no pura reproducción de la realidad, es decir, los momentos a través de los cuales una obra de arte, ya sea como unidad ya sea como rota en sí misma o polifacética, se muestra como algo que en sí mismo está construido de manera sensata. Este concepto estético de forma se opone, por lo menos en un principio, al concepto de forma musical, con el que ustedes están familiarizados a partir de lo que se llama ‘forma de composición musical’, es decir, la forma de la ordenación temporal interna de los acontecimientos musicales singulares, aunque con forma se piensa aquí normalmente en ciertos tipos ya dados, que uno primero estudia y luego aplica —la forma sonata o la forma rondó o más sencillas, como la forma de *Lied* constituida por una, dos o más partes, o, en otras circunstancias, se puede caracterizar la fuga como forma de este tipo” (Adorno VI, 420).

histórico-filosófica de la novela moderna, con el concepto general estético de forma con el que Adorno opera casi exclusivamente en este texto. Pero si ahora queremos comprender cómo interpreta Adorno los cambios en las formas épicas, debemos introducir de modo indirecto sus escritos musicales para conseguirlo. Ya que la teoría de la novela de Adorno está en sus reflexiones musicales tan manifiestamente oculta como la “carta robada” de Poe. Pues si se observan de manera simultánea y detallada, sus análisis literarios y musicales se esclarecen mutuamente unos a otros.

3 · Analogías entre música y lenguaje

Central aquí es el ya nombrado libro sobre Mahler de Adorno, en el que salta a la vista la comparación entre las sinfonías de Mahler y las novelas del XIX. Esta comparación no se hace dispersamente y como de pasada, sino que atraviesa todo el libro — el capítulo V se titula incluso “Novela”, el III “Caracteres” y en todo el texto el hilo argumental se basa en la interdependencia entre música y épica. Por eso mismo, sorprenden todavía más las respuestas que hasta ahora se han dado a nuestra pregunta en la recepción de la obra adorniana¹². En el *Adorno-Handbuch*, Peter Uehlings confirma expresamente la opinión de Döpkes de que Adorno no desarrolla esta comparación con la novela, de que se trata de “una analogía más bien vaga”, sobre la que el autor de este competente artículo, exceptuando precisamente este aspecto, no se interesa lo más mínimo. Las razones de esta llamativamente falsa estimación llegan a lo más profundo. Demasiado a menudo, el libro sobre Mahler es leído desde los estrechos anteojos de diferentes disciplinas: los musicólogos chocan a menudo con la conceptualización filosófica de Adorno y no se preocupan por las consecuencias para los estudios literarios del uso que hace Adorno de las metáforas y las comparaciones, los teóricos de la literatura ignoran los escritos musicales de Adorno, los filósofos heredan de las dos disciplinas un solo ojo y, por ello, permanecen también en el estado de cíclopes.

El propio Adorno protestó siempre con dureza contra la construcción de analogías vagas. “Sólo los historiadores de la literatura pudieron meter

¹² Con la excepción de Kappner (1983).

a Kafka y Meyrink y sólo los historiadores del arte a Klee y Kubin en la misma categoría” (cf. Uehling 2011 133 y Döpke 1987 42). Pero el propio Adorno tampoco se amedrenta ante las comparaciones: “Por ello, deben ponerse en relación partes de la narración sobre Pym de Poe con *Amerikamüdem* de Kürnberger y hasta *Mine-Haha* de Weding, porque aquí hay un fundamento preciso, es decir, porque a través de lo fantástico moderno común a los textos, estos pueden ser llevados a la autorreflexión de su representación de lo normal” (Adorno 7 36). Conforme a esto, deberíamos partir de que Adorno no produce y desarrolla tal analogía de una manera irreflexiva. Se trata de algo más que de una comparación general, ya que Adorno construye una densa relación de argumentos uniendo las reflexiones musicales, literarias y filosóficas. De esta manera, explica con categorías narratológicas las concretas dificultades que las canciones para orquesta de Mahler, por razón de su carácter estrófico, le provocan al intérprete. Las estrofas se transforman “con la narración que exponen”. “Lo que narran es el propio contenido (*Inhalt*) musical, lo interpretan (*vortragen*)” (Adorno 13 225)¹³. Entonces, la música narra, y aceptar esto no es por sí mismo evidente. A partir del hecho de que Adorno afirme eso precisamente aquí, y en la medida en que determina (*bestimmt*) la narración de la música como algo fundamental, podemos aprender a concebir el narrar desde un concepto de forma más estrecho, un concepto que no está desarrollado en sus escritos sobre literatura. La descripción de la narración musical es por ello paradigmática para la propia teoría de la narración (cf. Feige 2015). Adorno insiste en que:

la música se interpreta (*vortragen*) a sí misma, se tiene a sí misma como contenido, narra (*erzählen*) sin lo narrado. No

13 En la traducción castellana del texto sobre Mahler de Alfredo Brotons, el verbo ‘*vortragen*’ es traducido como ‘disertar’, lo que hace difícilmente descifrable lo que quiere mostrar Adorno en ese texto y, a partir de ello, las tesis que se exponen en este artículo, ya que disertar se refiere a un uso racional del lenguaje, tal y como se emplea en disertaciones o conferencias académicas. Por eso hemos optado aquí por traducir ‘*vortragen*’ por interpretar, ya que la interpretación en la música es lo que le permite a Adorno relacionarla con la narración en la literatura y distinguir el lenguaje musical y literario del lenguaje como comunicación, uno de los problemas que el autor de este artículo defiende de la mano del libro sobre Mahler de Adorno. Nota de la traductora.

hay ninguna tautología ni ninguna metáfora para el hábito de narrar que muchos atribuyen a Mahler. En este tipo de música, la relación entre el recitar y lo recitado es la de los momentos particulares y el continuo. Lo interpretado son las figuras concretas individuales, el “contenido” musical en sentido estricto. Pero la interpretación es la corriente del todo. En la medida en que cada uno de los momentos particulares nada hacia esa corriente del todo, el todo los expone en cierta medida; la reflexión sobre los detalles a través de la relación con él es de la misma esencia que la de algo narrado a través de la narración. (13 225)

¡La corriente de la narración musical y la de la literaria son de “la misma esencia”! Cuando Adorno habla en todas partes de la “prosa musical” de Mahler, de sus intenciones y gestos épicos o novelescos, de sinfonía novelesca¹⁴ o de “sinfonías-novelas”¹⁵ y relaciona todos estos elementos con los “caracteres novelescos” y, al mismo tiempo, los remite a las novelas de Kafka¹⁶ y Proust, no se trata de una mera manera metafórica de hablar, ni de una comparación vaga.

Como filósofos, puede parecernos poco habitual o incluso problemática la terminología que Adorno usa cuando certifica en las sinfonías de Mahler una “extrema afinidad con el lenguaje” (Adorno 13 170), pero en la musicología clásica desde el siglo XIX es habitual atribuir a la música rasgos afines al lenguaje y, a partir de ello, poder distinguir entre la poesía y la prosa musical. En el fondo está el diagnóstico histórico-filosófico de Hegel de que

14 “Igual que en la ópera, las sinfonías-novelas en Mahler, ascienden y descienden a partir de la pasión; las etapas hasta alcanzar su cumplimiento son mejor conocidas en la ópera y la novela de lo que lo sucede en la música absoluta” (Adorno 13 219).

15 “Las diversas voces se interrumpen unas a otras como si se quisieran sobretonalizar o sobrepasar: de ahí la expresión insaciable y lo afín al lenguaje de la obra, de la novela-sinfonía absoluta” (Adorno 13 300).

16 Kafka es citado nueve veces en el libro sobre Mahler. Por ejemplo: “Todas las obras de Mahler se comunican subterráneamente unas con otras, como las de Kafka a través de los túneles que este último describe en su *construcción*. Ninguna obra suya es obra de tal modo que pueda enfrentarse a las otras como mónada (Adorno 13 203); “Mahler se relacionó con Bruckner como Kafka con Robert Walser” (Adorno 13 2014).

vivimos en la época de la prosa. En relación con este diagnóstico se ha de entender el término ‘prosa musical’ como cifra del estado más desarrollado del Espíritu, cuya semejanza con el lenguaje, tanto en la poesía como en la música, sólo encuentra en la determinación prosaica creciente su expresión adecuada. La prosa del mundo sustituye como ideal estético a la poesía musical unida a la forma¹⁷.

Schönberg definirá la prosa musical como “una exposición de pensamientos directa y abierta, sin parches, sin adornos innecesarios ni repeticiones vacías” (1976 49), es decir, como un liberarse de la relación con las reglas métricas y rítmicas tradicionales de la melodía de las *Lieder* y de otros principios de composición de las sinfonías clásicas y románticas. Entonces, la prosa musical caracteriza una forma libre en la que se expresa lo que ya no se puede decir en esas formas cerradas o, en palabras de Adorno: “una forma que se puede narrar” y en la que, si lo observamos desde la filosofía de la historia, como en la novela, se expone la situación actual de lo que sucede en el mundo:

La filosofía y la música alemanas eran, desde Kant y Beethoven, un sistema. Lo que no podía incorporarse en él, su correctivo, huía a la literatura: [...] Frente a ellos, la música de Mahler asumió de un modo muy original el conocimiento de Nietzsche de que el sistema y su unidad sin huecos, la apariencia de reconciliación, no es honrada. Su música lo lleva [al sistema] a la extensión de la vida, se lanza con los ojos cerrados al tiempo concreto, pero sin convertir a la vida en sustituto de la metafísica, paralelamente a lo que hacen las tendencias objetivas de la novela. (Adorno 13 212)

Intentemos clarificar un poco más intensamente estas relaciones, pero conservando aquí, en primer lugar, esta tesis: para Adorno hay un desarrollo histórico-filosófico a determinar en la narración que se realiza según el lugar del Espíritu en cada caso, así en la música como en la literatura, en tanto que

¹⁷ Cf. Käuser (1964), Ronzheimer (2021), Gervink (2000), Dahlhaus y Danuser (1975) y Danuser (2016).

mutuamente dependientes. La música “figura en un rango más alto, cuanto más profundamente toma conciencia del carácter contradictorio del mundo que también atraviesa al sujeto” (13 172) y ya el mismo tono traumático de Mahler, pero también la forma de exposición, expresan la interiorización consciente de ello. El artista se ha convertido, desde el final de la metafísica, en un vagabundo (*obdachlos*) trascendental¹⁸, el verdadero arte sólo puede hacer aparecer a partir de ahora los viejos horizontes de sentido como quebrados en un caleidoscopio. “Libre sólo como aquel que no ha sido totalmente devorado por la cultura, [Mahler], recoge, subido en el tren de los vagabundos en la música, el cristal que se ha roto en la carretera y lo sostiene bajo el sol hasta que todos los colores se difuminan dentro de él” (Adorno 13 185).

Adorno no necesita aquí ya ni nombrar a Lukács, la relación con su *Theorie des Romans* es ya suficientemente explícita.

[Mahler] debería aspirar al subtítulo del Zarathustra, música para todos y para nadie. A pesar de lo conservador del material es eminentemente moderno en tanto que no condensa ninguna totalidad con sentido, sino que se lanza a lo arbitrariamente alienado para experimentar *va banque* ahí su oportunidad. Hasta Mahler, la música verdaderamente anacrónica se había quedado encerrada en la crítica del Espíritu a las ideas y las formas que son en sí y se había comportado como si sobre ella se alzara la bóveda del cielo estrellado platónico, pero Mahler sacó por primera vez la consecuencia musical de un lugar histórico de la conciencia, en el que ésta no tiene nada más que la plenitud insuficiente y abigarrada de sus emociones y experiencias particulares y la esperanza de que aparezca algo a partir de ellas, algo que estas todavía no son, pero sin tergiversarlas con ello. (Adorno 13 210)¹⁹

¹⁸ En castellano, la tesis de Lukács en la *Theorie des Romans* de la “*transzendente Obdachlosigkeit*” es conocida, gracias a la traducción de *La teoría de la novela* de Manuel Sacristán, como “desamparo trascendental” (Lukács 1985 308). Aquí hemos optado por traducir el término ‘*obdachlos*’ por vagabundo, aquel que carece de hogar, para mantener la coherencia con la traducción de las citas de Adorno en las que usa expresamente ese término para entablar un diálogo con las tesis de Lukács. Nota de la traductora.

¹⁹ Cf. “La teología de Mahler es, de nuevo como la de Kafka, gnóstica; su sinfonía de

4 · La forma épica

En realidad, “la estructura social, así como el lugar que ocupan los constituyentes de la forma estética” deberían prohibir que las grandes obras o las sinfonías tuvieran un final. “Los condicionamientos histórico-filosóficos fueron en Mahler difícilmente más propicios y, no obstante, él, en eso ingenuo, lo intentó” (Adorno 13 284). Con ello, en concreto:

La forma de Mahler [se acerca] histórico-filosóficamente a la de la novela [...] La configuración de contenido (*Inhalt*) y estilo en la novela de todas las novelas, en *Madame Bovary* de Flaubert, no fue sino eso. Lo épico es el gesto de Mahler, lo ingenuo de su, “escuchad, ahora quiero por una vez tocaros algo como nunca antes lo habéis escuchado”. Del mismo modo que las novelas, cada una de sus sinfonías despierta la espera (*Erwartung*) de lo particular como regalo. (Adorno 13 209)

Entonces, en lo que sigue, debemos acercarnos más al concepto de lo épico en Mahler, tal y como Adorno lo determina. Paralelamente a las exposiciones en “Der Standort des Erzählers”, se dice ahora que el pensamiento *épico-musical de Mahler* [...] choca con una sociedad “en la que la música ya no puede ni ‘narrar’ ni se puede tocar (*aufspielen*)²⁰. Mahler evita el aura horrible de la palabra ‘músico’ en la medida en que su *a priori* de la forma se apropia más de la novela que de la epopeya”. Así, se apropia así de una

convicción musical novelesca [...] Pero no sólo recuerda a las grandes novelas que la música de Mahler a menudo suene como

cuentos [*Das klagende Lied op.1*] es tan triste como la obra tardía [...] La fantasmagoría del paisaje transcendental es puesta y negada al mismo tiempo por ella. La felicidad permanece inalcanzable y no hay más trascendencia que la del anhelo” (Adorno 13 207).

20 El término alemán ‘*aufspielen*’ se refiere a tocar música de una manera no seria, normalmente para bailar, como se suele tocar música en las bodas y otras celebraciones de este tipo o en las fiestas populares.

si quisiera narrar algo. La curva que ella describe es novelesca: el elevarse a grandes situaciones, el derrumbarse en sí misma. Los gestos son realizados como el de Nastassja de *Los idiotas*, que tira los billetes al fuego; o como esos en Balzac, donde el asesino Jacques Collin, disfrazado de canónigo, convence al joven Lucien Rubempré del suicidio y le promueve a un esplendor por un tiempo; quizá también el de Esther, que se autosacrifica para el amado sin sospechar que, mientras tanto, la ruleta de la vida había salvado a ambos de toda miseria. Como en las novelas, en Mahler esta felicidad prospera en el límite de la catástrofe. (Adorno 13 217)²¹

Su música dibuja la “historia del corazón que se está rompiendo” (Adorno 13 217). Tanto en las grandes novelas como en la música de Mahler, toda plenitud es efímera, pues se cree en la transitoriedad de todas las cosas. No obstante, al mismo tiempo hay que observar una diferencia en la experiencia estética:

Así, la concreción de la lectura de las novelas tiene otra dimensión distinta a la de la percepción de los acontecimientos. El oído se deja llevar por la música como el ojo del lector de página en página; el estruendo silencioso de las palabras converge con el secreto musical. El secreto no se descubre. Le

²¹ “En todo lugar, sus imágenes tienen un efecto latente o manifiesto como centros de fuerzas. La felicidad es para él la figura del sentido en la vida prosaica, para cuyo utópico cumplimiento está el inesperado e invisible triunfo del jugador. Esta, en Mahler, está tan encadenada a su contrario como la [imagen] del jugador a la pérdida y la ruina. Disfrutándose y despilfarrándose, ya sin el control ni de la racionalidad ni del dominio, las elevaciones en el *Finale* de la Sexta Sinfonía llevan ya en sí mismas teológicamente su ocaso. En un esfuerzo excesivo, no dispuesta a ninguna resignación, la música de Mahler muestra un electrocardiograma, una historia del corazón que se está rompiendo” (Adorno 13 217).

“Como en las grandes novelas [...] el efímero cumplimiento debe compensar todo lo demás: no cree en ninguna otra figura de la eternidad que no sea la de lo transitorio (*vergänglich*). Igual que la filosofía, que la Fenomenología de Hegel, la música en Mahler es la vida objetivada por segunda vez a través del sujeto y su regreso al espacio interior se transfigura en un burbujeante (*schäumende*) Absoluto” (Adorno 13 218).

está prohibido caracterizar el mundo que dice la música épica: ella es al mismo tiempo tan obvia (*deutlich*) como críptica. Sólo puede apropiarse de las categorías de esencia de la realidad objetiva en la medida en que se protege de la inmediatez objetiva; se separa del mundo en el que esta inmediatez quiso simbolizarlas o copiarlas. (Adorno 13 218)

Pero ¿qué quiere decir, “al mismo tiempo”, obvio y críptico para la música y la literatura? La pregunta nos lleva al subtítulo del libro de Adorno sobre Mahler, “una fisiognómica musical”, que es considerado por la recepción de la obra de Adorno como algo enigmático.

5 · Fisiognómica

De todos los escritos de Adorno, el libro sobre Mahler es el más impenetrable, él mismo lo llamaba su “libro-jungla” (Müller-Doohm 2003 128); podría ser caracterizado como un criptograma. Con ello, la forma de escribir de Adorno se asemejaría a su objeto. De hecho, el proceder fisiognómico parece permanecer vago y no dibujar contornos claros, pero Adorno caracteriza concretamente este modo de proceder en el ámbito de la literatura en relación a los criptogramas de Joyce, permitiendo así hacer más comprensible el modo en que este se transfiere a la música:

En Joyce se une la idea de una fisiognómica objetiva de las palabras, por la fuerza de las asociaciones que viven dentro de ellas, con la respiración del todo que, construido en esas asociaciones, tendencialmente no se deja ordenar desde fuera. Su posición ha dado cuenta al mismo tiempo de la inalcanzabilidad del mundo de los objetos para el sujeto estético, que ni puede volver atrás recuperando arrepentido el realismo, ni se puede postular a sí mismo de modo absoluto desde un solipsismo ciego. En la medida en que la poesía se convierte en expresión de la realidad, para ella ya descompuesta, expresa su negatividad. La construcción autónoma del producto

literario presenta lo social monadológicamente y sin apartar la mirada; muchas razones hablan en favor de que la obra de arte actual alcanza de modo más exacto la sociedad cuanto menos trata sobre ella o no aspira de ningún modo a un efecto social inmediato ni tampoco al éxito. (11 437)

Entonces, lo que se exige no es una fisiognómica positiva que ponga ante los ojos de manera inmediata el rostro del momento histórico con sus rasgos característicos, sino que, paradójicamente, se exige una fisiognómica anti-mimética de las formas en descomposición. Así, “las categorías materiales de la forma de Mahler se hacen “fisiognómicamente obvias (*deutlich*) en especial allí donde la música se derrumba como en un caleidoscopio.” (Adorno 13 193). Entonces ¿cómo se puede llevar a cabo esa donación negativa de forma? Para entender esto debemos adentrarnos más profundamente en el “libro-jungla” de Adorno. Hay varios temas que son explicitados allí en paralelo a la novela: la estructura, las categorías de forma, las variantes, las repeticiones, los caracteres, la expresión y las sucesiones.

6 · Leyes de la forma

Un arte que ya no puede servirse, como si fuera obvio, de modelos de estilos y géneros heredados, porque estos se han convertido en no-verdaderos, debe construir su forma desde abajo, en la medida en que logra relaciones abiertas entre los elementos y unidades transitorias. Aquí se produce una experiencia de fondo totalmente distinta a la que se hacía en los tiempos de la estética clásica, en la cual la obra de arte cerrada alcanzaba el ideal. En lugar de lo que sucedía en dicha época, ahora empiezan a observarse procesos abiertos de construcción de formas, cuyo fin no es predecible:

El movimiento del concepto musical empieza abajo, en cierta medida con los hechos de la experiencia, para mediarlos en la unidad de su sucesión y que, finalmente, salte la chispa que brilla más allá de cada hecho, en lugar de ser compuesto desde arriba a partir de una ontología de las formas. De este modo, Mahler trabaja decididamente para acabar con la tradición. En la

base de la forma-novela musical hay una idiosincrasia que debe haber sido percibida mucho antes de Mahler, pero que él es, de hecho, el primero en no reprimir. Odia saber de antemano cómo continúa la música. (Adorno 13 209)

No obstante, el resultado no es que Mahler construya nuevas formas que sustituyan a las viejas, sino que, más bien, como sucede en la novela, las viejas formas transmitidas por la tradición se citan de pasada y son incorporadas a las nuevas como cuerpos extraños. Con ello, Mahler pone “en movimiento [formas] abandonadas, despreciadas, excluidas, que no estaban en la ontología oficial de las formas y que el sujeto compositor ya ni puede llenar ni reconoce por sí mismo [...] Marchas y *Ländler* se asemejan en él a las aventuras y los reportajes sensacionalistas en las novelas” (Adorno 13 210).

En la medida en que esas formas son puestas en movimiento, el tiempo musical se organiza de una manera específica, es decir, de manera narrativa —y aquí Adorno hace converger a la música con la épica—. Pues de este modo “las canciones de Mahler se organizan como baladas según la ley de la forma de lo narrado, un continuo temporal de acontecimientos que se siguen unos a otros, que están en relación esencial unos con otros, pero que están detenidos [...] Mahler hace surgir de la carencia de temporalidad del siempre-lo-mismo el tiempo histórico. Con ello, incorpora la tendencia antimitológica de la epopeya que luego tendrá también la novela” (Adorno 13 226 y 3 97 s).

Esta última frase es, de nuevo, un implícito comentario a Lukács, ya que Adorno, a diferencia de él, no equipara la epopeya al mito²², sino que la determina ya como primer paso para salir del arcaico mundo mítico. Además de esto, se habla sobre la relación entre el tiempo mítico y el tiempo histórico y con ello, sobre los principios de organización de la repetición y del serialismo. Cuando Adorno desarrolla con más detalle el gesto de la música que se está interpretando (*vortragen*), porque reconoce en ella el paradigma para el arte, podemos relacionar eso, así sin más, con Stifter, el *Zaratustra* de Nietzsche y también con ejemplos más recientes como la *Nouveau Roman*

²² “En el tránsito del mito a la epopeya, los cantos de las sirenas, así como las viejas canciones del libro tratado por el poeta Borchardt, ya no tienen una presencia inmediata, sino que se neutralizan en puro objeto de contemplación, en arte.” Ellas son “la estilización de aquello que no se deja ya cantar.” Véase Adorno (3 73) y Zellini (2019 61s).

(por ejemplo, *La reprise* de Robbe-Grillet), las novelas de Thomas Bernhard o *Die Wiederholung* (*La repetición*) de Handke²³. Pues de ese modo los elementos repetidos se conservan también mediados (*vermittelt*)

conservados (*erhalten*) en sus diferencias y precisamente esto alcanza el gesto épico de la música que se está interpretando (*vortrag*). En él, el enigma adquiere en Mahler una configuración (*Gestalt*) artística que el observador, en tanto que mejor la comprende, tanto más obstinadamente se tortura con la pregunta sobre qué es y qué puede ser. Igual que el narrador, la música de Mahler no dice dos veces igual lo igual: aquí entra en juego la subjetividad. A través de ella, lo imprevisible, lo contingente que ella cuenta se convierte en sorpresa como forma, constituye el principio de lo siempre-totalmente-distinto lo que, en realidad, ahora, empieza a construir el tiempo enfático. (Adorno 13 225s)

Lo imprevisible cobra ahora una función importante, en la medida en que las “partes temáticas” que aparecen a modo de sorpresa “destruyen la ficción de que la música es una pura relación de deducción, en la que todo lo que sucede se sucede con necesidad manifiesta [...] Allí donde la sinfonía dramática cree alcanzar su idea en el modelo de inexorabilidad de su rigidez deductiva, que es copia de la lógica discursiva [...], la sinfonía-novela busca salir de ahí para pasear al aire libre” (Adorno 13 220).

Sin embargo, la mirada no es hacia lo que vendrá, sino que gira hacia atrás y, con ello, le quita la fuerza a la mediación, catapultándonos de este modo de nuevo al arcaico mundo mítico en el que reina el terror, en el que precisamente acontece un “atentado anticivilizatorio” (Adorno 13 228), por ejemplo, cuando en el primer movimiento de la Tercera Sinfonía una

plenitud pánica [...] borra virtualmente al sujeto musical dominador [...]. Las proporciones del movimiento son de

²³ Sobre el principio de repetición en la literatura moderna véase: Lobsien (1999) y Müller (2006).

tiempos arcaicos [...] La idea literaria del gran Pan ha invadido el sentimiento de la forma, la propia forma en sí misma se convierte en aterradora-monstruosa objetivación del caos; la verdad de este movimiento no es sino el concepto de naturaleza maltratado particularmente en él. (Adorno 13 226s)

Vemos que Adorno ha unido aquí dos líneas de reflexión que van en dirección contraria: la genealogía histórico-filosófica de *Dialektik der Aufklärung*, que pone la mirada en el futuro y la historianatural²⁴, que insiste en la transitoriedad y el carácter no recuperable de la felicidad que se perdió en el pasado:

En la recapitulación, la música, como ritual de la libertad burguesa, se mantiene sometida a la mítica no-libertad y se asemeja a la sociedad en la que está y que a su vez está en ella [la música]. Manipula la relación natural que gira sobre sí misma como si lo que retorna fuera más de lo que es —el propio sentido metafísico, la ‘idea’— por su mero retornar. Pero, por el contrario, la música sin repetición contiene no sólo algo meramente culinario, que no satisface, algo desproporcional, abrupto: como si le faltara algo, como si no tuviera final. De hecho, toda nueva música es torturada por la pregunta sobre cómo podría cerrar, no simplemente parar, después de que la

²⁴ Sobre historia natural véase: Vidal (2021, 2017, 2006). Véase también: “En el rostro de la naturaleza está escrito ‘historia’ en la escritura cifrada del tránsito“ (Benjamin 1969 197). “El instante más profundo en que convergen naturaleza e historia está en el momento de la transitoriedad. Cuando en Lukács lo histórico como lo ya sido se puede convertir en naturaleza, aquí se da la otra cara del fenómeno: la naturaleza se presenta como naturaleza transitoria, como historia“ (Adorno 1 357) “Si la pregunta por la relación entre naturaleza e historia ha de plantearse con seriedad, habrá una posibilidad de que sea respondida cuando se consiga conocer el ser histórico mismo en su determinación histórica más extrema, ahí donde es máximamente histórico, como ser natural o cuando se logre conocer la naturaleza allí donde persiste de modo más profundo en sí misma como naturaleza, como un ser histórico (Adorno 1 354). Cf. Vedda (2004) y Jurgensen (1986).

construcción de los finales, que en sí mismos tienen algo de repetición, no lo logra; eso que, si se quiere, sólo la fórmula de cadencia transfiere a lo grande. Pero la declaración sobre la alternativa de Mahler a esto converge con la de las grandes novelas de su generación. En los lugares donde repite formalmente de un modo correcto no canta ni el elogio del pasado ni el de la propia transitoriedad. (Adorno 13 241s)

Para Adorno, aquí es decisiva la separación de la variante de la pura variación (13 233). “A través de la variante, su música se acuerda desde la lejanía de lo pasado, lo medio olvidado, protesta de nuevo contra su absoluta inutilidad y lo determina, no obstante, como efímero, como irrecuperable” (Adorno 13 241). Así se podrían

recordar con vaguedad grupos más amplios, tal y como la memoria musical en sí misma experimenta de manera suficientemente habitual. Eso hace posible darles otros matices, iluminarlos de otro modo y, por último, caracterizarlos de otra manera [...] de modo que, ahora, las variantes afectan de hecho a los grandes temas y, por último, ganan una función tectónica sin que sea necesario desmembrar los temas motivicamente. Esa *largesse* en el tratamiento del material [...] legitima técnicamente la amplia superficie de la sinfonía épica de Mahler. En ella se piensa en complejos, en campos. (Adorno 13 234s)

Por eso Mahler no construye temas, sino que estos, en lo fundamental, retornan —y aquí Adorno recurre a un pensamiento de Benjamin, llevándolo a otro lugar: “como lo narrado en la transmisión oral, cada vez que se reproduce de nuevo, se convierte en algo un poco distinto [...], a modo de balada anti-psicológica, [las estrofas] retornan de nuevo como refranes en forma de fórmulas y están tan poco paralizadas como las fórmulas homéricas. Lo que sucedió y lo que sucederá, las afecta” (Adorno 13 235), es decir, eso que, como

sabemos gracias a *Dialektik der Aufklärung*, el canto de las sirenas promete²⁵ y ahora construye la “lógica concreta, no destilable de ninguna regla general, del modo épico de componer de Mahler” (Adorno 13 235).

La construcción de superficies y el pensar en campos son determinaciones de lo épico que Adorno no desarrolla nunca como aquí en sus escritos sobre literatura, pero que, de hecho, se pueden relacionar de un modo muy preciso con obras compuestas intertextualmente de la literatura contemporánea, como, por ejemplo, las superficies textuales del experimento de prosa de Jelinek *Wolken.Heim*.

7 · Técnica de la novela

Cómo se puede lograr esto técnicamente, es decir, que los elementos singulares, “asemejándose a novela”, establezcan relaciones y “construyan un mundo” (Adorno 13 230) propio, lo demuestra Adorno de la mano de la Sexta Sinfonía de Mahler, que considera “de hecho, la construcción (*Gebilde*) más similar a la novela” (13 245). En tanto que su asimétrico tema está construido de modo similar a la prosa, alinea una serie de “partes fundamentales heterogéneas, sobre todo, alinea, uno al lado de otro, valores que rítmicamente están muy distantes unos de otros y que, al mismo tiempo, crecen completamente unidos gracias a las tensiones armónicas” (13 246). Aquí se podría hablar de que “movimientos como pueblos enteros hablan en contra de las calles demasiado rectas, que tradicionalmente fueron entendidas como el mandamiento sinfónico” (Adorno 13 245s). En el “gran experimento de forma de Mahler” (Adorno 13 246)²⁶ es posible, como en las novelas, dejar fuera episodios de la vida del héroe y, en lugar de ellos, proponer encadenamientos de motivos subterráneos.

Hasta Mahler, la música autónoma se había desarrollado en la dirección contraria: en ella se aunaban el dominio del material y el dominio de

²⁵ “Pero el canto de las sirenas todavía no ha sido depotenciado a arte. Ellas saben ‘todo lo que sucedió en tierras fecundas’” (Adorno 3 49).

²⁶ Cf. “El contenido (*Gehalt*) de la obra produce su excepcional forma inmanente. El insaciable y extático incremento del sentimiento de estar vivo se consume a sí mismo” (Adorno 13 247).

la naturaleza. Cuando Mahler renuncia al ideal de un completo dominio del material, esto tiene consecuencias también para el concepto de naturaleza. De hecho, ahora la naturaleza ya no puede, como en el romanticismo, seguir siendo cantada como transfigurada (*verklärt*):

Entonces la naturaleza, contra-imagen del dominio violento humano, está ella misma deformada mientras siga habiendo pobreza y se le siga haciendo violencia a ella misma. Incluso donde la música de Mahler despierta asociaciones con la naturaleza como paisaje, este nunca la absolutiza, sino que la extrae de la lectura (*herauslesen*) de su contraste con aquello de lo que ella se diferencia.

Técnicamente, los sonidos de la naturaleza se convierten en algo relativo a través de su contradicción con la regularidad sintáctica que, por el contrario, habitualmente predomina en Mahler: su prosa musical no es nada primario, sino que crece como el ritmo libre en el verso. La naturaleza es para él, como negación determinada del lenguaje artístico musical, dependiente de este [...]. Esporádicamente, Mahler ya juega con lo aleatorio. La naturaleza, disuelta en el arte, produce siempre el efecto de innatural: sólo en la medida en que se exagera tanto el tono de la composición, como hace en muchos lugares, Mahler se aleja de la convención del lenguaje formal (*Formsprache*) de la música occidental tal y como se había desarrollado hasta la época de Mahler, al mismo tiempo que se siente allí como en casa. Le roba la inocencia. A través de la oposición de la intención que está emergiendo y el lenguaje musical, éste último se convierte de forma inadvertida de un a priori en un medio de exposición (*Darstellung*): de modo similar, la prosa épica-objetiva de Kafka logra su contenido gracias a su contraste con la de Kleist, la cual es enérgicamente conservadora. (Adorno 13 164-165)

De este modo, la prosa sinfónica de Mahler está regida por tendencias irregulares de forma que disuelven los estilos, desintegradoras y centrífuga-

gas e incluso aleatorias.²⁷ La idea de naturaleza puede salir a la luz a partir de esto “sólo como inalcanzable, como maltratada en la socializada sociedad. Se dirige técnicamente hacia el *demontage* del lenguaje tradicional, en el que Mahler todavía titubeaba (...) La música ya no tiene que desintegrarse completamente en sus elementos por mor de la unidad, que ya no le sería impuesta por mucho tiempo” (Adorno 13 267)²⁸.

9 · Voz narrativa (*Erzählstimme*)

Eso produce consecuencias directas para la voz narrativa, que ya sólo logra un pseudo-narrar comportándose como si pudiera narrar. Por ejemplo, el primer movimiento de la Novena Sinfonía construye el “destello de la vida inmediata en medio del recuerdo” en la medida en que hace aparecer sus 450 compases como si fueran una sola melodía:

La totalidad está atravesada por la melodía. Se borran todos los límites entre los períodos: el lenguaje musical se transforma por completo en un lenguaje que habla (*redende*). Pero allí donde las voces melódicas se entrecruzan y se empujan unas a sobre otras, murmuran como en los sueños. De este modo, el colectivo anhela la entrada en la sinfonía del solitario y dota de fundamento a la voz que está narrando. Relatando (*berichten*) el

²⁷ “La irregularidad es la aportación que las melodías populares introducen en la prosa sinfónica” (Adorno 13 253). “El sonido de Mahler tiene, precisamente, algo peculiarmente centrífugo (...) La idea de desintegración, que es de una originalidad contundente, está producida por la unidad de lo desorganizado y de lo lleno de sentido. Ya desde tan pronto, el aspecto desintegrador se transmite a la totalidad del proceder de la composición. Su ámbito es la forma. Para ser fiel al trazo novelesco, se acerca a la prosa” (Adorno 13 267). “El arte de instrumentación de Mahler es un campo de fuerzas, no un estilo” (Adorno 13 266).

²⁸ En un ensayo digno de mención titulado “Der mißbrauchte Barock” Adorno se ocupa en concreto de esta forma artística, cuyo estilo es comprendido como disolución de las formas clásicas y que incluso podría ser un ejemplo de cómo la totalidad dinámica se disuelve en la medida en que el principio desintegrador adquiere supremacía. Adorno no comparte en absoluto la opinión habitual que denuncia el estilo barroco como algo negativo en tanto que sólo sería una pérdida de la forma.

pasado lo conserva, sin más, épicamente. Se refiere a él como todavía se debiera de narrar algo, pero, de hecho, oculta lo narrado. (Adorno 11 297)

10 · Héroes de la novela

En otro pasaje, Adorno caracteriza de ambivalente el modo en que Mahler trata los temas, cuando afirma que también hay temas que permanecen idénticos consigo mismos en el desarrollo, los cuales son “en general, cognoscibles como figuras de novela” en las que la historia se habría “encapsulado”²⁹. Sin embargo, y, por otro lado, esas figuras (*Gestalten*) temáticas son “tan poco indiferentes al desarrollo de lo sinfónico como las figuras de la novela al tiempo en el que actúan. Los impulsos las mueven, como iguales se convierten en otras, se encogen, se amplían, incluso envejecen verdaderamente” (Adorno 13 220).

Los caracteres en la novela se asemejan entonces a las figuras temáticas y, a partir de la “tendencia de Mahler a introducir nuevos temas”, se puede demostrar la “relación de Mahler con la novela como forma” (Adorno 13 219), pues “ahora, en la música los nuevos temas conquistan el centro como las figuras secundarias en la novela, no advertidas hasta este momento” (Adorno 13 220); esa estrategia de sorpresa era bien conocida también por Balzac, Walter Scott y Proust.

Mientras que en la novela la vida interior de los héroes se despliega hacia afuera, en la música se produce el movimiento opuesto: el mundo externo se coloca en el interno y así inaugura un espacio de experiencia propio: “En el espacio musical se desarrolla una *empiria* de segundo grado que, a

²⁹ Cf. “A menudo los caracteres musicales sólo están marcados por esas intenciones. La historia está encapsulada en el lenguaje musical en cada uno de ellos. El material nunca estuvo más allá de la historia, es inseparable del modo en que los signos de su igualdad o no-igualdad con lo que ha sucedido, lo que ha envejecido, lo contemporáneo, llegan a las manos del compositor. Todo lo musicalmente individual es más de lo que meramente es por el lugar que ocupa en el lenguaje musical, que es histórico [...] En Mahler, lo envejecido, porque su material envejece y lo nuevo todavía no ha sido liberado, es lo que quedó en el camino, convertido después en criptograma de sonidos todavía no oídos” (Adorno 13 269).

diferencia de la otra, no permanecerá durante mucho tiempo heterónoma para la obra de arte. La interioridad de la música asimila lo externo en lugar de exponer lo interno, de exteriorizarlo” (Adorno 13 219).

De acuerdo con esto, Adorno constata que “las novelas malherianas ni tienen héroes ni los frecuentan” (13 270). Su música es más bien “el sueño del individuo sobre el colectivo arrollador”, no habla “ni líricamente sobre el individuo que se expresa en ella, ni se infla como voz del colectivo” (Adorno 13 182). El “punto de vista del individuo como portador sustancial de la música” se relativiza y “a partir las ruinas” de un lenguaje, “ya sea porque este está anticuado, ya sea porque es inalcanzablemente colectivo” (Adorno 13 183), se construye un segundo lenguaje de la música. Exactamente esta intención ha sido extendida entre tanto “desde Thornton Wilder hasta Eugene Ionesco en la literatura avanzada” (Adorno 13 182).

Por ello, la música de Mahler sólo es subjetiva en tanto que:

Él la pone en boca del desertor. Todo son últimas palabras. El que ha de ser ahorcado clama a viva voz lo que todavía tenía que decir sin que nadie lo escuche. Sólo para que quede dicho. La música reconoce que el destino del mundo ya no depende por más tiempo del individuo, pero ella sabe también que ese individuo ya no es capaz de ningún contenido (*Inhalt*) que no sea otro que su propio contenido individual, siempre también ya escindido e impotente. Por eso, sus rupturas son escritura (*Schrift*) de la verdad. En ellas aparece negativamente el movimiento de la sociedad, igual que en sus víctimas. (Adorno 13 308)

Y viceversa: en *Prismas*, Adorno había encontrado en las figuras de Kafka la negación de sí mismas como individuos burgueses. “Al igual que su paisano Gustav Mahler, Kafka se pone del lado de los desertores”³⁰.

³⁰ “Para Kafka, la única, débil, mínima posibilidad de que el mundo no tenga razón es dársele. Como los más jóvenes en los cuentos, uno debe hacerse completamente insignificante, pequeño, una víctima incapaz de defenderse, no intentar tener razón tal y como es costumbre en el mundo del intercambio, que reproduce sin excepción la injusticia [...] Las figuras de Kafka son instruidas para que dejen su alma en el guardarropía

11 · Ficción y utopía en la novela

El ocaso del héroe, el carácter quebrado de la forma que en el ámbito de lo literario está asociado a la crisis de la novela moderna, es, visto desde el punto de vista histórico-filosófico, un *signum* de la verdad. Un medio habitual en la literatura para minar la credibilidad del narrador es el uso de metalepsis, es decir, el salto entre los diversos niveles de la narración. Adorno ve aquí también un paralelo con la música. El sujeto se manifiesta en la música “como en la categoría formal literaria del marco narrativo. Enemigo de toda ilusión, Mahler enfatiza su inautenticidad, subraya la ficción para salvarse a sí mismo de la propia no-verdad en la que empieza a convertirse el arte. Así surge en el campo de fuerzas de la forma lo que en Mahler es percibido como ironía” (Adorno 13 178).

Y no a pesar de, sino precisamente a causa de esas rupturas con la ficción, las cuales muestran el carácter aparente de la música de Mahler, ésta adquiere un potencial utópico. Con una referencia directa a la *Recherche* de Proust, Adorno determina el contenido (*Gehalt*) utópico de la música de Mahler diciendo que se aferra a “huellas de recuerdos de la infancia”, “que aparecen como si sólo por consideración a ella valiera la pena vivir. Pero no es para él menos auténtica la conciencia de que esta felicidad se ha perdido y sólo como perdida puede convertirse en felicidad que nunca existió” (13 287)³¹.

en un momento de la lucha social, en el que la única posibilidad del individuo burgués es la negación de su propia composición como individuo y la de su posición social, la cual lo ha condenado a ser lo que es. Igual que su paisano Gustav Mahler, Kafka se pone del lado de los desertores [...] El hundimiento en el espacio interior de la individuación, que se completa en tal autorreflexión, choca con el mismo principio de individuación, con todo ponerse a sí mismo que la filosofía realizó de hecho: con la terquedad mítica. La reparación es buscada en la medida en que el sujeto la deja pasar de largo. Kafka no dignifica el mundo a través de la subordinación, sino que expresa repugnancia ante él con la ausencia de violencia. Ante esta última, el poder debe reconocerse como lo que es y Kafka construye a partir de ello. El mito debe sucumbir a su propia imagen invertida (*Spiegelbild*) (Adorno 10.1 285).

31 Véase: “Los estados de ánimo extremos, expresados todavía en el último período después de 1900 con medios tradicionales, los convierten en completamente extraños (*verfremden*): lo universal se llena a sí mismo de tal modo de lo particular, que la uni-

12 · Conclusión

Se podrían desarrollar más las convergencias entre las determinaciones musicales y épicas de la forma. Pero espero que la exposición que he hecho hasta aquí les haya podido transmitir una impresión suficiente del modo tan exacto en que Adorno aborda las respectivas determinaciones de la forma en la música y la literatura, las interpreta histórico-filosóficamente y, con ello, llega a determinaciones narratológicas que se separan de manera notable de la teoría de la narración preponderante en las ciencias literarias hasta hoy, y por ello, podrían enriquecer esta teoría de un modo eminente. El narrar en la música debería servir como paradigma para los análisis narratológicos en las ciencias literarias. Adorno ha señalado una y otra vez esa interdependencia, por ejemplo, cuando atestigua sobre una parábola de Kafka que ella se ha convertido “entre tanto y de modo manifiesto en condición objetiva de todo componer”, pero también, inversamente, constata fundamentalmente en su importante conferencia titulada “Gegen die neue Tonalität” (“Contra la nueva tonalidad”) que, tanto para la literatura como para la música, “toda verdadera forma artística del lenguaje está sometida a la atonalidad musical” (Adorno 18 106).

versalidad sólo se puede encontrar de nuevo en ello [lo particular]. La muchacha de la *Lied von der Erde* (“La canción de la tierra”) le lanza ‘largas miradas de anhelo’ a quien ama en secreto (*heimlich*). Así, la mirada de la propia obra, atrayente, dubitativa y de una ternura insondable, se dirige hacia atrás: como antes en el *ritardando* en la Cuarta Sinfonía, pero también como en la *Recherche* de Proust, que fue escrita en la misma época: la coincidencia temporal tiende un arco que se tambalea entre los dos artistas, que no sabían nada el uno del otro y que apenas se hubieran podido comunicar. “Las *jeunes filles en fleur* de Balbec, son las chinas de Mahler que cogen flores. El final del canto *De la belleza*, el papel del clarinete en el postludio, un pasaje de los que se logran en música uno de cada cien años, encuentra de nuevo el tiempo como lo irrecuperable. En ambos la felicidad sin cadenas y la melancolía sin cadenas muestran su charada en la prohibición de las imágenes sobre la esperanza, ésta encuentra su último refugio. Pero esto implica en ambos [Proust y Mahler] la fuerza de nombrar lo olvidado que se esconde en aquello que hemos experimentado” (Adorno 13 287).

13 · Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bänden*. ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Detalle a continuación los distintos tomos y su número correspondiente en las obras completas, con los que se han abreviado las citas dentro del texto.

1. *Philosophische Frühschriften (Escritos filosóficos tempranos)*
3. *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica de la Ilustración)*
10. *Kulturkritik und Gesellschaft (Crítica de la cultura y la sociedad)*
11. *Noten zur Literatur (Notas sobre literatura)*
12. *Philosophie der neuen Musik (Filosofía de la nueva música)*
13. *Die musikalische Monographien: Wagner, Mahler, Berg (Las monografías musicales: Wagner, Mahler, Berg)*
16. *Musikalische Schriften I (Escritos musicales I)*
17. *Musikalische Schriften II (Escritos musicales II)*

Adorno, Theodor W. *Vorträge 1949-1968. Nachgelassene Schriften. Abteilung V: Vorträge und Gespräche*, Band 1. ed. Michael Schwarz, Berlin: Suhrkamp, 2019.

Adorno, Theodor W. *Ästhetik (1958/59) Nachgelassene Schriften, Abteilung IV: Vorlesungen*. Band 3. ed. Eberhard Ortland. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Bauer, Johannes. “Adornos Ästhetik und das Neue der Neuen Musik”, eds. Adolf Nowak und Markus Fahlbusch, *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*. Bd. 33 (2007): 303-324.

Bauer, Johannes. “Seismogram einer nichtsubjektiven Sprache. Écriture und Ethos in Adornos Theorie der musikalischen Avantgarde”, *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, eds. Gerhard Schweppenhäuser y Mirko Wischke, Hamburg: Argument, 1995. 82-102.

Benjamin, Walter. “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”. *Gesammelte Schriften*. Band 2, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 438-465.

- Benne, Christian. "Aesthetica in nuce: Adornos Beckett", eds. Claus Zittel, Axel Pichler y Martin Endres, *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre ‚Ästhetische Theorie‘*. Berlin: De Gruyter, 2019. 10–21.
- Corngold, Stanley. "Adorno's ›Notes on Kafka‹. A Critical Reconstruction". *Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur* 94 (1) (2002): 24–42.
- Christen, Felix. "Zu Begriff und Verfahren des Kommentars bei Nietzsche und Adorno". *Text/Kritik: Nietzsche und Adorno*, eds. Martin Endres Martin, Axel Pichler, Claus Zittel. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017. 273–297.
- Dahlhaus, Carl. "Musikalische Prosa". *Neue Zeitschrift für Musik* 125 (1964): 176–182.
- Dierks, Sonja. "Adorno zu Kafka und Proust", *Adorno-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, eds. Richard Klein, Johannes Kreuzer y Stefan Müller-Doohm. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010. 254–264.
- Döpke, Doris. "Adornos Mahler-Deutung. Zum Verhältnis von ‚musikalischer Physiognomik‘ und geschichtsphilosophischer Ästhetik", *Adorno in seinen musikalischen Schriften. Beiträge zum Symposium „Philosophische Äußerungen über Musik“ vom 20.–21. Sept. 1985 in der Westfälischen Wilhelms-Univ. Münster*. ed. Brunhilde Sonntag. Regensburg: Bosse, 1987. 35–72.
- Feige, Daniel Martin. "Musik als Paradigma ästhetischen Erzählens", *Musik und Narration*, eds. Döhl y Daniel Martin Feige. Bielefeld: Transcript 2015. 59–84.
- Gervink, Manuel. "Musikalische Poesie und Musikalische Prosa. Zur Bedeutung sprachnaher Gestaltungen in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts", *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft: Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*. Bd. 2. eds. Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel: Bärenreiter, 2000. 453–459.
- Hofer, Wolfgang. "Adorno und Kafka. Anmerkungen zu einer Konstellation", *Hamburger Adorno-Symposium*, eds. Michael Löbig y Gerand Schweppenhäuser. Lüneburg: zu Klampen, 1984. 131–146.

- Hesse, Christoph. "Kunst, Gesellschaft, Ästhetik", *Klassiker auslegen: Adorno, Ästhetische Theorie*, eds. Anne Eusterschulte y Christoph Tränkle, Berlin: Walter de Gruyter, 2019. 29-41.
- Jurgensen, Manfred. "Adornos Literaturkonzept". Axel Honneth y Albrecht Wellmer: *Die Frankfurter Schule und die Folgen*. Berlin: Walter de Gruyter: 1986. 339-352.
- Kappner, Hans-Hartmut. "Adornos Reflexionen über den Zerfall des bürgerlichen Individuums", *text + kritik. Sonderband Theodor W. Adorno*, ed. Heinz Ludwig Arnold (1983): 44-63.
- Käuser, Andreas. *Schreiben über Musik: Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie. Bd. 6. Figuren*. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Knoll, Heike. "Die Blendung der Vernunft". *Das System Canetti*. Stuttgart: J.B. Metzger, 1993. 12-85.
- Lobsien, Eckhard. *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Lüdeke, Roger y Mülder-Bach, Inka, eds. *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*. Göttingen: Wallstein, 2006.
- Metzger, Heinz-Klaus. "Das Altern der Philosophie der neuen Musik (1957)". *Musik wozu. Literatur zu Noten*. ed. Rainer Riehn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 61-89.
- Müller-Doohm, Stefan. *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Robbe-Grillet, Allain. *La Reprise*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- Ronzheimer, Elisa. "Mozarts Prosa. Klassizistische Entwürfe musikalischer Prosa bei Arnold Schönberg, Thrasybulos Georgiades und Carl Dahlhaus" *Prosa: Theorie, Exegese*. eds. Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021. 271-290.
- Schönberg, Arnold. *Stil und Gedanke, Auflätze zur Musik. Gesammelte Schriften 1*. ed. Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer, 1976.
- Tiedemann, Rolf. "'Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn'. Eine Dokumentation zu Adornos Beckett-Lektüre", *Frankfurter Adorno Blätter III*. ed. Theodor W. Adorno Archiv, Göttingen: text + kritik, 1994. 18-77.

- Uehling, Peter. "Wahlverwandschaft: Gustav Mahler", *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. eds. Richard Klein, Johannes Kreuzer y Stefan Müller-Doohm. Berlin: J.B.Metzler. 127-135.
- Ullyot, Jonathan. "Adorno's *Comment C'est*". *Comparative Literature* 61 (4) (2009): 416-431.
- Vedda, Miguel, "Tragisches Erlebnis oder epische Fülle? Ein Kapitel der Lukács-Adorno-Debatte?", *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* 8 (2004): 117-136.
- Vidal, Vanessa. *Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte*, Valencia: PUV, 2021.
- Vidal, Vanessa. "Begriff der Aufklärung als Naturgeschichte". *Vernunft der Aufklärung - Aufklärung der Vernunft*. eds. Renate Reschke, Oliver Immel, Andreas Hütig y Konstantin Broese, *Akademie Verlag*, 2006. 327-334.
- Vidal, Vanessa. "Jenseits von Philosophischer Anthropologie und Kritischer Theorie: Diesseits von Theodor W. Adornos Idee naturgeschichtlicher Deutung". *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte*, eds. Thomas Ebke, Sebastian Edinger, Frank Müller y Roman Yos. Berlin/Boston: de Gruyter, 2017. 133-144.
- Zellin, Susanna. "Nietzsche, die homerische Frage und die Dialektik der Aufklärung", *Nietzsche-Studien* 48 (1) (2019): 1-25.